

Nahe Zukunft, Utopie und Dystopie in Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* und
Kim Stanley Robinsons Orange County Trilogie

Dissertation
Zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Arlette Warken

aus Merzig

Saarbrücken, 2009

Der Dekan Professor Dr. Wolfgang Schweickard

Berichtersteller: Professor Dr. Klaus Martens
Tag der letzten Prüfungsleistung: 17.05.2004

Meinen Eltern
In Liebe und Dankbarkeit

In memoriam

Thomas Warzen (1961-2008)

Ihr sollt in mir sehen
Einen von zweien
Und hinter meinen Worten
Unruhig horchen
Auf die andere Stimme.

(aus: „Einer von zweien“ von Marie Luise Kaschnitz)

In memoriam

Michael Ruschel (1972-2003)

Heinz Dartmann (1947-2009)

Der Mensch hält sein Leben durch die Zeit zusammen. Ändert man sie nur ein klein wenig,
passiert fast immer etwas Spannendes.
Peter Høeg, *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*

Time is forever dividing itself toward innumerable futures...
Jorge Luis Borges, "The Garden of Forking Paths"

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG.....	1
1.1.	Die Ambiguisierung der Utopie im 20. Jahrhundert.....	3
1.2.	Utopie – Dystopie – Science Fiction: Definitionen.....	10
1.3.	Zukunft und Utopie.....	15
1.4.	Nahe Zukunft.....	21
1.5.	Raum und Zeit in der Utopie.....	29
1.6.	Utopie in Nordamerika.....	35
2.	MARGARET ATWOODS <i>THE HANDMAID'S TALE</i> (1985).....	41
2.1.	Zur Autorin.....	41
2.2.	Überblick über den Roman.....	41
2.3.	Vorüberlegungen zur Gattung.....	44
2.3.1.	Das Gattungsverständnis der Autorin.....	44
2.3.2.	Gattungsrelevante Aspekte im Roman.....	46
2.3.3.	<i>The Handmaid's Tale</i> : gattungstypologische Rezeption.....	53
2.4.	Die Gesellschaft in der Schwellensituation.....	62
2.5.	Raumzeitliche Aspekte.....	68
2.5.1.	Der Auftakt des Romans.....	69
2.5.2.	Zeitwahrnehmungen der Protagonistin	73
2.5.3.	Raumwahrnehmungen der Protagonistin.....	77
2.6.	Narration.....	88
3.	KIM STANLEY ROBINSONS ORANGE COUNTY TRILOGIE.....	97
3.1.	Zum Autor.....	97
3.2.	Zum Gattungsverständnis des Autors.....	97
3.3.	Der kalifornische Raum.....	104
3.3.1.	Kalifornien.....	104
3.3.2.	Orange County.....	110
3.4.	<i>The Wild Shore</i> (1984).....	113
3.4.1.	Überblick über den Roman.....	113
3.4.2.	Die Erinnerungsfigur: Tom Barnard.....	116
3.4.3.	Der jugendliche Held und die Erarbeitung der Vergangenheit.....	120
3.4.4.	Die Darstellung Kaliforniens.....	126
3.4.5.	Das Jahr 1984.....	128

3.5.	<i>The Gold Coast</i> (1988).....	132
3.5.1.	Überblick über den Roman.....	132
3.5.2.	Generische Überlegungen.....	136
3.5.3.	Schwellensituationen.....	141
3.5.4.	Utopie und Geschichte im Roman.....	142
3.5.5.	Narration.....	150
3.6.	<i>Pacific Edge</i> (1990).....	152
3.6.1.	Überblick über den Roman.....	152
3.6.2.	Generische Überlegungen.....	155
3.6.3.	Doppelte Zukunft.....	161
3.6.4.	Utopische Selbstreferentialität und Narration.....	164
3.6.5.	Der utopische Raum El Modena.....	168
4.	ZUSAMMENFASSUNG.....	172
5.	BIBLIOGRAPHIE.....	181

1. EINLEITUNG

Die literarische Utopie, die eine ideale Gesellschaft zu entwerfen sucht, befindet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem konzeptionellen Spannungsfeld. Neben den hoffnungsvollen und positiven Zukunftsvisionen insbesondere sozialistischer Provenienz und den zum Teil tatsächlich als Blaupausen für eine bessere Welt gedachten Entwürfen lässt sich eine zunehmende Utopieskepsis in der marxistischen Kritik, aber auch in antisozialistischen, konservativen Gegenutopien beobachten. Auch die Entwicklung und Popularität der Dystopien als negative Gegenwelten sind Ausdruck dieser Utopieskepsis. Insgesamt wird die Beschäftigung mit idealen Gesellschaftsentwürfen und der literarischen Tradition der Utopie zunehmend politischer, euphorischer, ablehnender und selbstreferentieller. Die technischen Entwicklungen bieten den Raum- und Zeitutopien zudem neues erzählerisches Potenzial, welches auf vielfältige Weise fasziniert und aufgegriffen wird und auch der Gattung der Science Fiction Vorschub leistet, so dass sich Gattungsunterscheidungen letztlich immer schwieriger gestalten. Dies führt insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Ambiguisierung der Gattung. Dieser Ambiguierungsprozess ist vielfach besprochen worden: eine Reihe von Schriften widmen sich der zunehmend selbstreferentiellen und ambigen Natur positiver wie negativer Gesellschaftsentwürfe und beschreiben die Abkehr von absoluten Entwürfen insbesondere der literarischen Utopie und später auch der Dystopie. Eine besondere Aufmerksamkeit haben auch die 1980er Jahre erfahren, in denen die Ambiguisierungstendenzen auf Grund des zunehmenden politischen Konservatismus und der wachsenden Angst vor Umweltveränderungen und -katastrophen erneut zunehmen.

Die vorliegende Arbeit steht in der Tradition dieser Analysen, nimmt sich aber eines Untersuchungsgegenstands an, dem in diesem Diskurs kaum systematisch Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Die Rede ist von der immer populärer werdenden Situierung solcher Gesellschaftsentwürfe in der nahen Zukunft. Welche Konsequenzen ergeben sich aus dieser zeitlich nahen Situierung für die in der Gattung der Utopie so wichtige räumliche und zeitliche Ausgestaltung, für die Gesellschaftskritik, die Figurendarstellung, das Verhältnis von Verfremdung und

Realitätsbezogenheit? Wie verhält es sich mit den gattungstypologischen Unterscheidungen von Utopie und Science Fiction in Texten, die keine technische oder gesellschaftliche Gegenwelt vermitteln, sondern viel stärker der realen Welt der Autorinnen und Autoren zu entsprechen scheinen?

Nach dem einleitenden Überblick über die für die Themenstellung relevante historische Utopieentwicklung und -forschung werden im Hauptteil der vorliegenden Studie vier Romane der 1980er Jahre auf die utopisch-dystopische Situierung in der nahen Zukunft hin untersucht. Die Wahl der Autoren fiel auf die Kanadierin Margaret Atwood und den amerikanischen Schriftsteller Kim Stanley Robinson, die sich beide selbst in der utopisch-dystopischen Gattungstradition einordnen. Sie repräsentieren zwei Gegenpole: in Atwoods dystopischem Roman *The Handmaid's Tale* (1985) werden insbesondere die Darstellung der subjektiven Wahrnehmung und die Konsequenzen der Zeitversetzung für das Individuum betrachtet, wobei hier verstärkte Auftauchen weiblicher Perspektiven mit zum Tragen kommt. Robinsons Orange County Trilogie, die sich zusammensetzt aus dem postapokalyptischen Roman *The Wild Shore* (1984), der dystopischen Zukunftsvision *The Gold Coast* (1988) und der ökologischen Utopie *Pacific Edge* (1990), hebt die gesellschaftsbezogene Spekulation stärker hervor, da hier drei alternative und voneinander unabhängige Nahe-Zukunftsentwürfe für das Orange County in Kalifornien vorgestellt werden. Die Pluralität von Geschichte und Geschichten, die insbesondere in den 1980er Jahren stärker in den Vordergrund rücken (vgl. Heise 373), wird mittels der dreifachen Spekulation sozusagen in die Zukunft überführt. Auch die stärkere Hervorhebung des äußeren Raumes stellt eine Varianz zu Atwoods Roman dar, in dem Innenräume, sei es des Hauses oder der Protagonistin selbst, eine vorrangigere Rolle spielen.

Betrachtet werden in der Analyse vorrangig: 1. generische Grundmuster, 2. die Darstellung der verschiedenen Zeitebenen der Gegenwart und Zukunft, 3. die Darstellung des Raumes, 4. die gesellschaftsbezogenen Strategien der Verfremdung und die Einbeziehung des jeweiligen gesellschaftlichen Novums, und 5. die Konsequenzen, die sich aus den gesellschaftlichen Entwicklungen für die Figuren ergeben und deren Strategien, die Veränderungen zu bewältigen.

1.1. Die Ambiguisierung der Utopie im 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebnet H.G. Wells, dessen Bedeutung sowohl für die Science Fiction-Literatur als auch für die utopische Gattungstradition nicht hoch genug einzuschätzen ist, den Weg für eine grundlegende Revision der Utopie. Während, wie er in *A Modern Utopia* (1905) ausführt, Utopia bislang eine statische, immer währende Gesellschaft war, die auch statisch, d.h. unter Ausspargung epischer Erzähltechniken, vermittelt wurde, fordert Wells eine neue, kinetische Utopie, die in einer Momentaufnahme gezeigt wird, menschliche Fehlerhaftigkeit mit einbezieht und dem Hier-und-Jetzt in besonderer Form verbunden ist:

I rejected from the outset the form of the argumentative essay, the form which appeals most readily to what is called the 'serious' reader, the reader who is often no more than the solemnly impatient parasite of great questions. He likes everything in hard, heavy lines, black and white, yes and no, because he does not understand how much there is that cannot be presented at all in that way; wherever there is any levity or humour or difficulty of multiplex presentation, he refuses attention. (Wells, "A Note to the Reader" xlvi)

But that golden age, that perfect world, comes out into the possibilities of space and time. [...] Our proposal here is upon a more practical plane at least than that. We are to restrict ourselves first to the limitations of human possibility as we know them in the men and women of this world today, and then to all the inhumanity, all the insubordination of nature. [...] And, moreover, we are going to accept this world of conflict, to adopt no attitude of renunciation towards it, to face it in no ascetic spirit, [...]. So much we adopt in common with those who deal not in Utopias, but in the world of Here and Now. (Wells, *A Modern Utopia* 6)

Wells fordert eine Ambiguisierung der Utopie, und zwar sowohl hinsichtlich der selbstreferentiellen Reflexion über narrative Strukturen als auch bezüglich der Natur der entworfenen Gesellschaft.

Diese Tendenz wird zunächst unterbrochen: dem positiven Glauben an ein dynamisches Utopiekonzept stehen sowohl die weltpolitischen Ereignisse als auch eine inhaltliche Skepsis gegenüber utopischen Entwürfen entgegen. So erscheint das 20. Jahrhundert über weite Strecken als das Jahrhundert, in dem die Utopie ihr

Ende findet. Der Marxist Melvin Lasky beispielsweise versteht Utopien als autoritäre, rigide und paternalistisch perfektionistische Systeme, die konsequenterweise zu Revolution und Terror führen (14). Und Francis Fukuyama spricht vom Ende der Geschichte und einer grundlegenden Skepsis gegenüber utopischen Visionen: "we cannot picture to ourselves a world that is essentially different from the present one, and at the same time better" (46). Dementsprechend lösen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Dystopien die positiven Entwürfe einer idealen Gesellschaft weitestgehend ab.

Insbesondere marxistische Theoretiker üben Kritik an den traditionellen Utopien, die den Leser vom realen Kampf ablenken und sich stattdessen einer träumerischen Ersatzwelt widmen. Ernst Bloch sagt: "Pures wishful thinking diskreditierte seit alters die Utopien, sowohl politisch-praktisch wie in der ganzen übrigen Anmeldung von Wünschbarkeiten; gleich als wäre jede Utopie eine abstrakte" (*Das Prinzip Hoffnung* 1: 164). Wie Tom Moylan betont, dienten solche Utopien letztlich nicht nur den oppositionellen Ideologien, sondern auch den bestehenden Herrschaftsformen: "Developed within the context of early capitalism and the European exploration of the new world, the literary utopia has functioned within the dominant ideology that has shaped the capitalist dream and within the oppositional ideologies that have pushed beyond the limits of that dream" (*Demand the Impossible* 2). Dies entspricht Herbert Marcuses Vorstellung vom Ende dieser Art der Utopie, welches erreicht wird, da "die Produktivkräfte einen historischen Entwicklungsstand erreicht haben, in dem die einst als utopisch im schlechten Sinne verworfenen Ideale realisierbar geworden sind" (vgl. Brenner 24).

Dennoch entwickeln marxistische Theoretiker Konzepte des Utopischen weiter und leisten ein Beitrag auch zur literarischen Utopie. Der einflussreichste unter den marxistischen Denkern ist wohl Ernst Bloch. Der abstrakten Utopie und ihrem *wishful thinking* setzt er das Konkret-Utopische entgegen, d.h. utopische Entwürfe, die zwar antizipatorisch sind, aber keinesfalls abstrakt-utopische Träumerei darstellen (vgl. *Das Prinzip Hoffnung* 1: 165). Unter diesen Utopien "verstand Bloch ebenso die vorausschauenden Bilder der Seele von einem besseren Leben wie auch deren Verankerung in den Handlungsmöglichkeiten der Gegen-

wart und ihre Zurückbindung an die uralten Wunschträume der Menschheit" (Hölscher 787). Christian Fuchs resümiert Blochs Beschreibung der konkreten Utopie; sie vereine "Nah- und Fernziel, Etappe und Ziel, sie nehme Real-Mögliches voraus, verstehe die Tendenz des Wirklichen, die objektiv-reale Möglichkeit, sei 'Realismus voll Zukunft' und genau vermittelt mit den gegebenen Bedingungen" (2). Frederic Jameson widmet sich der Übertragung solcher Vorstellungen auf literarische Texte und spricht nun von *kritischen* Utopien, in denen eine rein abstrakte, monotheistische Vorstellung von Utopie aufgegeben wird. Sie vermitteln, so Jameson, auf Grund ihrer Diversität, Fehlerhaftigkeit und selbstreflexiven Darstellung ihrer Wirkungsweise eine Unsicherheit, die das Augenmerk auf den Prozess richtet und somit einen stets oppositionellen öffentlichen Raum kreiert: "The imposed totality of the single utopian text gives way to the contradictory and diverse multiplicity of a broad utopian dialogue" (vgl. Moylan, *Demand the Impossible* 210ff). Lyman Tower Sargent definiert die kritische Utopie, die hauptsächlich in den 1970er Jahren einsetzt, wie folgt:

[...] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporary reader to view as better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the utopian genre. ("Three Faces" 9)

Auch Tom Moylan widmet sich wiederholt der Analyse der kritischen Utopien der 70er und 80er Jahre und hebt neben der linken Oppositionskultur dieses Zeitraums¹ auch die meta-utopischen Fragestellungen hervor. Die neue Art der Utopie sei gekennzeichnet durch eine Revitalisierung der emanzipatorischen utopischen Imagination bei einer gleichzeitigen Zerstörung der traditionellen

¹ Moylan beschreibt die komplexe Vielfalt der Oppositionskultur, die auf die literarischen Werke dieser Zeit Einfluss nimmt: "[T]heir [the critical utopias'] primary base rested in a combination of socialist and radical feminist thought and practice; however, the connection with and influence of the other strands of the opposition were also to be found in these dangerous utopian visions. The anti-racist and liberatory analyses of national, racial, and ethnic liberation struggles; the socialist/communist analyses of the New Left; the pacifist and anti-bomb critiques of the anti-war and peace movements; the anarchist and existentialist thought of the counterculture, the anti-draft, and gay and lesbian fronts; and the new scientific work of the ecology movement all fed into these literary interventions" (Moylan, *Scraps* 81f).

Utopie. Auf diese Weise könne sowohl die utopische Form als auch die bestehenden sozialen Missverhältnisse kritisch beleuchtet werden (*Demand the Impossible* 42).

Als paradigmatische nordamerikanische Romane werden u.a. Ursula K. Le Guins Roman *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) und Samuel R. Delanys *Triton: An Ambiguous Heterotopia* (1976) genannt, die in ihren Untertiteln auf eben diese Ambivalenz verweisen, ebenso wie Joanna Russ' *The Female Man* (1975) und Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* (1978).² Wie sich aus dieser Liste ersehen lässt, wurde die kritische Utopie insbesondere innerhalb der feministischen Literatur und Literaturkritik als Modell zur Diskussion sozialer Missstände herangezogen.³

Moylan sieht in den neuen Utopien eine stärkere Ausgewogenheit zwischen der Darstellung der utopischen und der kritisierten Gesellschaft, während zuvor meist nur die utopische explizit beschrieben wurde. Des Weiteren sei die utopische Gesellschaft selbst ambivalenter, nicht perfekt. Stand ehemals die Beschreibung der Gesellschaft im Mittelpunkt, so setze sich nun der Reisende oder Erlebende aktiv mit der Idealgesellschaft auseinander. Die Erzählweise werde fragmentarischer, die Fiktionalisierungsprozesse selbstreflexiv diskutiert. Der soziale Wandel und die Möglichkeit alternativer Entwicklungen rückten in den Vordergrund. Dies, so Moylan, läuft den schon erwähnten Totalisierungstendenzen der traditionellen Utopie entgegen (*Demand the Impossible* 10f).

Neben Tom Moylan beschreiben eine Reihe von Kritikern die Herausbildung einer ambigen Utopie. So konstatiert Frank Dietz für die USA eine gesteigerte Ambivalenz der utopischen Literatur seit 1945, begründet insbesondere in der Verwischung der Grenzen zwischen Utopie, Dystopie und der Science Fiction. Besonderheiten seien die Betonung ökologischer und feministischer Fragestellungen, die Abkehr von statischen Entwürfen, sowie die Einbeziehung utopiekriti-

² Die Wichtigkeit der Produktion literarischer Utopien in Nordamerika wird in Kapitel 1.6 näher besprochen.

³ Joanna Russ verknüpft in ihrem Aufsatz "Recent Feminist Utopias" und in ihrer Aufsatzsammlung *To Write like a Woman* den aus dieser Auflistung ersichtlichen "mini-boom of feminist utopias" (zitiert nach Moylan, *Scraps* 79) mit den feministischen Fragestellungen der Frauenbewegung und deren traditioneller Verbindung zur politischen Linken, zur weiblichen Utopietradition eines anarchischen Kommunismus mit einem Maximum an persönlicher Freiheit in einer klassenlosen und ökologisch bewusst lebenden Gesellschaft. Einen guten Überblick über die feministischen Beiträge bietet Moylan in *Scraps* 78-81.

scher Elemente. Insbesondere seit den siebziger Jahren lässt sich also ein wahrer "Siegeszug der 'ambigen' Utopie" beobachten (Pordzik, *Forschungen* 132),⁴ in der, wie Bülent Somay ausführt, der Glaube an das utopische Ideal verbunden ist mit dem Bestreben, nicht in einen statischen Endzustand zu verfallen: "post-dystopian [...] or open-ended utopias overcome narrative stasis through ambiguity, contradiction, fragmentation, and hetero/*tropia*, which counter the centripetal forces of reason, design, and coherence" (Somay 25). Wie Somay weiter ausführt, ist angesichts der Protestbewegung der 60er Jahre das Bedürfnis nach utopischem Schreiben derart groß und die selbstreferentielle Kritik an der Utopie derart vehement, dass nur in der Anwendung narrativer Ambiguierungsverfahren ein Weg aus dem Dilemma gefunden werden kann (ibid.).

Viele der Kriterien neuerer Utopien (Ambivalenz, Indeterminiertheit, Subversion, Selbstreflexivität, Parodie der "master narratives" der eigenen Gattungstradition, Pluralität, Offenheit des geschichtlichen Prozesses) können als Einfluss der Postmoderne gesehen werden. Hier ist auch der von Michel Foucault geprägte Begriff der *Heterotopie*⁵ zu nennen, der im Gegensatz zur Utopie die realen Gegenorte bezeichnet. Heterotopien sind Texte, die "heimlich die Sprache unterminieren" und die im Gegensatz zu den Utopien, die "einen wunderbaren und glatten Raum" entfalten, Ordnung und Kohärenz bestreiten (Foucault, *Ordnung* 20). In "ihrer Emphase illusionsstörenden Erzählens" (Pordzik, *Forschungen* 88) bilden sie eine "ästhetische Struktur [...], die widersprüchliche Zeiten, Räume und Wertsemantiken in sich vereinigt" (Pordzik, "Diskurs" 13).

Einen zusätzlichen Impetus hat die utopische Literatur durch die neuen englischsprachigen Literaturen erfahren. Pordzik und Seeber belegen in ihrem Sammelband *Utopie und Dystopie in den neueren englischen Literaturen* (2002), wie insbesondere seit Beginn der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts das ambige, postmodern beeinflusste utopische Genre und das Konzept der Heterotopie sich verbindet mit den Bedürfnissen postkolonialer Darstellung des Raumes, der multikulturellen Gesellschaft sowie der Dichotomie von Peripherie und Zent-

⁴ Vgl. auch Hartmut Hirsch: "Die literarischen Existenzformen der Utopie beweisen allerdings nach wie vor ihre Lebenskraft, in den Literaturen in englischer Sprache erleben sie gar eine Blüte" (301).

⁵ Vgl. insbesondere Foucault, "Of Other Spaces" 22-27.

rum und deren Auflösung. Pordzik verweist in seinem, in genannten Sammelband enthaltenen, Aufsatz "Utopischer und post-utopischer Diskurs in den neuen englischsprachigen Literaturen" auf das heterotopische "Modell des 'Gegenortes' als einer Art 'effektiv durchgeführter Utopie' [...],⁶ in der eine Vielzahl von Lebensentwürfen und Sinnmustern, wie sie insbesondere in vielen multikulturellen Gesellschaften längst Realität sind, sich im fiktionalen Jetzt begegnen und austauschen können—im Sinne 'wirklicher Orte' [...]" (13f).

Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass sich diese Merkmale der modernen Utopie⁷ bereits in älteren Werken finden lassen. Die Attribute, die zur Kritik führen (rigider Dirigismus, Stasis) stellen mitunter unzulängliche Verkürzungen dar: Ambivalenz, (Selbst)-ironie, Spiel mit der Fiktion und Unbestimmtheit sind letztlich Aspekte, die schon Thomas Mores *Utopia* eigen und nicht erst in späteren Werken zu finden sind. So zeigt Wilhelm Voßkamp in seinem Aufsatz "Thomas Morus' *Utopia*: Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps", dass die Ambivalenz ein konstitutives Merkmal in Mores *Utopia* ist und "Gussformen für mögliche Erfahrungswelten" bietet (192).⁸

Die bisher beschriebenen eutopischen Formen ambiger Provenienz finden in den USA in den 1980er und 1990er Jahren eine dystopische Fortsetzung in den von Lyman Tower Sargent so bezeichneten "kritischen Dystopien", in denen den negativen Tendenzen der Gesellschaft positive oppositionelle Möglichkeiten gegenübergestellt werden. Kritikerinnen wie Ildney Cavalcanti und Raffaella

⁶ Hier bezieht sich Pordzik auf Utz Rieses Zusammenfassung von Foucaults Heterotopiekonzept, zu finden in seinem Aufsatz "Heterotopien der Komplizenschaft: Räume differentieller Negativität in der amerikanischen Literatur".

⁷ Hans Ulrich Seeber verwendet den Begriff der "modernen Utopie", um die zu einfachen binären Begriffspaare "Utopie-Antiutopie" oder "positive und negative Utopie", die der Komplexität der Texte nicht mehr gerecht werden zu vermeiden ("Gegenutopie" 170).

⁸ Für den ambigen Grundton in Mores *Utopia* sind nach Voßkamp die stete ironische Ambivalenz zwischen Authentizität und Fiktivität des berichteten Geschehens sowie zwischen Fiktion und Fiktionsironie ebenso verantwortlich wie beispielsweise der Polyperspektivismus im Dialog der Vorrede. Indem ich mich Voßkamp anschließe, widerspreche ich Gorman Beauchamp, der die Tendenz der letzten Jahre, utopische Texte vorrangig anhand formaler Kriterien zu betrachten und die sich daraus ergebenden Methoden der Subjektivierung und Fragmentarisierung sowie der Ambivalenz und Widersprüchlichkeiten kritisiert. Er fordert die Vorrangigkeit inhaltlicher und didaktischer Kriterien: "As a literary genre, utopia is didactic in intent: the message is primary, not the medium" (31). Betrachtet man die Form-Inhalt-Relation bei More und den Folgetexten, lässt sich jedoch bestätigen, dass deren selbstreferentielle Thematisierung gattungskonstituierend ist. Allerdings ist es sicherlich notwendig, gerade angesichts der modernen und postmodernen Neigung zur selbstreferentiellen Infragestellung auch das entworfene Gemeinwesen nicht außer Acht zu lassen.

Baccolini wenden den Begriff insbesondere auf die weiblichen Dystopien an, zu denen sie auch Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* zählen. Am umfassendsten beleuchtet Tom Moylan in *Scraps of the Untainted Sky* (2000) die Entwicklung fort von klassischen Dystopien und den kritischen Utopien hin zu den kritischen Dystopien, "a textual mutation that self-reflexively takes on the present system and offers not only astute critiques of the order of things but also explorations of the oppositional spaces and possibilities from which the next round of political activism can derive imaginative sustenance and inspiration" (xv).⁹

Mit der Herausbildung der zuvor zitierten "pluralen und hybriden Textbildungsverfahren" (Pordzik, "Diskurs" 20) gestalten sich Kategorisierungen zunehmend schwieriger: Utopie, Antiutopie und Dystopie, seit jeher Begriffe, welche sich untereinander, mit anderen literarischen Gattungen und mit anderen Wissenschaftsbereichen überschneiden, werden zunehmend variantenreicher und insbesondere stark von der Science Fiction überlagert. Da es sich gerade bei Texten der nahen Zukunft oft um hybride Texte handelt, ist es vonnöten, sich die relevanten Gattungsdefinitionen vor Augen zu halten.

⁹ Moylan grenzt sich hier von Raffaella Baccolini ab, die diese Strategie in dystopischen Texten der 1930er bis 1990er Jahre erkennt. Moylan befürwortet die Verankerung in der dystopischen Tradition, möchte jedoch, zu Recht, wie ich meine, erst die Texte der 1980er und 1990er Jahre als *critical* bezeichnen, da diese komplexere negative Gegenwelten schaffen, die nicht nur auf einer resignierten Endzeitstimmung beruhen: "the dystopian genre has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions: between texts that are emancipatory, militant, open, and 'critical' and those that are compensatory, resigned, and quite 'anti-critical'" (*Scraps* 188).

1.2. Utopie – Dystopie – Science Fiction: Definitionen

In Anlehnung an Frank Dietz' Studie *Kritische Träume—Ambivalenz in der amerikanischen literarischen Utopie nach 1945* möchte ich folgende, von Darko Suvin, Hans-Ulrich Seeber und John Huntington erstellten Definitionen zur Grundlage nehmen: Darko Suvin schlägt vor, das Verfremdungsverfahren als grundlegendes Prinzip der literarischen Utopie hervorzuheben:

Die Utopie ist die verbale Konstruktion einer konkreten quasi-menschlichen Gemeinschaft, in der die sozialpolitischen Einrichtungen, Normen und persönliche Beziehungen nach einem vollkommeneren Prinzip geordnet sind als in der Gesellschaft des Autors; diese basiert auf der Verfremdung, die sich aus einer alternativen historischen Hypothese ergibt. (Suvin, *Poetik* 76)

Durch den Begriff der Verfremdung, die er als *cognitive estrangement* bezeichnet und durch die Einführung eines *Novums* verursacht sieht, stellt er begrifflich von vorne herein einen Zusammenhang zwischen der vorgestellten anderen Welt und dem gesellschaftskritischen Potenzial, das sich im Brechtschen Sinne aus einem systematischen Verfremdungsverfahren ergibt. Der Begriff bietet auch eine Diskussionsgrundlage für die Situierung in der nahen Zukunft und die Frage, wie diese letztlich auf das Konzept des Verfremdungsverfahrens anzuwenden ist. Auf diese Fragestellung wird im Kapitel 1.4 näher eingegangen werden.

Die Dystopie ist demgegenüber eine Erscheinungsform des 20. Jahrhunderts, in der der zunehmend kritisch hinterfragte Fortschrittsglaube und Grundsatzen erzählerischer Natur aufeinander treffen. So beschreibt Hans Ulrich Seeber die Hinwendung zur "negativen Utopie" als eine beinahe notwendige Strategie, um literarisch attraktiv zu werden:

Wo Utopie als sozialer Theorie- und Programmsatz fungiert wie bei den utopischen Sozialisten, neigt sie dazu, sich der literarischen Form zu entledigen; wo sie literarische Leseerwartungen befriedigen will, reduziert sie ihre theoretische, in der Regel (nicht unbedingt politische) Verbindlichkeit, verbündet sich mit dem Roman, und zwar aus literarischen Gründen dort am überzeugendsten und intensivsten, wo sie zur negativen Utopie wird [...]. (Seeber, "Gegenutopie" 169)

John Huntington betont hingegen die grundlegende Ähnlichkeit von Utopie und Dystopie, die auf ihrem gemeinsamen gesellschaftskritischen Potenzial beruht:

Dystopia [...] is similar to utopia. Dystopia (the bad place) is for our purposes utopia in which the positive ("a more perfect principle") has been replaced by a negative. Though opposites on the surface, utopia and dystopia share a common structure: both are exercises in imagining coherent wholes, in making an idea work, either to lure the reader towards an ideal or to drive the reader back from a nightmare. (124)¹⁰

Diese Nähe von Utopie und Dystopie wird oft übersehen: So werden der Dystopie häufig satirische Funktionsweisen und Übertreibungsverfahren zugestanden, wobei aus dem Blickfeld gerät, dass auch die klassische Utopie sich Beides zu Eigen gemacht hatte. Ebenso oft wird der utopische Kern dystopischer Texte verkannt: "Every dystopia contains its own implicit utopia (or eutopia, to be precise)" (Schäfer 287). Bei Pehlke/Lingfeld heißt es: "Negative Utopie vertritt ein didaktisches Konzept: wenn sie nicht nur in larmoyanten Wehklagen über den schlimmen Zustand der Welt verharren will, ist sie gezwungen, Momente positiver Utopie einfließen zu lassen" (128).¹¹ Jene positiven Momente fungieren als Kontrapunkt zu den "pathetisch-drohenden Karikaturen gegenwärtiger Gesellschaft" und der "Kritik an der Manipulation" (Pehlke/Lingfeld 128, 130), die in der negativen Utopie so wichtig geworden ist. Darko Suvin spricht im Zusammenhang mit der Dystopie von einer Verknüpfung des Prinzips Hoffnung mit dem Prinzip Realität (*Positions* 83). Solche grundlegenden anthropologischen Muster finden eine Fortsetzung in den schon erwähnten kritischen Dystopien, in denen den negativen Tendenzen der Gesellschaft positive oppositionelle Möglichkeiten gegenübergestellt werden.

Unterschieden wird die Dystopie häufig von der Anti-Utopie oder Gegenutopie,¹² die sich auf eine Parodie der Utopie und das utopische Denken als

¹⁰ Die Nähe von Dystopie und Utopie mag sich daran ermessen lassen, dass gar davon ausgegangen wird, dass Thomas Mores *Utopia* selbst eine satirische Dystopie sei (vgl. Merritt Abrash).

¹¹ Die Gartenepisode in Orwells *Nineteen Eighty-Four* mag hier als Beispiel dienen.

¹² Vgl. Lyman Tower Sargent, der die Unterscheidung zwischen Dystopie und Anti-Utopie trifft und Anti-Utopie definiert als "works, both fictional and expository, which are against Utopia and utopian thought" ("Definition" 138-39).

solches bezieht und nicht auf den negativen gesellschaftlichen Gegenentwurf. Hans Ulrich Seeber z.B. wendet sich gegen eine Bezeichnung von satirischen Zukunftsromanen wie Orwells *Nineteen Eighty-Four* als Anti-Utopie, da sich jene "nicht primär an Ideen und literarischen Entwürfen im Sinne der klassischen Utopie orientiert", sondern die "negativ-utopischen Tendenzen, jenen naturwissenschaftlich-industriellen Komplex mit seinen Kontrollsystemen und rasanten Innovationsschüben" extrapoliert ("Gegenutopie" 164).

Im wissenschaftlichen Diskurs ist es üblich, von der Utopie als Gattungsoberbegriff zu sprechen, d.h. unter Umständen auch unter Einbeziehung der Dystopie. Utopie bezeichnet demgemäß entweder den Entwurf einer idealen Gesellschaft (Eutopie) oder die systematischen Entwürfe alternativer Gesellschaften überhaupt, ob positiv oder negativ. Wiewohl Gary Saul Morson beispielsweise für eine differenzierte Unterscheidung zwischen dystopischem und utopischem Schreiben plädiert,¹³ scheint diese Verwendung der Begriffe auf Grund der oben postulierten Ähnlichkeit von Utopie und Dystopie im Allgemeinen vertretbar.

Besonders schwierig gestaltet sich die Grenzziehung zwischen der Utopie und Dystopie und der Science Fiction. Robert Scholes beispielsweise geht davon aus, dass die utopische Tradition von der Science Fiction, die zunehmend durch eine soziologische Ausrichtung geprägt sei, subsumiert worden ist. Die soziologische Ausrichtung der Science Fiction gleiche einer Wiederaufnahme utopischer Konventionen: "Taken together, these fictions [...] represent a continuation of the traditions of sociological and psychological fiction, or a merging of that tradition with the older tradition of Utopian fabulation" (*Fabulation* 71). Darko Suvin betrachtet die Utopie als soziopolitische Untergattung der Science Fiction: "Strictly speaking, Utopia is not a genre in its own right, but rather the sociopolitical sub-genre of Science Fiction" (*Metamorphoses* 61). Der Soziologe Martin Schwonke konstatierte schon zuvor in seiner Studie *Vom Staatsroman zur*

¹³ "No doubt, one can sharpen one's perception of utopia from a consideration of its parody, inversion, or exaggeration in anti-utopia—for much the same reasons that one can sharpen one's perception of epic from mock-epic. [...] For the same reasons that a parody is not to be confused with its target, a parodic (anti- or mock-) genre is not to be confused with the genre it parodies" (Morson 73).

Science Fiction (1957), dass die Utopie als Staatsroman am Ende sei und in der Science Fiction aufgehen werde.

Neben der Begriffserweiterung bezogen auf die Science Fiction basieren einige Studien auch auf einer weiter gefassten Definition des Begriffs Utopie dahingehend, "dass *jede* Darstellung einer imaginären Gesellschaftsordnung, nicht nur die Darstellung einer als vorbildlich ausgewiesenen, als Utopie bezeichnet wird" (Hienger 14, meine Hervorhebung).¹⁴ Die Betonung der spielerisch-spekulativen Komponente utopischen Schreibens, und der Tatsache, "dass eine fiktionale Utopie in der Regel nur soziale Möglichkeiten vergegenwärtigen, nicht Anweisungen zum sozialen Handeln erteilen will" (ibid. 15) stellt, neben der Gegenbildfunktion auch den politischen Impetus in Frage.¹⁵ So definiert überrascht es nicht, dass die Utopie unter dem Gattungsbegriff der Science Fiction subsumiert wird, zumal auch die Science Fiction-Literatur die systematische Abhandlung sozialkritischer Aspekte beansprucht, wie die folgende Definition von Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier zeigt:

Die Gattung Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit, in der Zukunft. (Suerbaum et al. 10)

Eine solche Einbeziehung verschiedener Seinsbereiche reflektiert nicht zuletzt auch den Einfluss insbesondere der Dystopie der nahen Zukunft auf das Genre der Science Fiction:

¹⁴ Hienger nennt hier exemplarisch Raymond Ruyer ("Une utopie est la description d'un monde imaginaire", Ruyer 1) und Richard Gerbers Studie *Utopian Fantasy*.

¹⁵ Vgl. hierzu z.B. Northrop Fryes Kommentar: "literary imagination is less concerned with achieving ends than with visualizing possibilities" (zitiert nach Hienger 15). Für Richard Gerber überwiegt das spielerische Potenzial: "the pleasure of seeing a hypothesis realized in all its significant imaginative detail is more important to the utopian writer than pursuing his ideals and didactic purpose in real earnest" (Gerber 82). Dem hingegen gibt es allerdings auch etliche Texte mit einem deutlich didaktischen Signal, sei es nun z.B. Edward Bellamys *Looking Backward* oder auch Ernest Callenbachs *Ecotopia*.

Once American Science Fiction glimpsed the anti-utopia, it grew fascinated with the probability of an earthly hell, just as half a century earlier it had grown fascinated with the probability of an earthly paradise. [...] By its concern for the anti-utopia, the genre ended a largely self-imposed exile by moving toward the essentially anti-scientific mood and themes of the main body of twentieth century literature. Ironically, only in doing so, did it begin to receive belated critical and academic attention [...]. (Clareson 22)

Auch Suerbaum, Broich und Borgmeier konstatieren die grundlegende Affinität von Dystopie und Science Fiction, wobei seit den fünfziger Jahren die Science Fiction die Dystopie "in einer thematisch und strukturell kaum veränderten Form und nur unter einem neuen Firmenschild weitergeführt" hat (90), lassen aber dennoch den von Hubertus Schulte-Herbrüggen formulierten Unterschied gelten: "Mit der Science Fiction hat die Utopie die Darstellung des erreichten Fortschritts gemeinsam. Die Science Fiction sieht ihn—wie der Name anzeigt—mehr partikulär in Wissenschaft und Technik, die Utopie mehr universell in Staat und Gesellschaft" (Schulte-Herbrüggen 10).

Es zeigt sich gerade in den abgrenzenden Definitionen der Science Fiction-Forschung, dass solche Gattungszuordnungen dem hybriden Wesen der Texte nicht gerecht werden. Baccolini, Moylan und andere haben inzwischen auf die grundlegende Intertextualität und Gattungshybridität der Science Fiction hingewiesen (Moylan, *Scraps* 318). Barbara Goodwins Fazit zur Utopie ("[t]he utopian genre is eclectic, and parasitic on other literary genres" 28) lässt sich auch auf das Genre der Science Fiction übertragen; die generische Zuordnung kann und soll nicht zum Selbstzweck werden. Tatsache ist, dass Science Fiction und Utopie wesensverwandt sind, dass beide jedoch auch voneinander unabhängige Entwicklungen durchlaufen haben und immer noch einzelnen Aspekten unterschiedliche Priorität einräumen, so z.B. der Bedeutung von fremden Wesen, Technologie und Raumfahrt in der Science Fiction. Die Gattungszuordnung hat auch in der vorliegenden Arbeit eine primär heuristische Funktion, d.h. die *Besonderheiten* der jeweiligen Texte werden anhand eines Vergleichs mit genretypischen Grundmustern, in diesem Falle der Utopie und Dystopie—herausgearbeitet. Diese beiden Gattungen sind für die Betrachtung der in der nahen Zukunft situierten

Texte und ihrem gesellschaftspolitischen Gegenwartsbezug bei den ausgewählten Texten nahe liegend, jedoch nicht ausschließlich von Bedeutung.

1.3. Zukunft und Utopie

Wichtig für das Verständnis moderner Utopien ist das Phänomen der Verzeitlichung der Utopie. Die Entwicklung zur *Uchronie* hatte für die erzählerische wie inhaltliche Wesensart der utopischen Texte enorme Konsequenzen. Die vorliegende Untersuchung zu Utopien und Dystopien der nahen Zukunft widmet sich einer signifikanten Fortentwicklung zeitlichen utopischen Schreibens.

Schon bevor sich die Form der Zeitutopie als solche entwickelt, ist die Gattung der Utopie generisch eng an das Zeitliche gebunden. Dies trifft schon für die Entstehungszeit des Prototyps der Utopie zu. Michail Bachtin führt aus, dass schon während der Renaissancezeit, in der Mores *Utopia* entstand, eine wesentliche Umorientierung bezüglich der Bedeutung der Zeit stattfand, und zwar dahingehend, dass die Gegenwart als Neubeginn betrachtet wurde, die der Zukunft nunmehr näher stand als der Vergangenheit (*Formen* 251).¹⁶ Wie Dietrich Schwanitz hervorhebt, schließen die komplexen Veränderungen in der Zeitwahrnehmung vom Mittelalter hin zur Renaissance die "Säkularisierung der Zeit, die Trennung des Tageszyklus von der gleichmäßigen, mess- und verrechenbaren Arbeitszeit und die Entwicklung der Uhr als der ersten modernen Maschine ein, die ein völlig homogenes Massenprodukt, Zeit, herstellt" (80). Diese "Sensibilität für die Beschleunigung der gesellschaftlichen Entwicklung" (ibid.) beruht auch auf der (räumlichen) Entdeckung der neuen Welt und konkurriert mit rückwärtsgerichteten Varianten utopischen Denkens, etwa der Nostalgie des Goldenen Zeitalters und ähnlicher Idyllen. Hierbei reiht sich, wie Peter Boerner ausführt, der Traum von der Neuen Welt durchaus ein in die positiven Versionen mythischer Anfänge wie z.B. das tausendjährige Reich der Offenbarung des Johannes (359f).

¹⁶ Vgl. auch Martin Middeke: "Mit der Renaissance nun stellt sich der Mensch gleichsam auf seine eigenen Beine, antike Muster erhalten ihre Bedeutung nicht im Sinne des Epigonalen, sondern als Kristallisationspunkte aktiver Lebensbewältigung und selbstbewusster Kreativität" ("Einführung" 2).

Eric S. Rabkin sieht das Zukünftige grundsätzlich in allen Utopien: "Utopia belongs to the future" (1). Rabkin bezieht sich hier auf den programmatischen Aspekt der Utopie: die Kritik an der Gesellschaft und die implizite Hoffnung auf Veränderung ist zukunftsorientiert, selbst wenn es sich nicht um eine Raumutopie handelt oder die ersehnte Utopie in der Vergangenheit situiert ist.

Robert Scholes beschreibt, ähnlich wie Bachtin, verschiedene Modelle des Zeitbezugs und konstatiert eine Entwicklung von der Zeit des Mythos und der Legende hin zur historischen Zeit (*Fabulation* 11ff). Kennzeichen einer Hinwendung zur historischen Zeit ist die Hervorhebung der Gegenwart, insbesondere in ihrer Beziehung zur Vergangenheit, und später auch zur Zukunft. In der Darstellung der Zukunft liegt, so Scholes, auch die Zukunft der Literatur. Auf diese Weise könne Jean Paul Sartres Forderung, Literatur solle der Verbesserung der menschlichen Situation dienen, nachgekommen werden.

Charles Simic betont in diesem Zusammenhang den revolutionären Charakter des utopischen Denkens, welches eine alternative Zukunftsvision in Opposition zur öffentlichen, erlaubten sieht:

Die Utopie schützt das Leben gegen die dunkelste Verzweiflung. Es muss viele ganz private Visionen einer besseren Zeit gegeben haben, lange bevor Philosophen wie Plato auf den Plan traten. Ich will damit sagen, dass es während fast der gesamten Menschheitsgeschichte eine offizielle, von Zeit und Ort bedingte Sicht der Zukunft gab, die man besser nicht anzweifelte. (46)

Die Entwicklung zur Zeitutopie entspricht einer Hervorhebung der Zeit und insbesondere der Zukunft in der Literatur im Allgemeinen, die Science Fiction Autor Isaac Asimov in seiner Forderung nach einer Emanzipation der Zukunft und ihrer Darstellung gegenüber der Gegenwart zusammenfasst: "We cannot forever face the future only as the present's object lesson; we must look at it as the future, something as valid as the present" (166f). Paul K. Alkon zeigt in seiner Studie *Origins of Futuristic Fiction*, dass Texte, die in der Zukunft situiert sind (also nicht nur die utopischen), zunächst kein hohes Ansehen besaßen. Alkon verweist u.a. auf Aristoteles, um diesen Umstand zu erläutern (3):

In der Volksrede gibt es am allerwenigsten eine Erzählung, weil man über die Zukunft eben nicht erzählt. Sollte es aber doch eine Erzählung geben, dann über vergangene Ereignisse, damit die Zuhörer, an diese erinnert, sich über Künftiges besser beraten können. (Aristoteles 194, 1417b).

Dass die *Zukunft* zur Planung einer besseren Zukunft herangezogen wird, entspricht nicht der aristotelischen Vorstellung der Nachahmung menschlichen Handelns und kann deshalb grundsätzlich nicht in Frage kommen. Dies zeigt, was heutzutage vielleicht allzu selbstverständlich erscheint, wie sehr die Zukunft in der Literatur die Imagination von Autor und Leser fordert. Reinhart Koselleck betont in seinem Aufsatz über die Verzeitlichung der Utopie die Autorseite dieser Leistung und stellt sie in Zusammenhang mit der Entwicklung von der Raum- zur Zeitutopie und der Notwendigkeit zu innovativen Glaubwürdigkeitsstrategien:

Die Zukunft lässt sich nicht beobachten, nicht überprüfen, sie lässt sich, als Zukunft, nicht durch Erfahrung einholen. Die Zukunftsutopie ist deshalb im Repertoire der Fiktionsbildung eine genuine, eine reine Bewusstseinsleistung des Autors. Selbst der fingierte Rückhalt der räumlichen Kontrolle entfällt. Dadurch unterscheidet sich der fiktionale Status einer zeitlichen von einer räumlichen Utopie. Die Realitätssignale seiner Fiktion liegen nicht mehr im heute vorfindlichen Raum, sondern allein im Bewusstsein des Autors. (3)

Frühe Zeit- und Zukunftsromane sind Jacques Guttins *Epigone: Histoire du siècle futur* (1659), Louis-Sébastien Merciers Roman *L'an 2440* (1770) und Félix Bodins *Le Roman de l'avenir* (1834), wobei Merciers Roman als erste Zukunftsutopie gilt (vgl. Alkon 4).¹⁷ Insbesondere durch H.G. Wells ist die Zeitutopie popularisiert worden und sie erfreut sich, ebenso wie die Science Fiction, nicht zuletzt auf Grund der allgemeinen "Zeitobsession des zwanzigsten Jahrhunderts" (Mendilow 70) immer größerer Beliebtheit. In den USA kommt Edward Bellamys sozialistischer Zukunftsutopie *Looking Backward 2000-1887* (1888) eine ähnlich bedeutsame Rolle zu, wobei die weitreichenden politischen Auswirkungen des

¹⁷ Alkon sieht in Bodins Äußerungen über die Möglichkeiten der Zukunftssituierung als wünschenswertes Zusammenspiel einer neuen Art von *verisimilitude*, imaginativer Kreativität und moralischem Anspruch in einer *littérature futuriste* eine ungehört bleibende Antizipation späterer Argumentationsweisen beispielsweise von Robert Scholes (vgl. Alkon 6-11).

Romans die besondere Verbundenheit Amerikas zum utopischen Experiment widerspiegeln.

Koselleck sieht die Ursachen für die Entstehung solcher Werke in den politischen Umwälzungen in Europa und Amerika. Bedenkt man Bachtins Äußerung über den Einfluss des entdeckenden Zeitgeistes auf Thomas Mores Text und die damit zusammenhängende Zukunftsorientiertheit der Gegenwart, so lässt sich allgemein eine Korrelation zwischen Fortschrittsenthusiasmus und vorwärtsgerichteter Verzeitlichung der Texte konstatieren. Wie Hohendahl erläutert, führt die sich daraus ergebende Entwicklung der Zeitutopie im 18. Jahrhundert zu einer zunehmenden Subjektivierung und Dynamisierung der Texte, die Grundlage ist auch für die ambigen Utopien und Dystopien des 20. Jahrhunderts.¹⁸

Die Subjektivierung der Zeitwahrnehmung, die Henri Bergson als *durée* bezeichnet hat, hat Walter Benjamin in seinen "Geschichtsphilosophischen Thesen" in Zusammenhang mit dem utopischen Genre gebracht, indem er von der "Prosa des utopischen Augenblicks" spricht, und sich somit von den Dystopien eines Huxley oder Orwell abgrenzt (Middeke, "Zeit und Roman" 12). Benjamin spricht nicht mehr von einer "Utopie der Weltrevolution, sondern in der 'Utopie des Augenblicks wiedergewonnener und gerecht gewordener Vergangenheit im erinnernden Subjekt'" (ibid.).¹⁹ Paul Ricœur verweist auf die Einbeziehung von Vergangenheit und Zukunft im "jetzt" des Augenblicks, "'jetzt' kann [...] als das stete Durchleben von Gegenwart begriffen werden, dem die Vergangenheit und die unmittelbar folgende Zukunft immer immanent sind" (ibid. 5).

¹⁸ Der Mensch wird, wie Hohendahl in seinem Aufsatz "Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert" erläutert, zum Schnittpunkt von Utopie und epischem Gefüge: die Darstellung der inneren, zur Außenwelt im Kontrast stehenden Wirklichkeit des Helden, die Integrierung der Erzähler- und Zuhörerfigur in den Roman und die Rundung der Charaktere heben einfache Rollenverteilungen zwischen Behelndem und Belehrtm auf und erzeugen eine vom Leser zu entschlüsselnde Unbestimmtheit.

¹⁹ Einen Überblick über die Utopie des Augenblicks, insbesondere bei Marcel Proust, James Joyce und Robert Musil, liefert Karl Heinz Bohrer in seinem Aufsatz "Utopie des 'Augenblicks' und Fiktionalität: Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur". Diese Vorstellung der Utopie des Augenblicks knüpft an die in der Romantik entstandene Auffassung der besonderen Bedeutung des Individuums an, manifestiert in dem Begriff "Intopia". Dieser Individualisierungsprozess setzt sich in der literarischen Utopie des 20. Jahrhunderts fort: "It is above all the individual, the person, who becomes contingent, and who knows himself or herself, understands his/her world and situation as such" (Heller/Fehér 58).

Eine der grundlegenden Merkmale der Zukunftsliteratur ist laut Darko Suvin der Prozess der *cognitive estrangement*, in der ein *Novum* die empirische Welt rational und wissenschaftlich nachvollziehbar verändert. Diese spezielle Verfremdungstechnik ähnelt dem Brechtschen Verfremdungseffekt, da auch ihr ein gesellschaftskritischer Impetus zuerkannt wird:

Though any non-realistic narrative might be described as 'estranged' in Suvin's terms, the term carries a strong bias towards social criticism. Ideally, a literature of cognitive estrangement not only facilitates an imaginative 'escape' from or transcendence of the given social environment, but sows the seeds of dissatisfaction with that environment, and of the determination and ability to change it. (Parrinder, *Science Fiction* 72)

Suerbaum, Broich und Borgmeister stellen jedoch ein umgekehrtes Verfahren fest, denn "nicht Verfremdung des Vertrauten, sondern Familiarisierung des Fremden ist das zugrunde liegende Prinzip" (115). Zielsetzung der Science Fiction sei also eben nicht der distanzierende, befremdende Blick auf die Realität, sondern die "willing suspension of disbelief" Coleridges, die nach Wells' Vorbild auf eine Grundprämisse beschränkt sei, aus der alle weiteren Abweichungen von der vertrauten Lebenswirklichkeit folgten (115).

Auch Dagmar Barnouw übt Kritik an Suvin und seiner Überzeugung, dass der Verfremdungseffekt im Sinne einer Lernerfahrung des Lesers vom Autor derart kontrolliert werden kann. Die Verfremdung ist "ein strategisches Spiel mit Entfernungen und Annäherungen, [sie] ist in den wenigsten Fällen derart eindeutig auf Leserkontrolle eingestellt. Denn Fiktion hat, wie Suvin zu wenig beachtet, ihre eigenen Möglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten" (32). Barnouws Hinweis auf das "strategische Spiel mit Entfernungen und Annäherungen" der Verfremdung ist im Kontext der nahen Zukunft und deren Annäherung von Gegenwart und Zukunft zu bedenken. Es wird zu zeigen sein, dass die Verfremdung der nahen Zukunft—wiewohl sie strategisch zunächst eine Annäherung bedeutet—sowohl die Erwartungshaltungen an Zukunftsliteratur als auch an die Realität der gegenwartsbezogenen Literatur unterläuft und so ein sublimiertes Spiel mit den Konventionen der Utopie und des Romans in Gang setzt. Auch ist

die Familiarisierung des Fremden, Grundhaltung in der Science Fiction, in der nahen Zukünftigkeit nicht das maßgebende Prinzip, so dass wohl gerade in dieser Situierung wirklich von einer *cognitive estrangement* die Rede sein kann.

Die Einführung eines *Novums* als Grundbedingung der Science Fiction ist jedoch unbestritten. Suvin, der sich hier u.a. auf Ernst Bloch und H.G. Wells' Konzept des "fantastic element" bezieht, definiert das Novum wie folgt: "A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality" (Suvin, *Metamorphoses*4).²⁰ Das Novum bestimmt die Erzähllogik und interagiert auf besondere Weise mit der dargestellten oder implizierten Realität.²¹

Wie Moylan ausführt, ist in der Science Fiction Literatur das Novum das formale Element, das alle Elemente des Textes generiert, sei es alternative Realität, Handlung, Charaktere oder Stil, und Einfluss nimmt auf den historischen Kontext des Autors ("Look into the Dark" 57). Moylan verweist auf Suvin:

Born in history and judged in history, the novum has an ineluctably historical character. So has the correlative fictional reality or possible world which, for all its displacements and disguises, always corresponds to the wish-dreams and nightmares of a specific sociocultural class of implied addressees. (Suvin, *Positions* 76)

Welche Konsequenzen die Situierung in der nahen Zukunft und das weniger verfremdende Novum für die Erzählweisen hat, wird im folgenden Kapitel näher betrachtet.

²⁰ Eingehende theoretische Vergleiche der Konzepte der Verfremdung und des Novums bei den russischen Formalisten, Ernst Bloch und Bertolt Brecht sind in den Aufsätzen von Patrick Parrinder ("Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction"), Tom Moylan ("Look into the dark': On Dystopia and the *Novum*") und Carl Freedman ("Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview") im Sammelband *Learning from Other Worlds*, herausgegeben von Patrick Parrinder, zu finden.

²¹ "[Science Fiction's] specific modality of existence is a feedback oscillation that moves now from the author's and implied reader's norm of reality to the narratively actualized novum in order to understand the plot-events, and now back from those novelties to the author's reality, in order to see it afresh from the new perspective gained" (Suvin, *Metamorphoses* 71).

1.4. Nahe Zukunft

In der nahen Zukunft situierte Texte sind Bestandteil der nordamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts, und dies nicht erst seit Orwells richtungsweisendem Roman. Im Bereich der SF-Zeitschriftenliteratur ist z.B. an Robert A. Heinleins frühen Text "If This Goes On—" (1940) zu denken, auf den im Zusammenhang mit Margaret Atwood noch näher eingegangen wird. Hinzu kommen Texte wie Sinclair Lewis' *It Can't Happen Here* (1935), die von einer alternativen Entwicklung der Geschichte ausgehen (in Lewis' Fall die Übernahme des Faschismus in den USA) und ähnliche Abschreckungsfunktion entwickeln wie die Texte in der nahen Zukunft. Als (eher selten gewordene) explizit positive Utopie ist Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975) zu nennen. Texte wie beispielsweise Philip K. Dicks *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) oder Don DeLillos *White Noise* (1985) verwenden in ganz unterschiedlicher Art und Weise die nahe Zukunft.

Das Auftreten dieses Zeitbezuges ist eng gebunden an das Thema der durch eine Katastrophe veränderten Erde, seien es kosmische Kataklysmen, Desaster auf Grund von wissenschaftlichem Fortschritt oder atomarer Verseuchung, Ressourcenknappheit, und nicht zuletzt die vielfältigen politischen Katastrophen (vgl. Suerbaum et al. 68f). Zu diesen Themen, die bis heute in der Literatur und auch insbesondere im Film Bestand haben, gesellt sich zunehmend die Darstellung einer hochtechnologisierten Welt, wie dies z.B. im Cyberpunk der Fall ist, in der der desolaten, häufig genetisch manipulierten äußeren Welt ein virtueller (Innen-)raum zur Seite gestellt wird.

Den ersten bedeutenden Beitrag zur bisherigen Analyse der nahen Zukunft hat Robert Scholes mit seiner Studie *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future* (1975) geleistet, in der er auf das Phänomen der Literatur der nahen Zukunft eingeht. Solche Werke sind auf der Erde und innerhalb eines Jahrhunderts (öfters jedoch, so Scholes, innerhalb eines halben Jahrhunderts) angesiedelt. Was jene Werke gegenüber denjenigen, die weit in der Zukunft und/oder auf einem anderen Planeten angesiedelt sind, unterscheidet, ist die Emphase sozialer Fragestellungen: "Taken together, these fictions of the near future repre-

sent a continuation of the traditions of sociological and psychological fiction, or a merging of that tradition with the older tradition of Utopian fabulation" (*Fabulation* 71).

Scholes' Leistung besteht darin, Aufmerksamkeit auf das Phänomen der nahen Zukunft gelenkt zu haben. Er präsentiert seine Gedanken in lockerer, essayistischer Form, der Appellcharakter überwiegt. Seine Prämisse, dass Science Fiction die grundlegende Manifestierung utopischen Gedankengutes sei, habe ich schon diskutiert. Fraglich erscheint seine Vereinnahmung von Werken wie George Orwells *Nineteen Eighty-Four*, Jewgenij Samyatin's *Wir* und Anthony Burgess' *Clockwork Orange* und *Wanting Seed* als Science Fiction-Literatur. Es scheint, als solle das Insistieren auf dem "Tod" der Utopie die Science Fiction-Literatur aufwerten, unter mangelnder Berücksichtigung der Wandelbarkeit jeder literarischen Form und der Möglichkeit der Koexistenz verschiedener Strömungen und Gattungen.

Andere Kritiker hingegen hinterfragen, ob die Situierung in der nahen Zukunft mit ihrem starken Bezug zur Gegenwart des Autors alleine schon ausreiche, einen Text als Science Fiction zu betrachten. Isaac Asimov kategorisiert Werke wie Mores *Utopia* oder Swifts *Gulliver's Travels* als "Social Fiction", die sich stärker auf die jeweilige Gesellschaft konzentrierte und daher der Satire wesensverwandt sei. Science Fiction hingegen erziele ihre Wirkung auf Grund der größeren Verfremdung: "[Science Fiction] can serve as a nucleus for serious thought without the distracting thought that it is a *known* falseness" (188, Hervorhebung im Original). Der verhältnismäßig geringere Grad der erkenntnisbezogenen Verfremdung, sprich das Wissen um die mangelnde Verfremdung zwischen Gegenwart und Alternative in der nahen Zukunftssituation, macht offensichtlich die Gattungszuordnung zur Science Fiction noch schwieriger.²²

²² Im Kontext der Verfremdung ist davon auszugehen, dass Suvins Herangehensweise an die Analyse des Novums auch im Hinblick auf die Nahe-Zukunftsliteratur methodisch sinnvoll ist: "For Suvin, the interpretation of any science-fictional novum would seem to involve the following necessary steps: relating the objects and figures in the text to the world of the text as a whole; relating the objects and figures to their corresponding or opposing elements in the author's empirical world; and relating the world of the text as a whole to the author's empirical world" (Parrinder, "Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction" 47).

Patrick D. Murphy stellt als einer der wenigen die Verbindung zur Utopie/Dystopie her und zeigt in seiner Analyse des Einflusses der Rahmenhandlung auf die dystopische Aussagekraft von Texten in naher Zukunft einen grundlegenden Aspekt der nahen Zukunft für die Dystopie, die in der Lage ist, den Blick für das Negative der Gegenwart—"the dystopian features of the present and the possible horrors of the future" (25)—zu schärfen und die dystopische Distanz zwischen Gegenwart und fiktiver Zukunft zu verringern.

Robert H. Canary zufolge existiert die Form der Spekulation über die Entwicklungen in der nahen Zukunft, die er als *linear extrapolation* bezeichnet,²³ spätestens seit den 1940er Jahren in der Science Fiction-Zeitschriftenliteratur, vertreten insbesondere durch Robert A. Heinlein.²⁴ In seiner Analyse solcher Texte stellt auch er fest, dass die Betrachtung der Gesellschaftskritik gegenüber den Auswirkungen der technologisch-wissenschaftlichen Entwicklung zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Heinlein zufolge besteht die grundlegende Methode zur Herstellung der nahen Zukünftigkeit in der Spekulation und Extrapolation. Der Begriff *Extrapolation* stammt aus der Naturwissenschaft und bezeichnet die Weiterentwicklung von bekannten Daten, um aus dem Verhalten einer Funktion innerhalb eines mathematischen Bereichs auf ihr Verhalten außerhalb dieses Bereichs zu schließen. Heinlein überträgt den Begriff als erster auf den Bereich der Literatur und beschreibt die Wirkungsweisen der Extrapolation: "established facts are extrapolated to produce a new situation, a new framework for human action" (Wolfe, *Critical Terms* 122). Extrapolation bezeichnet also das Aufstellen der Hypothesen über die Zukunft anhand der Fakten der Gegenwart, d.h. eine wohl begründete Spekulation statt purer Erfindung. Tendenziell sind solche Texte meist dystopisch, optimistisch oder satirisch, gelegentlich auch neutral gegenüber der entworfenen Gesellschaft (vgl. Wymer 49).

²³ Die Situierung in der entfernten Zukunft definiert Canary im Gegensatz dazu als "linear nonextrapolative".

²⁴ Vgl. Heinleins "If This Goes On—" (1940) und *The Day After Tomorrow* (1949). Diese Einbeziehung des "Morgens" und die implizierte nahe Zukunft schon im Titel findet sich auch in jüngster Zeit wieder, so z.B. bei Bal Phondke, ed., *It Happened Tomorrow* (1993).

Im Kontext der Science Fiction allerdings wird der extrapolativen Methode mit Skepsis begegnet. Die Schriftstellerin Ursula K. Le Guin beispielsweise wehrt sich dagegen, Extrapolation als Maßgabe für den Entwurf ihrer zukünftigen Welten zu betrachten und betont die imaginative Kraft ihrer Fiktionen:

Strictly extrapolative works of science fiction generally arrive about where the Club of Rome arrives: somewhere between the gradual extinction of human liberty and the total extinction of terrestrial life. [...] It is far too rationalist and simplistic to satisfy the imaginative mind, whether the writer's or the reader's. [...] Science fiction is not predictive; it is descriptive. (*The Left Hand of Darkness*, i-ii)

Suerbaum, Broich und Borgmeister nehmen eine ähnliche Position ein und sehen die Gebundenheit der Zukunftsliteratur an Vergangenheit und Gegenwart als Ursache dafür an, dass "sie [die Zukunftserzählung] gerade auf jenem Felde am wenigsten zu leisten [vermag], in dem man zeitweise ihre besondere Stärke sehen wollte: auf dem Gebiet der ernstzunehmenden Prognose und Extrapolation. Science Fiction ist keine romanhafte Futurologie" (21). Die eigentliche Zukunft der Science Fiction sehen die Autoren demgemäß nicht in der technologischen Vorhersage sondern in den gegenwartsbezogenen Entwürfen:

Vielleicht sollte man besser von *alternate presents* reden, denn das Feld, auf dem das eigentliche Potenzial der Gattung liegt, ist die Konstruktion von Alternativen zur heutigen Realität, ist das gegenwartsbezogene Modellspiel im Rahmen und mit den Mitteln einer fiktiven Geschichte der Zukunft. Der Fragentyp, für dessen Beantwortung Science Fiction kompetent ist, heißt nicht 'Was wird?', sondern 'Was würde sein, wenn...?'—'Wie würde es sich auswirken, wenn sich in der Welt, wie wir sie kennen, dieses oder jenes neues Faktum ergäbe, wenn diese oder jene gegenwärtige Tendenz sich verstärkte, wenn dieser oder jener Plan verwirklicht würde?'

Die Aussagemöglichkeiten eines Science-Fiction-Werks sind dann am größten, wenn der Autor nicht ein Maximum an Zukunft bietet und seinen Erzählraum mit Zukunftseffekten vollpackt, sondern ein kontrolliertes und genau durchdachtes Faktorenspiel mit Konstanten und Variablen durchführt. (21f)

Ähnliches konstatiert Hartmut Hirsch für die Utopie: die Funktion der Utopie ist oder könne es nicht sein, "wissenschaftlich fundierte Prognosen über die Zukunft zu geben, sondern spielerisch Alternativen innerhalb einer extrapolierten und defamiliarisierten Version der zeitgenössischen Wirklichkeit zu diskutieren" (301).

Es ist der "spielerische" und unterhaltende Anspruch der Science Fiction, der sich absetzt von der praktisch orientierten Futurologie, so wie Parrinder sie umschreibt:

[T]he difference between futurology and science fiction lies not in the presence or absence of analogical reference to the author's present but in that the former is intended to lead to practical results: futurological writings set out to counter 'future shock' and to warn against, or prepare their readers to negotiate, the projected future. ("Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction" 45)

Es lässt sich vermuten, dass das oben erwähnte "durchdachte Faktorenspiel mit Konstanten und Variablen" ähnlich wie das "strategische Spiel mit Entfernungen und Annäherungen"²⁵ in der nahen Zukunftsliteratur besondere Anwendung findet, dass weder der Zukunftsentwurf noch der Rekurs auf Gegenwart oder Vergangenheit alleine dominiert. So betont Sam Moskowitz beispielsweise nicht zu Unrecht, dass die Wirkung von Orwells *Nineteen Eighty-Four* wohl in der Abschreckung, nicht jedoch in der Prognose begründet ist: "[...] Orwell deserves no medals for farsightedness or originality. He is reacting to a danger after it has become crystal-clear in 1949" (346). Jedoch liege das Besondere von *Nineteen Eighty-Four* nicht nur in der Synthese konkreter politischer Vorkommnisse, sondern in deren Kombination mit satireähnlichen Analogie- und Übertreibungsverfahren (vgl. Suvin, *Metamorphoses* 78) oder auch Elementen des Schauerromans. Letztere stehen wiederum in Zusammenhang mit dem Wandel hin zu psychologischen Aspekten einer "Intopie" oder der so genannten "inner space" der Science Fiction. In solchen Werken wird die Extrapolation zunehmend verdrängt: "The more setting reflects inner space, the further we move from extrapolative

²⁵ Utz Riese spricht von einem "Raum von Annäherung und Abstoßung" (285).

realism and the closer we approach the symbolic techniques of romance" (Wymer 55).²⁶

Die Betonung der psychologischen Auswirkungen ist kennzeichnend für Vergleichsmöglichkeit, die die Figuren unter Umständen besitzen. Diese scheint konstitutiv für den Text in der nahen Zukunft zu sein, die Traumatisierung der Charaktere durch die Erinnerung ist auch bei George Orwell zu finden (wenn auch in geringerem Maße, da die Fähigkeit zur Erinnerung schon abnimmt), und ist eine differenzierte Fortsetzung früherer utopisch-satirischer Texte, etwa Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726), William Morris' *News from Nowhere* (1890) oder Edward Bellamys *Looking Backward*, (1888) in denen die Unterschiede zwischen der bekannten und der neuen Gesellschaft zur emotionalen Krise der Protagonisten führen.

Ein weiteres Begriffspaar, welches in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist, ist die Frage nach der Abbildung der Realität, nach dem Verhältnis von Mimesis und Poesis, Fakt und Fiktion. Wolfgang Iser spricht von der "'Macht der Mimesis sozialer Verhältnisse" (Iser 11), der sich Texte der nahen Zukunft auf Grund ihres Bezuges zur Gegenwart kaum entziehen können. Wie Jameson im Bezug auf die Science Fiction ausführt, überlagert der mimetische Aspekt die Verfremdung:

[T]he apparent realism, or representationality, of SF has concealed another, far more complex temporal structure: not to give us 'images' of the future [...] but rather to defamiliarize and restructure our experience or our own *present*, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization. ("Progress" 151)

Auf die nahe Zukunft bezogen ist die Darstellung der Verfremdung der Gegenwart vorrangig gegenüber der pseudorealistischen Erzählweise der Zukunft, unterliegt andererseits auch den mimetischen Tendenzen, da die Darstellung der Wirklichkeit der Gegenwart von gesteigerter Bedeutung ist. Dennoch wird der mimetische Aspekt überlagert von der Schöpfungskraft der *Poesis*, die dazu dient,

²⁶ Nicht unerwähnt bleiben sollte auch Asimovs Forderung nach einer Emanzipation der Zukunft und ihrer Darstellung von der Gegenwart: "We cannot forever face the future only as the present's object lesson; we must look at it as the future, something as valid as the present" (166f).

der Welt ihre "unrealisierbaren Möglichkeiten" (Nünning, *Metzler* 430) im guten wie im schlechten vorzuführen und sie nicht nur nachzuahmen. Scholes betont nicht zu Unrecht, dass Zukunft Vorbildfunktion einnehmen kann: "all future projection is obviously model-making, poesis not mimesis" (*Fabulation* 18). Folglich sind Werke, die in der nahen Zukunft situiert sind, in besonderem Maße im Spannungsfeld der erzählerischen Überzeugungskraft, des phantasievollen Entwurfes und der Anbindung an die zeitgenössische Realität zu betrachten: "realism and fantasy must have a more intricate and elaborate relationship to one another" (ibid.).

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der nahen Zukunft ist das Verhältnis von Text und Geschichtsverständnis, eine Beziehung, die an sich schon in der Gattung der Utopie für Kritik sorgte, ist die Utopie doch gleichermaßen der gesellschaftlichen Gegenwart des Autors gewidmet und dennoch ihrem Wesen nach a-historisch, d.h. üblicherweise weder an einer Exploration der historischen Prozesse, die zu einem utopischen Gemeinwesen führen noch an deren Positionierung in Zeit und Raum interessiert: "Lacking change, utopias seem to mark the end of history" (Pfaelzer, *Utopian Novel* 17.) Wie Hienger ausführt, werden sowohl dieser geschichtslose Charakter als auch die Banalität des Glaubens an eine greifbare, positive Zukunft auch in den klassischen Texten in naher Zukunft deutlich:

Samjatin, Huxley und Orwell datieren zwar ihre verkehrte Welt—Orwell sogar im Titel seines Romans—, aber alle Jahreszahlen beweisen nur, dass die Jahre nichts mehr ausrichten, so wie die Handlung nur beweist, dass nichts mehr geschieht. [...]
Die Utopisten errichten, seitdem sie im 19. Jahrhundert die Zuversicht gewonnen haben, dass ihr bester Staat nicht mehr bloß ideales Modell, sondern reale Möglichkeit sein könnte, diesen lieber im Irgendwann als im Nirgendwo, und schließlich sogar in der Zeit von morgen, von der sie glauben möchten, dass sie heute schon begonnen habe. (75f)

Demgegenüber würden in Texten wie Bradburys *Fahrenheit 451* sowohl das Vorher, das nicht zu vergessen, und das Nachher, das nicht zu verhindern ist, thematisiert. Solche Wertungen ignorieren zwar den oppositionellen, utopischen Gehalt der Romane von Samjatin, Huxley und Orwell, verweisen aber auf einen

grundlegenden Aspekt der nah datierten Literatur, dass sie nämlich in verstärktem Maße eine Gratwanderung zwischen dystopischer Endzeitstimmung und utopischer Opposition bzw. des Glaubens an die Vermeidbarkeit dystopischer Zustände beinhaltet.

Die historischen Prozesse, die zur Katastrophe hinführen, müssen zwar nicht notwendigerweise zum Bestandteil der Erzählung werden, im Gegenteil, sie werden gerade in den postmodernen Texten oft ausgespart (vgl. Hirsch 302). Jedoch wird gerade in neueren Texten der nahen Zukunft auf die bloße Abschreckung der Endzeitstimmung und insbesondere auf den endzeitlichen Charakter, wie er bei Orwell oder Huxley dominiert, verzichtet. Hier wären insbesondere die aus dem Bereich der Science Fiction stammenden Cyberpunk-Werke zu nennen, die eine oft desolate Welt ohne natürliche Ressourcen mit der virtuellen Welt der Informationstechnologie verbinden und historische Prozesse neuerlich mit einbeziehen:

[T]hey are more engaged with historical processes than attracted by the jump-cuts of apocalyptic scenarios which evade such investment in historical change. Cyberpunk, in particular, has demonstrated a keen interest in the near future, an aspect of its approach to history which discourages resolution-through-apocalypse. (Hollinger 38).²⁷

Was Ralph Pordzik, bezogen auf die Utopie in den neuen englischsprachigen Literaturen, zusammenfasst, mag auch für die Texte in der nahen Zukunft von Bedeutung sein: "Die tradierten Gattungsgrenzen der Utopie werden überbortet, Historisches und Zukünftiges, mimetischer und projektiver Diskurs überlagern sich, die ontologische Trennung zwischen fantastischen und realistischen Aspekten der Diegesis wird aufgehoben" ("Diskurs" 23). Wie aus dem vorangegangenen Überblick zu ersehen ist, wird die nahe Zukunft bislang vorrangig im größeren Kontext der Zukunftsliteratur und im engeren Kontext der

²⁷ Cyberpunk ist eine neuere Form der Science Fiction-Literatur, in der Autoren wie William Gibson die technologiefeindliche Haltung der sechziger Jahre aufgeben und den "städtischen Subkulturen der achtziger und neunziger Jahre" und der "Spekulation über mögliche computergenerierte Welten jenseits der Realen Welt (den Cyberspace) und mögliche computergenerierte Identitäten jenseits der menschlichen Identität (den Cyborg)" widmen (Mayer 163).

Science Fiction betrachtet. So kann die Rezeption der Werke von Bedeutung sein: die nahe Zukünftigkei und die Methode der Extrapolation lässt vermuten, dass die Leser trotz der Verfremdungen ein erhöhtes Maß an Plausibilität und kritischer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Gesellschaft erwarten: "our need for future feedback to guide present action makes writers of fiction responsible for the production of imaginative projections that can give us some sense of the consequences of present actions" (Scholes, *Fabulation* 17).

Auch grundlegendere und exemplarische Form-Inhalt-Analysen dieses in der utopischen Literatur doch immer häufiger auftretenden Phänomens sind vonnöten. Wichtige zu beachtende Kriterien sind die Verfremdungswirkung, Gesellschaftskritik, Geschichtsverständnis, Erzählweisen und Raum-Zeitverortungen. Gerade die Analyse des letztgenannten Aspekts bietet sich an, sind doch beide Kategorien, Raum wie Zeit, konstitutiv für die Utopie.

1.5. Raum und Zeit in der Utopie

Das Genre der Utopie ist, nimmt man den Gattungsbegriff wörtlich, durch das Räumliche bestimmt: *óu-topos*, der gute,²⁸ nichtexistente Ort besitzt ebenso wie alle paradiesischen Vorstellungen eine, wenn auch vage, räumliche Verortung. Die vorgestellte gesellschaftliche Alternative ist also im Anderswo gelegen, und die als utopisch kategorisierten Texte in der Nachfolge Mores scheinen dies zu bestätigen—man denke insbesondere an die Robinsonaden, die die Utopie als Inseldasein verorten. Jedoch ist dieser Raum explizit auch ein fiktiver *Nicht*-Ort: "Utopias are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfect form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces" (Foucault, "Spaces" 24).

²⁸ Gerade im Zusammenhang mit Thomas Mores *Utopia* ist die "gute" Qualität des entworfenen Gemeinwesens oft angezweifelt worden, schließlich widersprechen manche Eigenschaften seines utopischen Staates dem, was der Autor selbst vertreten hat. Zur Ambivalenz bei More siehe z.B. Voßkamp, "Prototyp".

Das Räumliche verliert auch nach dem Wandel von der Raum- zur Zeit-utopie nicht an Bedeutung. Einer "mechanisch trennenden" Wahrnehmung von Raum und Zeit, wie Zoran Konstantinovic sie auf die ältere Literaturkritik im Allgemeinen bezogen beschreibt, ist auch in der Utopieforschung des 20. Jahrhunderts entgegengewirkt worden.²⁹ Kritiker wie Louis Marin beispielsweise setzen das Studium der Utopie mit dem des utopischen Raumes gleich (vgl. Dietz 131).

Aber nicht nur in der Utopieforschung wird der Manifestation des Raumes in der Literatur und dem Verhältnis von Raum und Zeit Beachtung geschenkt; im 20. Jahrhundert beschäftigen sich eine Vielzahl von Publikationen mit dem Thema. So hat Martin Heidegger schon 1926 in *Sein und Zeit* die Konkretisierung der Zeit im Raum diskutiert. Gaston Bachelard betont in seiner phänomenologischen Studie *La poétique de l'espace* die fundamentale Funktion des Raumes auch für die zeitliche Wirklichkeitserfahrung: "C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée [...]" (28). Und Gérard Genette hat in "La littérature et l'espace" die Rolle des Raumes für die Literatur gegenüber einer zeitlichen Wahrnehmung herausgestellt und neben dem repräsentierten Außen- und Innenräumen die imaginären Räume, die durch die Sprache gebildet werden, hervorgehoben: "Y a-t-il [...] quelque chose comme une spacialité littéraire, spécifique à la littérature active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée? Il me semble qu'on peut le prétendre sans forcer les choses" (44). Otto Friedrich Bollnow verweist auf die Stellung des wahrnehmenden Subjektes im "erlebten Raum", welcher sich um das Subjekt aufbaut und von dessen seelischer Verfassung abhängt (239).

Auch sprachlich wird der Bezug zwischen Raum und Zeit offenbar: "Bezeichnungen der Zeit wie 'kurz' oder 'lang' sind vom Sprachschatz räumlichen Begreifens herübergenommen. Wir sagen 'danach' und nicht, was richtiger wäre, 'dann-nach'; wir sprechen sogar vom Zeit-'raum' und Zeit-'abschnitt'; 'vor' bedeutet

²⁹ "Es überrascht eigentlich, wie konsequent man bis Bachtin in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten auf der Trennung von Raum und Zeit bestand und deren Homogenität außer acht ließ" (Konstantinovic 111).

sprachgeschichtlich 'im Angesicht von'" (Jammer 3).³⁰ Hermann Minkowski bringt die Verbindung von Zeit und Raum auf eine kurze Formel: "Nobody has ever noticed a place except at a time, nor a time except at a place" (Patrides, "Introduction" 1).

Ein wichtiger theoretischer Beitrag zum Thema stellt Michail Bachtins Konzept des *Chronotopos* dar, das er vor allem in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre unter dem Einfluss Einsteins und der Vorstellung von Zeit als der vierten Dimension des Raumes entwickelte und in den siebziger Jahren in *Formen der Zeit im Roman* fortführte.³¹ Bachtin drückt in dieser "Form-Inhalt Kategorie" des Chronotopos, die Einfluss auf das Bild des Menschen in der Literatur hat, den synthetischen Zusammenhang zwischen Raum und Zeit aus:

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.
(*Formen* 8)

Beeinflusst ist Bachtin von Kant, der in seiner "Transzendentalen Ästhetik" Raum und Zeit als notwendige Formen jeder Erkenntnis definiert; wobei er im Gegensatz zu Kant diese Formen nicht als "transzendente" Formen, sondern als Formen der realen Wirklichkeit selbst begreift (vgl. Bachtin, *PTL* 494).

Während Bachtin der Zukunft im folgenden Zitat einen Mangel an inhaltlicher Konkretheit und Beweiskraft attestiert, kann der nahen Zukunft eine neue, hier zu untersuchende Aufgabe zukommen, denn sie bewegt sich zwischen Vergangenheit, Gegenwart und der fernen Zukunft, zwischen der "Kraft des Realen" und der "ephemereren Realität":

Nur die Gegenwart und die Vergangenheit—das 'ist' und das 'war'—verfügen über die Kraft und Stichhaltigkeit des Realen, Wirklichen; der Zukunft eignet eine Realität anderer Art, eine

³⁰ Vergleichbar ist auch die Verwendung von Worten wie "Situierung und "Verortung" für zeitliche Phänomene. Ähnlich wird beispielsweise auch "locate" und "space" im Englischen verwendet.

³¹ Zu Bachtin und der Entwicklung seiner Chronotopos-Theorie, vgl. Brüggemann 5-11.

sozusagen mehr ephemere Realität; das 'wird' entbehrt jener Materialität und Dichte, jener realen Wägbarkeit, die dem 'ist' und dem 'war' zukommt. (*Formen* 80)

Positiver betrachtet Bachtin die reale Zukunft auf nicht-inhaltlicher Ebene in Bezug auf das Romanggenre, dessen "Unabgeschlossenheit in Bezug auf den Sinn sowie den lebendigen Kontakt mit dem unfertigen, im Werden begriffenen Heute" (*Formen* 214) und dessen "maximaler Kontakt mit der zeitgenössischen Zeit in ihrer Unabgeschlossenheit" (218) aus rezeptionsästhetischer Sicht von Bedeutung ist: "Der Roman hingegen will Fakten prophezeien, voraussagen und die reale Zukunft, die Zukunft des Autors und der Leser beeinflussen. [...] Das Zentrum der die Vergangenheit deutenden und erfassenden Aktivität wird in die Zukunft verlegt" (241). Unabgeschlossenheit der Gegenwart, maximaler Kontakt mit der jeweiligen Gegenwart, Beeinflussung der Zukunft, Vergegenwärtigung des "nowhere" statt des "no-where" (vgl. Hirsch 30): dies alles sind Kriterien, die auch auf die ambige Utopie zutreffen und die mit einer Situierung in der nahen Zukunft in die Symbiose zwischen Gegenwart und Zukunft nicht nur Autor und Leser, sondern auch den Text mit einbeziehen. So wird der Wandel von dem spezifisch utopischen Chronotopos der früheren Raumutopie, der sich durch einen geschlossenen Raum und einen statischen Zeitverlauf auszeichnet, hin zu einem Chronotopos der Zeitutopie, die die "Modalität der Möglichkeit, die Frage der Verwirklichung des Entwurfs stärker akzentuiert als bei Raumutopien" (Günther 380), weiter im Sinne des Spieles mit Möglichkeiten vorangetrieben.

Nach Bachtin sind Chronotopoi eng mit den Gattungen verbunden und determinieren ihre Merkmale (*PTL* 494). So betrachtet Bachtin z.B. verschiedene griechische "Romane" und klassifiziert sie anhand der Zeittypen (historische Zeit, biographische Zeit, Abenteuerzeit, Alltagszeit, Folklorezeit) und Raumgefüge in Untergattungen. Weitere Chronotopoi in Bachtins Analysen sind Motive wie Straße, Schloss, Salon, Provinzstadt, Schwelle und dazugehörige Motivketten, z.B. das Motiv des Treffens (Verlieren, Suche, Wiederfinden/Wiedererkennung, Heirat). Chronotopoi betrachtet Bachtin folglich auf der Ebene der poetischen Welt als Ganzes (Gattungen) als auch der Ebene einzelner Motive epischer Strukturen (vgl. Wegner 1365).

Einen weiteren interessanten Anhaltspunkt für das Raumzeitliche bietet Hubert Ohls Aufsatz über "'Verzeitlichung des Raumes' und 'Verräumlichung der Zeit'" in den Werken Wilhelm Raabes. Demnach ergänzen und erweitern sich in Raabes Texten Raum und Zeit gegenseitig in ihren vorrangigen Eigenschaften von Stasis (Raum) und Dynamik (Zeit), so dass sie dem Leser gleichermaßen gegenwärtig werden:

Der Raum verliert dadurch seine Raumqualität—'ruhender' Raum zu sein—, indem er eine zeitliche Tiefe erhält und im Medium der Geschichte 'bedeutend' wird. Die Zeit wiederum verliert ihre spezifische Zeitqualität—'fliehende' Zeit zu sein—, indem ihre verschiedenen "Ekstasen" in bestimmten Räumen aufgehoben sind und in ihnen für den Menschen 'Gegenwart' zu werden vermögen. Damit verlieren zugleich die Unterscheidungen von Nähe und Ferne—sowohl im zeitlichen wie im räumlichen Sinne—ihre bisherige Eindeutigkeit und können in spannungsreiche Wechselbeziehungen zueinander treten. (245)

Auch hier deutet sich an, dass die raumzeitliche Komponente für eine Betrachtung von Texten, die mit "Nähe und Ferne" spielen, von Interesse sein muss.

Im Zusammenhang mit dem Raum in der Utopie ist zurückzukehren zum Begriff der Heterotopie. Allenthalben hat die Postmoderne den Raum wiederentdeckt, "'Verräumlichung' der Geschichte [...] ist das Signum postmoderner Lebens-, Erfahrungs-, Diskurswelt" (Riese 280). Charles Simic weist auf die zunehmende Relevanz des Hier-und-Jetzt in der Literatur hin, weg von der Distanziertheit utopischen Denkens³² hin zu "Erlebnissräumen der 'Glückseligkeit des Gegenwärtigen'" (46). In seinem richtungsweisenden Aufsatz "Of Other Spaces" hat auch Michel Foucault den Wandel von der Obsession mit chronologischen Zeitabläufen hin zu räumlich verstandener Gleichzeitigkeit beschrieben:

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the

³² "Vielleicht wäre der ideale Ort für die Lektüre von Utopien die Mitte eines Maisfeldes in Iowa? Je weiter weg von der Menschheit, desto besser. Nichts wiegt einen so sicher in dem Glauben, dass alles möglich wäre, wie weite, leere Flächen" (Simic 46).

world. The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics. The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity; we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and the far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. (22)

Pordzik verbindet diese Rückkehr zum räumlichen Denken mit dem postkolonialen Raum und weiblichen Utopiekonzepten und weist auf die Aufhebung der chronischen Zeit zugunsten des Augenblicks hin:

Drei Komponenten gesellschaftlicher Erfahrung werden hier herausgestellt, die traditionellen Konzeptionen der Utopie [...] diametral entgegengesetzt sind: Dazu zählt die Favorisierung des Räumlichen (*space*) vor einer in der Zeit sich erstreckenden Utopie und die damit verknüpfte Hervorhebung der "Differenz von Eigenzeiten"³³ als Konstituenten des utopischen Prozesses ("where my body is now"); der Akzent auf der Weiblichkeit und Privatheit der Utopie ("my space"), die den Einheitschiffren und Verdinglichungstendenzen der klassischen Raumutopie und ihrer (männlich konnotierten) Neigung zur Tyrannei zuwiderläuft; und der verdichtete, zur Zukunft hin offene Augenblick, der sich einem kurzen 'Verweilen' des geschichtlichen Kontinuums verdankt [...]. Utopie ist dieser Konzeption zufolge nicht etwas Vorgefertigtes, der praktischen Umsetzung Harrendes, sondern vielmehr Ergebnis einer spontanen Konstellation gegenwartsbestimmter Erwartungen, in der sich der geschichtliche Prozess auf die verschiedenen Möglichkeiten des Utopischen hin entfaltet, ohne sie zu verabsolutieren. ("Diskurs" 12)

Es zeigt sich, dass das Verständnis raumzeitlicher Dimensionen und deren komplexer Funktion, die die "Darstellung des zur Zukunft hin offene[n] Augenblick[s]" und des "kurzen 'Verweilen[s]' des geschichtlichen Kontinuums" ebenso ermöglicht wie die Einbeziehung subjektiver Wahrnehmung, einen wichtigen Aspekt darstellt, der bei utopischen Texten in der nahen Zukunft zu untersuchen sein wird.

³³ Den Begriff der "Differenz von Eigenzeiten" bezieht sich Pordzik auf Armin Nassehis Aufsatz "Keine Zeit für Utopien: Über das Verschwinden utopischer Gehalte aus modernen Zeitsemantiken" 251.

1.6. Utopie in Nordamerika

Die Betrachtung nordamerikanischer utopischer und dystopischer Texte erweist sich als besonders ergiebig, da Nordamerika traditionsgemäß als wahrhaft existenter Ort der Utopie wahrgenommen wurde (im Vergleich beispielsweise zu den nichtexistenten Orten Paradies, Cockayne, Atlantis, El Dorado): die Neue Welt ist geographisch, religiös, weltanschaulich und politisch als fruchtbarer Boden für utopisches Gemeinwesen und den 'American Dream' gesehen worden.³⁴

Solch ein utopischer Grundanspruch an die Neue Welt führt dazu, dass historische Ereignisse im Lichte des Utopischen betrachtet werden. Kenneth Roemer betont jedoch in "Defining America as Utopia" die Doppeldeutigkeit vieler amerikanischer Utopien, die sowohl auf der Hoffnung nach einem Refugium als auch auf einem reformerischen Impetus gegründet sind, und aus diesem Grunde Katastrophenstimmung und überschwängliches utopisches Handeln gleichermaßen zulassen (Roemer spricht von "Strange Kombination of catastrophism and ebullience", "Defining " 7).³⁵ Sacvan Bercovitch spricht im Zusammenhang mit Ralph Waldo Emerson von einem "national dream that encourages individuals to escape history" (140), auch dies zeugt von einer Verschränkung von Eskapismus, Ablehnung gesellschaftlicher Determiniertheit und kollektivem Wunschtraum. Diese ambivalente Vermischung von eutopischen und dystopischen Merkmalen ist als ein frühes Merkmal amerikanischer Kultur wahrgenommen worden:

[...] American history is in part a history of potential dystopias and eutopias: the dystopian aura of the "howling wilderness," the genocide in the name of Manifest Destiny, the horrors of slavery, the nightmares of rampart commercialism, technology, urban squalor, Vietnam, Watergate and energy shortages; and the

³⁴ Tom O'Brian beschreibt Amerika in seiner Rezension über Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* als "hotbed of new ideas and new directions, the testing ground of all new trends" (12). Zur literarischen Utopie in Amerika, vgl. beispielsweise die Publikationen von Peter Boerner, Frank Dietz, Heuermann/Lange, Vernon Louis Parrington, Jean Pfaelzer, Ellene Ranson, Kenneth M. Roemer, und Robert L Shurter.³⁵ Roemer nennt als frühe literarische Manifestationen dieser Ambivalenz beispielsweise Mark Twains *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* und Nathaniel Hawthornes *The Blithedale Romance* ("Defining" 8).

³⁵ Roemer nennt als frühe literarische Manifestationen dieser Ambivalenz beispielsweise Mark Twains *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* und Nathaniel Hawthornes *The Blithedale Romance* ("Defining" 8).

eutopian impulse or Winthrop's "Citty upon a Hill," Jefferson's Declaration of Independence, the possibilities for rebirth in the "virgin" West, the idealism of youth and civil rights movements, New Deals, New Frontiers, and Great Societies, and the technology and spirit that sent Americans to the moon and a bicentennial Viking to Utopia. To know America, we must have knowledge of America as utopia. (Roemer, "Defining" 14)

Wie Jan Hollm ausführt, liegt in der Selbstwahrnehmung Amerikas als utopisches Experiment die Ursache für die relative Abwesenheit von Selbstironie in den literarischen Utopien, die für die englische Tradition in der Nachfolge von Thomas More gattungsspezifisch bleibt (245).

Schon in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts tritt die Raumutopie Amerika in den Hintergrund angesichts des Fortschrittsglaubens, der sich am bedeutsamsten in Edward Bellamys Zeitutopie *Looking Backward 2000-1887* (1888) manifestiert. Moylan sieht als Ursache hierfür die 'Schließung' der amerikanischen 'Frontier' wie auch die zunehmende Beschränkung der Bedürfnisse auf die Erfüllung der Konsumwünsche, die später in Disneyworld und Einkaufszentren ihre modernen Manifestationen erfahren würden. Gegen diese Kommerzialisierung, Industrialisierung und Technologisierung sind die sich immer stärker verbreitenden Dystopien und apokalyptischen Science Fiction-Szenarien gerichtet. Sie richten sich auch gegen die gelenkte Kontrolle von Wirtschaft und Staat; letztere ist den Bürgern der USA u.a. durch die McCarthy Ära ins Bewusstsein gerufen worden (vgl. Moylan, *Demand the Impossible* 8).

In den unruhigen, aktivistischen 1960er Jahren lässt sich hingegen auch eine neuerliche Hinwendung zur und Auseinandersetzung mit der Utopie sehen (vgl. *ibid.* 29f). Da diese Hinwendung, wie schon erwähnt, in besonderem Maße von Frauen vollzogen worden ist, hat sich in der Folge eine Reihe von Kritikern mit diesem Aspekt auseinandergesetzt. Annette Keinhorsts Feststellung von 1985, es gäbe insgesamt noch wenige feministische Analysen des Phänomens und der Autorinnen (26), kann also nach Ablauf eines Jahrzehnts nicht mehr aufrechterhalten werden. Auch Frank Dietz beschreibt in seiner Studie *Kritische Träume* das Auftauchen ambivalenter Utopien in den USA nach 1945 aus inhaltlicher wie gattungstypologischer Sicht und führt den Beweis, dass die utopische Gattung in den USA ihre verlorene Relevanz wieder gefunden hat.

Dies trifft in besonderem Maße für die Untergattung der Ökotope zu, die sich per definitionem dem Räumlichen neuerlich zuwendet. Wie Jan Hollm in *Die angloamerikanische Ökotope: Literarische Entwürfe einer grünen Welt* (1998) zeigt, hat sich diese Gattung in der Nachfolge des prototypischen Textes von William Morris' *News from Nowhere* (1890), in dem "zum ersten Mal gegenkulturelles Gedankengut gegen das technologische Fortschrittsparadigma in den literarischen Entwurf einer utopischen Gegengesellschaft mündet" (74) als Reaktion auf Bellamys urbane, technokratische Utopie entwickelt. Insbesondere in Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), der Text, der der Gattung rückwirkend ihren Namen gibt, findet sich eine der deutlichsten Rückwendungen zum eutopischen Gehalt und die Verbindung von Ökotope, nordamerikanischem Raum und naher Zukunftssituierung.

Diese Verbindung von verantwortungsbewusstem ökologischen Handeln und den Gefahren einer technologisierten Gesellschaft fußt auf einer lange Tradition des Umganges mit dem amerikanischen Raum und der "Vorliebe amerikanischer Autoren für Land- und Geistesvermessungen und akribische Bestandaufnahmen von Außenwelt und Kopfinnenraum" (Martens, "Die amerikanische Literatur" 313). Und die Auswirkungen der "Machine in the Garden" sind von Leo Marx in der gleichnamigen Studie analysiert worden.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbindet sich der Topos der Verantwortlichkeit für die Natur mit der ökologischen Besorgnis der "age of ecology" (Bowerbank 443). Jene setzt vor allen Dingen 1973 mit der von Arne Naess begründeten *Deep Ecology* Bewegung ein, in der Naess eine Zusammenführung von Ökologie als naturwissenschaftliche Disziplin und der Ökophilosophie als grundlegender Analyse der Beziehung von Mensch und Natur für wünschenswert erachtet. Der amerikanische Biologe Barry Commoner hatte zuvor in *The Closing Circle* (1971) Natur als weitreichendes systemisches Netzwerk beschrieben. Roderick Nash sieht in dem Umweltbewusstsein der 60er und 70er Jahre eine neue Entwicklung, in der der Natur vergleichbare Rechte angedeihen sollen wie den Menschen: "For the 1960s the compelling idea was that not just people but nature itself has rights which must be respected" (171). Manfred Pütz

bietet in seinem Aufsatz "Ernest Callenbach and the Invention of Ecotopia" nicht nur einen exzellenten Überblick über die amerikanische Umweltbewegung, sondern setzt sie auch in Zusammenhang zu Callenbachs Roman, der mit seinem *stable state system* sowohl oben genannte neue Umweltkonzepte umsetze als auch auf amerikanischen Vorstellungen des Sublimen und der transzendentalen Gleichsetzung der Natur mit dem Göttlichen zurückgreife, dabei jedoch auch die technische Komponente der Gesellschaft im Sinne eines die Natur widerspiegelnde "technological utopianism" mit einbeziehe.

Solche positiven Entwürfen des amerikanischen Raumes, die der Oppositionskultur der 60er und 70er Jahre entspringen, lassen zunächst den Eindruck einer Reinstitutionalisierung des utopischen Genres entstehen, wie Kim Stanley Robinson sie auch für die Science Fiction-Literatur beschreibt:

A literary genre is a grouping of conventional practices, which guide and limit writers when they write, and give the readers a set of expectations when they read. [...] But there are periods of relative stability in the history of every genre, during which the majority of the texts produced conform to those central conventions that are the genre's definition. (Robinson, *Dick* ix)

In den 80er Jahren kann von einer stabilen generischen Situation nicht die Rede sein; vielmehr befand sich die Utopie—wie schon so oft—an einem Scheideweg. So beschreibt Tom Moylan den Wandel von der sich in den siebziger Jahren herausbildenden kritischen oder ambigen Form der Utopie hin zu den dystopischen Tendenzen der 1980er Jahre (vgl. Moylan, "Look into the Dark" 57). Die Gründe hierfür sind vielfältig: zum einen spielt hier die Konkurrenzsituation zu anderen Gattungen, insbesondere der Science Fiction und des Cyberpunkts, eine Rolle, zum anderen wirken sich gesellschaftliche Bedingungen auf den Gattungskomplex aus: die Rückkehr zu konservativeren Grundhaltungen in der Reagan-Ära, der noch andauernde kalte Krieg und die Häufung von Umweltkatastrophen lassen die Skepsis an der Utopie als Genre neuerlich aufleben und sie werden, zumindest von der Warte utopischer Hoffnungen aus, zu den "theoretical and political dark ages of the 1980s" (ibid. 56).

Es ist aus meiner Sicht kein Zufall, dass diese Kritik an der Gegenwart der 1980er Jahre und die gehäufte Situierung in der nahen Zukunft miteinander einher gehen, ebenso wenig wie die Tatsache, dass einige Autoren diese Situierung mit dem utopisch-dystopischen Genre verbinden. Die Darstellung der generischen Entwicklungen hin zum selbstreferentiell-ambigen, aber auch zur gesellschaftskritischen Utopie und Dystopie hat die Vorzüge aufgezeigt, die eine Situierung in der nahen Zukunft haben kann. Sie ermöglicht es, auf die Gegenbildlichkeit, die die klassischen Utopien und Dystopien sonst der negativen Gegenwart entgegenstellen, zu verzichten und gleichzeitig an der erwähnten Ambiguierung und Hybridisierung der Gattung mitzuwirken. Damit erfolgt zum einen ein Rückgriff auf die warnende Funktion des prototypischen Werkes von George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, welches sich diese Situierung zu Nutze macht. Zum anderen partizipiert man damit gleichermaßen an einer solchen Situierung in verwandten Gattungen wie der Science Fiction oder am gesellschaftskritischen Roman ohne solche Gattungszugehörigkeit (hier wäre z.B. an Don De Lillos *White Noise* zu denken³⁶).

Die entworfenen Welten, die zumeist die Auswirkungen von Technologie, Konsum, Umweltverschmutzung oder Unterdrückung thematisieren, zeugen davon, dass diese Art der Zukunftsdarstellung ein besonderes gesellschaftskritisches Potenzial in sich birgt: die Kategorien Gegenwart und Zukunft geraten in ein wechselseitiges Beziehungsfeld, und ihre seit jeher bedeutsame utopische Dimension (Utopie als auf die Zukunft gerichtete Auseinandersetzung mit der Gegenwart) wird durch diesen Kunstgriff einbezogen.

Zusätzlich werden auf diese Art und Weise zwei weitere gattungsrelevante Aspekte wirksam. Zum einen kann das räumliche "Hier" in den Mittelpunkt rücken, welches im Gegensatz steht zu dem utopischen Nirgendwo. So spiegelt

³⁶ In ihrem Aufsatz "Die Zeitlichkeit des Risikos im amerikanischen Roman der Postmoderne" konstatiert Ursula K. Heise, dass sich der postmoderne Roman in den 1980er Jahren fortbewegt von der radikalen Infragestellung der "metanarratives" der Geschichte und statt dessen entweder eine Pluralität von Geschichten in realistischeren oder autobiographischen Werken sucht oder, wie im Cyberpunk, "die Frage in den Vordergrund [rückt], mit welchen Mitteln der Phantasie und der Erzähltechnik das Verhältnis der sich immer rascher wandelnden Gegenwart zur nahen und fernen Zukunft erfasst werden könnte" (373). In De Lillos Roman sieht sie in der zeitlichen Versetzung eine Möglichkeit, auf die zeitlichen Dimensionen von Umweltproblemen aufmerksam zu machen und so das ökologisch-technische Risiko im Sinne einer "risky landscape" erzählerisch auszugestalten (374, 385).

sich die verstärkte Präsenz des Räumlichen in der Literatur und Literaturkritik des 20. Jahrhunderts ebenso wider wie deren traditionelle Präsenz in der amerikanischen Literatur. Zum anderen reiht sich die zeitliche Annäherung an das "Jetzt" einer Beschäftigung mit der Darstellung des zuvor beschriebenen utopischen Augenblicks und der subjektiven Zeitwahrnehmung ein.

2. MARGARET ATWOOD, *THE HANDMAID'S TALE* (1985)

2.1. Zur Autorin

Margaret Atwood, 1939 in Ottawa, Ontario geboren, ist bekannt durch die Vielzahl ihrer Prosatexte und Gedichte, ebenso wie für ihre Tätigkeit als Herausgeberin von Anthologien insbesondere zur kanadischen Literatur und für ihre literaturkritischen Beiträge. Hier wären insbesondere *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) und *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (1995) zu nennen. Zu ihren Romanen zählen neben *The Handmaid's Tale* (1985) auch *The Edible Woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976), *Life Before Man* (1979), *Bodily Harm* (1981), *Cat's Eye* (1988), *The Robber Bride* (1993), *Alias Grace* (1996), *The Blind Assassin* (2000), *Oryx and Crake* (2003) und *The Penelopiad* (2005). Atwood beschäftigt sich u.a. insbesondere mit weiblichen und kanadischen Themenstellungen. In einigen Kurzgeschichten sowie in ihrem Roman *Oryx and Crake* widmet sie sich auch utopisch-dystopischen Fragestellungen und spekulativen Schreibweisen.¹

2.2. Überblick über den Roman

Margaret Atwoods Roman, erstmals 1985 erschienen, ist eine der bekanntesten weiblichen Dystopien des 20. Jahrhunderts. In ihm wird in der eingeschränkten Ich-Perspektive über das Schicksal der Protagonistin Offred in der patriarchalen Theokratie von Gilead berichtet.

Der Roman legt nahe, dass der nach der Bibel benannte Staat Gilead (vgl. Genesis 31,1-55) in den späten 80er oder 90er des 20. Jahrhunderts auf dem Territorium der Neu-England Staaten als eine der neuen Republiken der ehemaligen USA gegründet wurde.² Die Handlung spielt gegen Ende des 20. oder zu Beginn

¹ Bedauerlicherweise muss auf die Diskussion des zum Zeitpunkt des Verfassens der vorliegenden Arbeit gerade erst erschienenen Romans *Oryx and Crake* verzichtet werden, der sich für einen Vergleich mit *The Handmaid's Tale* angeboten hätte.

² Die letzten Zeitzeugnisse vor dem Umbruch stammen aus den 80er Jahren: "There are no dates after the mid-eighties. This must have been one of the schools that was closed down then, for lack

des 21. Jahrhunderts, und zwar größtenteils auf dem Campus der Harvard University. Diese Wiege des amerikanischen Puritanismus als auch des wissenschaftlichen Fortschritts wird in der nahen Zukunft zum Zentrum eines Staatswesens, das sich auf wenig fortschrittliche Weise die Verbindung von Kirche und Staat zurückerobert. Gerechtfertigt wird die Diktatur durch entsprechende Bibelauslegungen; die Bibel fungiert in dem Roman "als Modell und als Mittel der Systemstabilisierung" (Korte 16).

Entstehen konnte Gilead auf Grund einiger "Schwächen" des ausgehenden 20. Jahrhunderts: Umweltverschmutzung und atomare Verseuchung sind verantwortlich für einen Mangel an Ressourcen sowie für eine zunehmende Sterilität und einem drastischen Rückgang der Geburtenrate. Auch die zunehmende Freizügigkeit des späten 20. Jahrhunderts in Form von freiwilliger Geburtenkontrolle durch Verhütung und Abtreibung hat religiöse Fundamentalisten auf den Plan gerufen und bietet ihnen die moralische Rechtfertigung ihrer gewaltsamen Machtübernahme.

Neben dem Staatsstreich ist die Hauptstrategie dieser Machtübernahme die Kontrolle der "Hauptressource": die Entstehung menschlichen Lebens. Zu diesem Zwecke werden alle Zweitehen und nichtehelichen Beziehungen illegal, alle Kinder aus solchen Verbindungen Mitgliedern der Elite zugesprochen und gebärfähige Frauen hochrangigen Männern der Regierung als sogenannte *Handmaids* zur Verfügung gestellt. Basierend auf der biblischen Geschichte von Rachel und ihrer Magd Bilah (vgl. Genesis 30: 1-3) werden die Handmaids einem Commander zugewiesen, dessen Namen sie in Verbindung mit dem Possessivpronomen "of" erhalten. Ihre einzige Aufgabe ist es, vom Commander schwanger zu werden. Die Umerziehung erfolgt in Lagern, wobei die ideologische Gehirnwäsche meist von anderen Frauen vorgenommen wird. Auch später unterliegen die Handmaids der ständigen Beaufsichtigung durch andere Frauen. Die hierarchisch durchstrukturierte Gesellschaft wird durch rituelle Handlungen und äußere Kennzeichnungen bestätigt: so hängt die Kleidungsfarbe vom Status der Person ab. Die Handmaids

of children" (145). "Sometimes the movie she showed would be an old porno film, from the seventies or eighties" (152).

beispielsweise tragen rote Gewänder und eine weiße Kopfbedeckung, die als "wings" bezeichnet wird.

Die Ich-Erzählerin Offred ist eine solche Handmaid, und ihr ungefähr viermonatiger Aufenthalt im Hause des Commanders Fred bildet die Haupthandlung des Romans. Die Handlung konzentriert sich auf den Alltag Offreds, die Beschreibung ihrer Erlebnisse ist jedoch durchsetzt von den Erinnerungen an ihre Beziehungen zu ihrer Mutter, ihrer besten Freundin Moira, ihrem Mann Luke und ihrer kleinen Tochter, sowie an Ereignisse nach der Machtübernahme Gileads. Am Ende des Romans bleibt offen, ob sie der Gefangenschaft durch Mithilfe der Untergrundorganisation "Mayday", die auch als "Underground Femaleroad" bezeichnet wird, entkommen kann.

Die Binnenhandlung des Romans besteht aus 15 Kapiteln mit 46 Unterkapiteln, in denen der Lebensalltag Offreds dargestellt wird. Das erste Kapitel heißt "Night", und jedes übernächste trägt den gleichen Titel (außer Kapitel 5, das "Nap" heißt). In all diesen Kapiteln (inklusive "Nap"), die fast alle in ihrem Zimmer im Hause des Commanders situiert sind, werden, wenn auch nicht ausschließlich, so doch sehr intensiv die Gefühle, Träume und Erinnerungen der Protagonistin offenbar.

Im Anschluss an diese Binnenhandlung wird in den nachgestellten "Historical Notes" eine Rede eines Geschichtswissenschaftlers anlässlich eines im Jahre 2195 stattfindenden Historikerkongresses, der das Regime Gileads rückblickend behandelt, zitiert. Hier erfährt der Leser, dass der Bericht Offreds eine edierte Transkription von Tonbändern darstellt, und dass weder die Identität der Sprecherin noch die Struktur der ursprünglichen Berichte zweifelsfrei festzustellen ist. Selbst die Identität des Commanders, eines der Machthaber, ist nicht nachzuweisen. Die Binnenhandlung des Romans wird also entsprechend der utopischen Tradition selbstreferentiell in Frage gestellt.

Bedingt durch die Erzählperspektive erscheint das System stabiler als es tatsächlich ist: die nach außen gerichteten Grenzkämpfe, der innere Widerstand sowie die Tatsache, dass Gilead zweihundert Jahre später auf dem Historikerkongress als abgeschlossene Episode der Geschichte analysiert wird, vermitteln die

Schwächen eines Systems, welches die Erzählerin hingegen nur in seiner allmächtigen Kontrollfunktion erlebt.

2.3. Vorüberlegungen zur Gattung

2.3.1. Das Gattungsverständnis der Autorin

Die Systemreferenz zu einschlägigen Vorläufern wie Jewgenij Samjatsins *Wir*, Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* oder auch zu Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* ist von Beginn an von der Autorin selbst postuliert worden. Besonders in den "Notes for Further Thought" zur neueren Ausgabe des Romans und in ihrem Aufsatz mit dem Titel "Writing Utopia" reflektiert Atwood über die generischen Eigenarten utopischer Texte, unter die sie auch die dystopischen subsumiert. Auch die Methode der Extrapolation wird in ihren Äußerungen avisiert. Wie im folgenden gezeigt werden soll, eignen sich die theoretischen Äußerungen der Autorin nur bedingt als Ausgangspunkt für eine eingehende Textanalyse, sagen aber sehr wohl etwas aus über Atwoods Wunsch, Interpretationen ihrer Texte nahezulegen und auf diese Weise an der didaktisch-utopischen Funktion zu partizipieren.

Atwood verortet ihren Roman fest in der utopischen Tradition, und betontermaßen nicht in der Science Fiction:

I define Science Fiction as fiction in which things happen that are not possible today—that depend, for instance, on advanced space travel, time travel, the discovery of green monsters on other planets or galaxies, or which contain various technologies we have not yet developed. But in *The Handmaid's Tale*, nothing happens which the human race has not already done at some time in the past, or which it is not doing now, perhaps in other countries, or for which it has not yet developed the technology. We've done it, or we're doing it, or we could start doing it tomorrow. Nothing inconceivable takes place, and the projected trends on which my future society is based are already in motion. So I think of *The Handmaid's Tale* not as science fiction, but as speculative fiction; and, more particularly, as that negative form of Utopian fiction which has come to be known as the Dystopia. ("Writing Utopia" 102f)

Atwood formuliert ihre Definition von Science Fiction hier sehr überspitzt und spricht diesem Genre den Bezug zu zeitgenössischen gesellschaftskritischen Ereignissen ab. Liest man jedoch beispielsweise Atwoods Rezension zu Ursula K. Le Guins Werken, die ihre differenziertere Kenntnis der Science Fiction und ihrer wechselseitigen Beziehung zu verwandten Gattungen aufzeigt, lässt sich vermuten, dass Atwoods polemische Absage an dieses Genre weniger grundsätzlich ist, als es den Anschein haben mag. Ihr widerstrebt vielmehr die undifferenzierte Zuordnung zur Science Fiction,³ die ihrem gesellschaftskritischen Anspruch abträglich sein könnte. Mit der Nennung des Begriffs der spekulativen Fiktion weist sie denn auch auf die Methode der Extrapolation hin und verankert ihren Roman fest in den negativen Tendenzen der zeitgenössischen Gesellschaft.

Atwoods Äußerungen über das utopische Genre weisen zunächst wenig über das allgemein Bekannte hinaus. So besteht Atwood auf der zweifelhaften Natur eutopischer Ideale: "As a rule, Utopia is only safe when it remains true to its name and stays nowhere. It's a place to visit, but do we really want to live there? Which might be the ultimate moral of such stories" ("Writing Utopia" 106).

Desgleichen diskutiert Atwood die im einleitenden Kapitel schon erwähnte Frage nach der Verbindung der Gattungen des Romans und der Utopie und kritisiert die statische Natur utopischen Schreibens, die weniger über die menschlichen Schicksale aussage als über die Details des Novums:

A novel is always the story of an individual, or several individuals; never the story of a generalized mass. So the real problems in the writing of *The Handmaid's Tale* were the same as the problems involved in the writing of any novel: how to make the story real at a human and individual level. The pitfalls that Utopian writing so frequently stumbles into are the pitfalls of disquisition. The author gets too enthusiastic about sewage systems and conveyor belts, and

³ "It's too bad that one term—'science fiction'—has served for so many variants, and too bad also that this term has acquired a dubious if not downright sluttish reputation. [...] [Science Fiction] can also provide a kit for examining the paradoxes and torments of what was once fondly referred to as the human condition: What is our true nature, where did we come from, where are we going, what are we doing to ourselves, of what extremes are we capable? Within the frequently messy sandbox of sci-fi fantasy, some of the most accomplished and suggestive intellectual play of the last century has taken place" (Atwood, "The Queen of Quinkdom" 23).

the story grinds to a halt while the beauties of these are explained. I wanted the factual and the logical background to my tale to remain background; I did not want it usurping the foreground. ("Writing Utopia" 111)

Es bleibt festzuhalten, dass Atwood in ihren theoretischen Äußerungen keinen gänzlich gattungserneuenden Anspruch erhebt, wie dies beispielsweise Ursula K. Le Guin in *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) getan hat: Hier wird schon durch den Untertitel der gattungsinnovative Ansatz vermittelt. Atwood hingegen avisiert die erzählerische Ausgestaltung eines Konglomerats diverser Probleme der Gesellschaft und deren Auswirkungen auf das Individuum. Gleiches gilt im Übrigen auch für den weiblichen Aspekt, der Roman entzieht sich einer vorrangig feministischen Haltung, wie sie im einleitenden Kapitel dargelegt wurde und wie sie zum Beispiel in Joanna Russ' *The Female Man* zu finden ist.⁴

2.3.2. Gattungsrelevante Aspekte im Roman

Trotz dieser verhältnismäßig zurückgenommenen theoretischen Äußerungen hat Atwood dennoch zur Erneuerung des Genres beigetragen: Betrachtet man den Roman genauer, lässt sich konstatieren, dass die generische Tradition der Dystopie auf vielfältige Weise evoziert und unterlaufen wird. Dies geschieht z.B. durch Einbeziehung eutopischer Elemente, durch Relativierung der dystopischen Elemente (insbesondere die Endlichkeit des dystopischen Systems, die mangelnde Detailfreude, was die Beschreibung der Funktionsweisen dieses Systems angeht, sowie die Vielfalt an zeitgenössischen Phänomenen, die verarbeitet werden), sowie durch die selbstreflexive Hervorhebung der eigenen Fiktionalität.

Ein gewisser *eutopischer* Gehalt des Romans wird am sinnfälligsten am Ende der eigentlichen Erzählung, da Offred, entgegen der gängigen dystopischen Tradition möglicherweise die Flucht aus Gilead gelingt. Relativiert wird der dys-

⁴ Wie beispielsweise Carol E. Rinzier zeigt, ist die systemstabilisierende Mittäterschaft der unterdrückten Frauen auch als Kritik an feministischen Prämissen zu verstehen: "The novel is about what happens when certain pronouncements about women, made rather casually, are taken to their logical conclusion. For example, a woman's job is to have babies, a woman's place is in the home, abortions are murder. And the same is true about certain feminist pronouncements—women prefer the company of other women, birth is a female thing—when taken to a logical conclusion" (28).

topische Grundton des Romans auch durch die schon beschriebene Schwäche der Republik Gilead,⁵ die im Rückblick nur eine Episode, ebenso wie die des Puritanismus, zu sein scheint: "[...] unlike the earlier dystopias, Atwood's Gilead has finite boundaries in both space and time" (Ferns 380).

Auch die Örtlichkeit der Rahmenhandlung der "Historical Notes", Nunavit, verweist auf eine utopische Hoffnung, die einen konkreten Bezug zur Entstehungszeit des Romans hat: schon 1976 werden im *Nunavut Proposal* gegenüber der kanadischen Regierung Ansprüche der Inuit geltend gemacht, die 1993 ratifiziert wurden und im Jahre 1999 zur Bildung des *Nunavut Territory* führten.⁶

Die Abgeschlossenheit des Ortes der Rahmenhandlung erinnert an die räumliche Isoliertheit der Utopie ebenso wie an ihre Entrücktheit von den gesellschaftlichen Gegebenheiten der Gegenwart der Autoren. Zu der freundlichen Atmosphäre zu Beginn der wissenschaftlichen Konferenz gesellt sich jedoch schnell der Eindruck der Distanziertheit und Arroganz des Redners gegenüber den Leidtragenden der Vergangenheit. Die Tatsache, dass die Vorsitzende Maryann Crescent Moon eine Frau indigenen Ursprungs ist und zunächst die *outdoor-activities*, die Bestandteil des Rahmenprogramms der Konferenz sind, kommentiert, überfrachtet die Situierung zusätzlich mit einer ironischen Distanz zu den geschilderten Leiden Offreds und den historischen Implikationen Nunavuts.

Diese ambivalente Situation steht im Zusammenhang mit dem Ort der Haupthandlung. Auch Neuengland als Wiege des Puritanismus ist der zentrale Ort utopischer Erwartungshaltungen in der neuen Welt, die aber u.a. auch auf Kosten der Ureinwohner oder anderen religiösen Gemeinschaften durchgesetzt wurden. Sowohl Nunavut als auch Neuengland repräsentieren eutopische Hoffnung und dystopisches Potenzial. Raum und Zeit, diese konstitutiven Elemente utopischen Denkens und Schreibens, werden hier in ihrer utopischen wie dystopischen Dimension gezeigt, und es erscheint als pure Ironie, dass ausgerechnet Historiker diese Dimensionen nicht in ihrer Tragweite zu erkennen scheinen.⁷

⁵ Detaillierte Analysen der Schwächen der Republik Gilead bieten beispielsweise Aufsätze von Chris Ferns ("The Value/s of Dystopia: *The Handmaid's Tale* and the Anti-Utopian Tradition", 1990) und Walter Pache ("Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*", 1992).

⁶ Joanna Russ versteht den Begriff "Nunavit" als "None of it" ("Recent Feminist Utopias" 77).

⁷ Atwood verweist in ihrem Aufsatz "Writing Utopia" auf den Puritanismus als historische Quelle für ihren Roman (107f). Zu den komplexen Anspielungen bezogen auf die puritanische Geschichte der Oppression und Opposition, vgl. auch Mark Evans, "Versions of History".

Diese Einbeziehung einer Dialektik des historischen Prozesses, in der dem herrschenden autoritären System in seiner zeitlich unbegrenzten Allmacht, wie wir sie von Orwell kennen, ein Ende bereitet wird, verkörpert einen historisch besser nachvollziehbaren Prozess, der auf die allzu plakative Abschreckung einer endzeitlichen Diktatur verzichtet. Im Gegenteil, der Schrecken, dem das Individuum ausgesetzt wird (und der auch ein fikionalisierter, inszenierter Horror eines Schauerromans⁸ ist), wird durch die historische Wissenschaft in Frage gestellt:

If I [Professor Pieixoto] may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing moral judgment upon the Gileadeans. Surely we have learned by now that such judgments are of necessity culture-specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factors from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censor but to understand. (383)

In seiner Distanziertheit und Selbstgefälligkeit vermittelt Pieixoto jedoch eine ähnliche Form der Sorglosigkeit und des Unglaubens ("It can't happen here") wie Offred in der Zeit der Machtübernahme: "This was too theatrical to be true, yet there they were: sudden apparitions, like Martians. There was a dreamlike quality to them; they were too vivid, too at odds with their surroundings" (229).

Diese Hybris Pieixotos gegenüber den Lehren der Vergangenheit lässt die positive Gewissheit, dass selbst solch dunkle Kapitel der Geschichtsschreibung endlich sind, als Mangel an Geschichtsbewusstsein erscheinen: "From the point of view of future history, [...] we'll [the Handmaids] be invisible" (295). Aus dieser Unsichtbarkeit heraus entstehen wiederum dystopische Systeme, die ebenso vergänglich sind wie die Utopien der besseren Zukunft. Atwoods Roman ist also gleichermaßen ambivalent im utopischen wie im dystopischen Gehalt; der geschichtliche Wandel entspricht nicht der dystopietypischen Stabilität des totalitären Systems, die in Stagnation, Denaturierung und Perversion mündet (vgl. Mühlheim 325). Er entspricht aber auch nicht dem "für die Science Fiction generell als charakteristisch anzusehende[n] Element des Wandels" (Mühlheim 326): Stagna-

⁸ Zur Verwendung des Schauerromans in Atwoods Werken und insbesondere in *The Handmaid's Tale* vgl. Susanne Beckers *Gothic Forms of Feminine Fictions* (1999).

tion der Handlung, Passivität der Protagonistin, die oben beschriebene, zweifelhafte Natur des historischen Wandels in der Rahmenhandlung ebenso wie der Mangel an Technologie und Abenteuer entsprechen nicht den Erzählkonventionen der Science Fiction.

Neben der Unterminierung der apokalyptischen Vision und deren didaktischer Abschreckungsfunktion wird die Tradition der Dystopie in Atwoods Roman auch durch die scheinbar unsystematische Verarbeitung einer großen Vielfalt gesellschaftlicher Tendenzen in Frage gestellt. Wie schon angedeutet basiert Atwoods Roman im Gegensatz zu den meisten dystopischen Texten nicht auf einem eng begrenzten Ursachenkatalog: Totalitarismus, Geschlechterbeziehungen, religiöser Fanatismus einhergehend mit einer biblisch sanktionierten Ausbeutung der Frau, sowie ökonomische und ökologische Krisen geben dem Roman eine soziokulturelle Vielschichtigkeit, die zwar der zeitgenössischen, polyphon wahrgenommenen Erfahrungswelt der 1980er Jahre entspricht, nicht jedoch, wie sich bei der Darstellung der kritischen Rezeption des Romans zeigen wird, den gattungsbezogenen Erwartungshaltungen.

Ausgangspunkt des Romans ist die Frage im Konjunktiv, die Frage nach vorgestellten Sachverhalten, die sich an den gegenwärtigen gesellschaftlichen Phänomenen orientieren und deshalb möglich sind:

Like many books, *The Handmaid's Tale* began with the question, "what if?" I guess I was tired of having people say, "It can't happen here." They were right only if you accepted their definition of "it." "It" could mean Russian-style Communism, or Germany under Hitler. But what if we were looking at the wrong "it"? What if, while we were busy staring down the wolf at the door, another one was creeping over the back fence? Once any democracy starts curtailing freedom in the name of freedom, it may land in trouble. What if you wanted to take over the U.S. today? What flag could you wave successfully?

The Handmaid's Tale is one answer to these "what if's." [...] It's about what happens at the intersection of several trends, all of which are with us today: the rise of right-wing fundamentalism as a political force, the decline in the Caucasian birth-rate in North America and northern Europe, and the rise in infertility and birth-defect rates, due, some say, to increased chemical-pollutant and radiation levels, as well as to sexually-transmitted diseases. Among the features of the resulting social order is a great deal of pressure on women to have babies, if they can, coupled with their harem-

like seclusion and a form of polygamy for the richer and more powerful men. (If a thing is valued and in short supply, who usually gets more of it?) All of this is firmly based on the Bible, specifically Genesis 30, Verses 1-13, the story of Jacob, his two wives Rachel and Leah, and their two handmaids, required to produce children for them. ("The Handmaid's Tale—Before and After" 1)⁹

Durch die Hervorhebung der "what if" Situation betont Atwood den Einfluss realer Tendenzen der Vergangenheit und Gegenwart auf die Fiktion. Hierbei wird trotz der Verwendung des Konjunktivs, der ja immer einen nicht-wirklichen Sachverhalt einleitet, der vordergründige Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Fiktion gleichermaßen evoziert wie auch deutlich verringert, vergleichbar und hier zusammenhängend mit der Situierung in der nahen Zukunft.¹⁰

Atwood bezieht sich hier sehr explizit auf die Tradition der Extrapolation ("Like many books"): So ist der Bezug zu Sinclair Lewis' Roman *It Can't Happen Here* (1935), in dem die Möglichkeit einer Machtübernahme eines rechtsradikalen Demagogen in den USA fikionalisiert wird, augenfällig. Augenfällig sind auch die Analogien zu Robert A. Heinleins "If This Goes On—" (1940): in dieser Novelle hat sich Amerika gegen Ende des 21. Jahrhunderts zu einer theokratischen Diktatur entwickelt, die die USA, wie wir sie kennen, als ketzerisch verdammt. Der Protagonist John Lyle ist ausgebildet in West Point und Mitglied der Elitetruppen in New Jerusalem, die sich "Angels of the Lord" nennen. Er trifft auf Sister Judith, eine der unfreiwilligen Haremsfrauen des Diktators. Eine Untergrundorganisation mit Namen Cabal hilft den beiden zu entkommen (potenzielle Zielorte sind Mexiko und Kanada) und Lyle beteiligt sich an der Revolte gegen das Regime.

Was einer einfachen Übung im Extrapolieren gleicht, wird jedoch in *The Handmaid's Tale* in Verbindung gesetzt zur traditionellen Selbstreferentialität

⁹ Hiermit ergeht ein besonderer Dank an Margaret Atwood für die Erlaubnis, aus den Manuskripten der *Atwood Papers*, die sich in der Thomas Fisher Rare Book Library in Toronto befinden, zitieren zu dürfen.

¹⁰ Zum Gebrauch des Konjunktiv vgl. die umfassende Studie Hans Vaihingers zur Philosophie des "Als Ob". Im Folgenden beispielsweise betont Vaihinger die grundlegend gleichsetzende, jedoch nicht synthetisch zusammenführende Funktion des Konjunktivs: "Der Partikelkomplex 'als ob' dient dazu, ein vorliegendes Etwas mit den Konsequenzen aus einem unwirklichen oder unmöglichen Falle gleichzusetzen. [...] Es ist also der in dem mit 'ob' oder 'wenn' eingeleiteten Satze 'angegebene Umstand nicht als tatsächlich, sondern als subjektive Vorstellung und daher auch als eine Fiktion im Gegensatz gegen die Wirklichkeit aufzufassen'" (591, Vaihinger zitiert aus Passows *Handwörterbuch der griechischen Sprache*).

utopischen Schreibens, zur Problematisierung des Erzählprozesses und der Autorschaft, von der später noch zu sprechen sein wird. Die Möglichkeit der Repräsentanz von Wirklichkeit wird veranschaulicht und in Frage gestellt; die Gesellschaftskritik verliert dadurch an Momentum.

Die Verbindung von Repräsentanz und deren Infragestellung ergibt sich jedoch nicht nur aus den selbstreferentiellen Bezügen, sondern auch aus dem synthetischen Charakter des Gesellschaftsentwurfs, den Professor Pieixoto in bezug auf die Republik Gilead konstatiert: "As I have said elsewhere, there was little that was truly original with or indigenous to Gilead: it's genius was synthesis" (389). Dem synthetischen Entwurf entsprechend hat Atwood es trotz zeitbezogener Andeutungen bewusst vermieden, ihren Gesellschaftsentwurf zeitlich eindeutig festzulegen. Dies zeigt sich in der Abweichung von der Manuskriptversion des Romans, in der das Jahr, in der die Handlung spielt, als das Jahr 2011 festgelegt werden kann: "I was born in 1978. I am thirty-three years old" (*Atwood Papers*, Box 72: Folder 1, Seiten 48B und 37).

Die Synthese bezieht sich nicht nur auf die Verwendung zeitgenössischer Materialien, der Rückgriff erstreckt sich, wie schon angedeutet, z.B. auch auf die puritanische Geschichte oder die Bibel. Diese Form der Synthese unterscheidet den Roman von Orwells Roman, der wesentlich stärker auf die jüngste Geschichte fokussiert ist. Das Novum wird in *The Handmaid's Tale* quasi durch den überhistorischen Charakter des Gesellschaftsentwurfs gestaltet und bestimmt, dessen gemeinsamer, beinahe archetypischer Nenner in der Unterdrückung der Frau liegt. Dies führt allerdings auch dazu, dass, wie Hans Ulrich Seeber zeigt, die Bewertung der Gesellschaft der 1980er Jahre unklar bleibt:

Wie umfassend ist die Revisionstendenz? Wie affirmativ, wie kritisch und exploratorisch ist der Roman? Wo distanzieren sich Erzählerin und Autorin von der innerfiktional nostalgisch beschworenen Vergangenheit bzw. der Gegenwart von Autorin und Leser? Teilen sie die Kritik der Fundamentalisten und der Feministen an der Stilisierung der Frau zum begehrenswerten Sexobjekt in liberalen, marktwirtschaftlich ausgerichteten Gesellschaften? (Seeber, "Frau" 174)

Das Streben nach Synthese einer Vielfalt hat Atwood akribisch verfolgt: ganz wie ihre Protagonistin Offred betätigt sich die Autorin als Sammlerin von Informationen. Ganz im Geiste dieser journalistischen Vorgehensweise bewahrte die Autorin eine Vielzahl von Zeitungsartikeln auf:

While I was writing it [*The Handmaid's Tale*], I kept a scrapbook with clippings from newspapers referring to all sorts of material that fitted in with the premises on which the book was based—everything from articles on the high level of PCBs found in polar bears, to the biological mothers assigned to SS troops by Hitler, in addition to their legal wives, for purposes of child production, to conditions in prisons around the world, to computer technology, to underground polygamy in the state of Utah. ("Writing Utopia" 111).¹¹

Atwoods Bereitschaft, diese Materialien zur Verfügung zu stellen, ermöglicht—ähnlich wie ihre oben zitierten Kommentare zu dem Roman und zu gattungstypologischen Fragen—eine Transparenz des Schreib- wie auch des inhaltlichen Syntheseprozesses. Bezogen auf *The Handmaid's Tale* bewirken die für Atwood typischen Äußerungen und Handreichungen für die Leser und Kritiker, dass die didaktische Komponente, die in utopischen Werken sonst textimmanent ist und die sie, wie eingangs erwähnt, mit einer gewissen Skepsis betrachtet, auf andere Weise doch zum Tragen kommt. So gibt die Leserlenkung der Autorin Interpretationsmuster für den gesellschaftlichen und genrebezogenen Kontext vor,¹² die jedoch in der Vielschichtigkeit des Textes an Einfachheit verlieren mögen: "The novel's discourse mixes so many generic conventions, and Offred's language shifts so dynamically between realism, lyricism, and fantasy, that I believe it effects a

¹¹ In der Thomas Fisher Rare Book Library sind von Atwood gesammelte Zeitungsartikel zu folgenden Themen zu finden: Kult und Gehirnwäsche in der katholischen Kirche, Vor- und Nachteile von Plastikgeld, verstrahlte Abfälle, Bücher über Gesundheit, Schönheit, Ernährung, Fast Food und seine Auswirkungen auf die Gesundheit, Atomkrieg und Radioaktivität, Aids, Artikel über Kinder, Geburtenkontrolle, Homosexualität, Säuglingssterblichkeit in den USA, Unfruchtbarkeit bei Männern, Leihmutterchaft, Abtreibung, Gleichberechtigung, Verschleppung von Kindern, Arierzucht in Nazi-Deutschland, rechte Bewegungen in den USA, die Ära Ronald Reagans, Fernsehevangelisten, Rassismus, Todesstrafe, Ku-Klux-Klan, Frauen im Iran (*Atwood Papers*, Box 96: Folders 1-3). Zu weiteren Themen im Roman siehe Atwood/Beaulieu 76f.

¹² Susanne Becker widmet sich in ihrem Artikel "Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media" der selbstbewussten Rolle, die Margaret Atwood im Umgang mit der Öffentlichkeit einnimmt: "Margaret Atwood and the media is thus a story of the tension between the possibility and the curse of such celebrity; between using the media and being used" (30).

revision of Atwood's own earlier views on utopias/dystopias" (Howells, *Impact* 143).

2.3.3. *The Handmaid's Tale*: gattungstypologische Rezeption

Möglicherweise sind die oben zitierten Erläuterungen der Autorin auch eine Reaktion auf frühe Rezensionen des Romans, die Anstoß z.B. an der Verarbeitung einer Vielfalt von Themen nehmen. Paul Gray etwa bezweifelt, dass der Roman seiner didaktischen Funktion gerecht wird, und in der im Anschluss zitierten Rezension des Romans im *Mannheimer Morgen* wird dem Roman die Fähigkeit der "Angsteinflößung" abgesprochen:

As a cautionary tale, Atwood's novel lacks the direct, chilling plausibility of *Nineteen Eighty-Four* and *Brave New World*. It warns against too much: heedless sex, excessive morality, chemical and nuclear pollution. All of these may be worthwhile targets, but such a future seems more complicated than dramatic. But Offred's narrative is fascinating in a way that transcends tense and time: the record of an observant soul struggling against a harsh, mysterious world. (Gray 84)

Allerdings: das Utopia der Margaret Atwood kann man nur schwer als Projektion einer wahrscheinlichen Zukunft akzeptieren. Wieviel plausibler und daher erschreckender sind da die Visionen, die Doris Lessing in ihren futuristischen Romanen zeichnet. "Gilead" ist ein synthetischer Staat, in dem man zwar gesellschaftliche und politische Auswüchse, gegenwärtige wie vergangene, wiedererkennt, der aber als Ganzes zu künstlich und fremd wirkt, um Angst einzuflößen. (Anon., "Die unterjochten Frauen", *Mannheimer Morgen*)

Nach Grays Auffassung scheint die durch die Wahl der nahen Zukunft forcierte Einbeziehung vertrauter gesellschaftlicher Strukturen, bzw. die Erfahrung der Gesellschaft als Konglomerat verschiedenster gleichzeitig ablaufender Tendenzen, die nur ausschnittsweise wahrgenommen werden, trotz alledem nicht plausibel zu sein. Sie können demnach nicht in dramatischer Weise zur didaktisch motivierten Einflößung von Angst verhelfen. Während er die mythisch anmutende, zeitlose Qualität in der Darstellung der existenziellen Grunderfahrungen Offreds schätzt,

kann er andererseits die durch die Synthese dystopischer Ereignisse über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg evozierte, immerwährende, im Alltag lauernde Bedrohung nicht annehmen.

Susanne Meyer sieht in der Einschränkung der Erzählperspektive zwar den erzähltechnischen, jedoch nicht den gesellschaftskritischen Vorteil:

Die erzählerisch raffinierte Zusammenraffung in die Perspektive der Magd bedingt zugleich—und dies mag nicht unbedingt in der Absicht der Autorin gelegen haben—dass unsere Neugier in bezug auf Gilead ähnlich unbefriedigt bleibt wie die Lebenslust der Heldin. Mit ihr zusammen sind wir in ihr Zimmer eingesperrt. Wir dürfen es nur mit ihr verlassen—zum Einkaufen, zur obligatorischen Beobachtung einer Geburt im Hause eines anderen Kommandanten, zu einer Exekution von weiblichen Delinquenten, zur Zeugungszeremonie. Die Hierarchie der gileadschen Machtstruktur? Versorgungsprobleme? Außenpolitik? Die Rolle der Wissenschaft? Was Orwell und Huxley, Heroen der Gattung Utopie, in ihren Werken so fleißig ausgeführt haben, erscheint bei Atwood höchstens in der Karikatur—wenn auf den letzten Seiten ihres Buches einige Jahre nach dem Ende der Republik Gilead, die Teilnehmer eines Wissenschaftskongresses sich diesen Fragen auf die übliche umständliche Art zu nähern versuchen. (Meyer 26)

Der Roman verkörpert demgemäß ein künstliches Staatswesen ohne Details, die additiv in undramatischer Weise beschrieben werden. Als realistisch (und künstlerisch "raffiniert") empfunden wird hingegen die eingeschränkte Erfahrungswelt der Protagonistin, die perspektivisch hervorgehoben wird. Psychologische Eindringlichkeit geht zu Lasten der systematischen Gesellschaftsanalyse. Die Nachlässigkeit in der dystopischen Staatsbeschreibung wird nur als "unbeabsichtigter" Fehler der Autorin, nicht aber als innovative Auseinandersetzung mit der Gattung verstanden. Dieses Urteil Meyers ist umso erstaunlicher, als sie zuvor selbst auf die erzählerischen Unzulänglichkeiten utopischen Schreibens hinweist:

Zukunftsbücher füllen Bibliotheken. Meist gewichtige Abhandlungen über die beste aller Welten oder die schlechteste—zu oft statt mit Vergnügen mit dem erhobenen Zeigefinger geschrieben. Utopien sind die Oberlehrer unter den Romanen (oder, wie nach einem Blick auf das Feld der Frauenliteratur zugegeben werden muss, die Oberlehrerinnen). (26)

All diese frühen Reaktionen auf den Text zeugen auf frappante Weise von den Erwartungshaltungen, die an einen dystopischen Text gestellt werden können.¹³ Der Dystopie wird ein didaktisches Signal abverlangt, welches in aller Deutlichkeit zum Tragen kommen soll: atomare Schreckensvisionen, Umweltkatastrophen, Totalitarismus, biogenetischer Missbrauch, dies sind die dystopischen Ansätze, deren besondere Betonung *eines* Aspekts den Lesern im Gedächtnis haften bleibt. In Grays Augen scheint dies die dramatische Qualität dystopischer Texte auszumachen. Gleichmaßen wird der Utopie/Dystopie die gattungstypische *systematische* Abhandlung der verschiedenen Gesellschaftsbereiche abverlangt, so von Meyer. Die Strukturiertheit des utopischen Entwurfs ist literarische Konvention, an der sich die Autorin zu messen hat. Vaihinger beschreibt die Kriterien einer schematischen Fiktion, zu der auch die Utopie gehört, als die Herausstellung eines "nackten, der vollen Wirklichkeit entkleideten Bilde", mit Hilfe dessen eine Denkrechnung vollzogen wird: "Man studiert hier die Gesetze der Wirklichkeit gewissermaßen an einfacheren Modellen, welche zwar das Wesentliche des Wirklichen enthalten, aber in einer viel einfacheren und reineren Form" (36f). Erst die differenziertere Auseinandersetzung der Forschung mit dem Text hat Atwoods generische Fortentwicklung herausgearbeitet.

Zu den positiven Stimmen gehört z.B. Coral Ann Howells, die die postmoderne, subversive Funktion der weiblichen Stimme hervorhebt, welche die maskuline Autorität auf inhaltlicher, historiographischer wie auf gattungstypologischer Ebene zu untergraben vermag:

Though it [*The Handmaid's Tale*] shares many of the thematic features of traditional models of the genre, it subverts the masculine dystopian fascination with institutional politics or military tactics by focusing on the silenced Others in Gilead. Likewise, Offred's story with all its gaps and confessions of unreliability challenges Professor Pieixoto's deterministic view of history and the role of

¹³ Diese Erwartungshaltungen sind nicht untypisch für das utopische Umfeld, wenige Gattungen haben sich ein derartig ausgeprägtes Traditionsbewusstsein erhalten. Auch Atwood unterstützt die Einordnung in die utopische Tradition. In einem Interview mit Tom O'Brian verwehrt sie sich allzu einfache Vergleiche ihres Romans mit Orwells *Nineteen Eighty-Four*: "'It's usually the only utopia that anybody has ever read,' she says, then cites Plato's *Republic*, Samuel Butler's *Erewhon*, and writers such as Thomas More. 'The difference between mine and theirs is most of theirs are by men'" (O'Brian 12).

historiography as authentication of the past, in favor of something far more arbitrary and subjectively constructed. (143)

Jenny Wolmark beschreibt in ihrer Studie *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism* die komplexe Wechselbeziehung utopischer und dystopischer Elemente zur Veranschaulichung von neuen, fragmentarisierten sozialen und geschlechtsspezifischen Identitäten in der postindustriellen Gesellschaft. Raffaella Baccolini und Ildney Calvacanti klassifizieren den Roman als "feminist critical dystopia" und attestieren ihm so ein kritisches Potenzial unter Einbeziehung der selbstreferentiellen Gattungstradition:

[These dystopias include] the negative critique of, and opposition to, patriarchy brought into effect by the dystopian principle; the textual self-awareness not only in generic terms with regard to a previous utopian literary tradition (in its feminist and non-feminist manifestations), but also concerning its own construction of utopian "elsewheres"; and the fact that the feminist dystopias are in themselves highly critical cultural forms of expression (for the two reasons pointed out above), which in turn may have a crucial effect in the formation or consolidation of a specifically critico-feminist readership. (Cavalcanti 207f)

Tom Moylan relativiert diese Sehweise, er sieht in Atwoods Roman weniger eine kritische als eine ambige Dystopie, die eine Reaktion darstellt auf die 1980er Jahre und die utopischen Ideale der 1960er und 1970er Jahre. Angesichts der Rückkehr zum Konservatismus einer Reagan-Regierung zeige sich eine gewisse Resignation und der Roman erinnere strukturell wie atmosphärisch stärker an die klassische Dystopie. Mit ihrem Roman lässt sie demnach verschiedene generische Tendenzen nebeneinander stehen und bereitet den Weg für die neue kritische Form der Dystopie:

[...] Atwood stretches the creative range of the classical dystopian form, working it in one direction toward anti-utopian closure, then turning it toward a utopian horizon, and then again leaving a space in between for her unresolved questions as they grow out of the accounts of the society's internal flaws, the opposition's vulnerability, and the clearly imperfect and perhaps always compromised "utopian" reality revealed in the symposium narrative. Although the *Tale* remains a "classical" dystopia in its overall structure and tone, its

author has nevertheless taken the traditional dystopia to a historical limit, and in doing so she anticipates the moment of the critical dystopias that will soon occur in the popular realm of sf in the late 1980s. (Moylan, *Scraps* 166)¹⁴

Hans Ulrich Seeber nimmt sich des Aspekts der Extrapolation an und spricht von einer zunächst erschreckenden, aber auch reichlich konstruierten und prognostisch kaum brauchbaren Zukunftsvision (Seeber, "Frau" 165), die nicht vergleichbar sei mit der beklemmenden Dichte und Aktualität einer in der Zukunft stattfindenden satirischen Verarbeitung von Vergangenheit, wie sie in den klassischen Dystopien Orwells und Huxleys zu finden seien (ibid. 163). Der Roman hat ebenso wie sie keine prognostische Funktion, noch macht er sich ihre warnende Funktion in gleichem Maß zu eigen. Den Grund hierfür sieht Seeber in der schon erwähnten Anbindung des Romans an einen geschichtlichen Prozess, denn "[...] ganz im Gegensatz zu Huxley und Orwell [ist es] um die innere Stabilität der Zukunftswelt nicht zum Besten bestellt" (ibid. 169):

Für die klassische Dystopie ist nun allerdings typisch, daß sie die Zukunft als offenen Prozess abschafft. Samjatin, Huxley und Orwell stellen ihre Systeme auf Dauer. Als unveränderliche Sozialmaschinen konzipiert, sind ihre Systeme der Zeit, dem Wandel und damit der Geschichte entzogen. Von Individuen angestrebte Systemveränderungen werden automatisch und ausnahmslos unterdrückt. Ein solcher Ewigkeitsanspruch hat ersichtlich einen niedrigen prognostischen, dafür aber einen hohen persuasiven Wert: Das Schreckbild eines aus Gegenwartstendenzen abgeleiteten totalitären Staates wirkt um so nachdrücklicher und stimuliert umso nachhaltiger präventives Handeln, je weniger ein Entkommen [...] möglich erscheint [...]. (ibid. 170)¹⁵

¹⁴ Zu Moylans Definition der kritischen Dystopie, vgl. das einleitende Kapitel.

¹⁵ Atwoods Protagonistin Offred weist selbst auf diesen Vergeschichtlichungsprozess hin, der allerdings durch die Tatsache, dass sie diese Gedanken erst formuliert hat, nachdem sie aus Gilead geflohen ist, sowie durch die Betonung der existenziellen Bedrohung des Individuums relativiert wird: "I intend to get out of here. It can't last forever. Others have thought such things, in bad times before this, and they were always right, they did get out one way or another, and it didn't last forever. Although for them it may have lasted all the forever they had. When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove" (173).

Während Seeber die "Verflüssigung, Vergeschichtlichung und Relativierung der Dystopie Atwoods" (ibid. 169) durchaus als innovatives Moment verstanden wissen möchte, führt Chinmoy Banerjee die oben erwähnten Kritikpunkte an Atwoods Dystopie fort. Banerjee sieht in der Utopie und Dystopie Potenzial und Gefahr zugleich: die Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen ist demnach nur dann wahrhaft antithetisch, wenn sie nicht durch den erzählerischen Unterhaltungswert ihrer oppositionellen Wirkung beraubt werde:

The difference between a dystopia that retains its critical force and one that has lost it in becoming a mere commodity, is that the former presents its negative vision as a question on the horizon of our present experience, while the latter simply accepts the vision as a starting point, as the mere condition of its narrative. (Banerjee 76)

Banerjee kommt zu dem Schluss, dass Atwoods Roman zur zweiten Kategorie gehört, dass er Atwoods eigener Prämisse, Literatur sei die Hüterin des moralischen und ethischen Gemeinschaftssinns, nicht gerecht wird (vgl. Atwood, "An End to Audience?" 346). Ablenkende Unterhaltungsmomente seien die Horror- und Schauerelemente in ihrer parodierten Form, die historische Oberflächlichkeit (d.h. die Missachtung der technischen und gesellschaftlichen Fortschritte, die bis dato erzielt worden sind), die mangelnde Analyse des beschriebenen Herrschaftssystems, die Selbstreflexivität und Kunsthaftigkeit, die mehr der Autorin als ihrer Erzählerin zuzuschreiben sei, die Verwendung des Präsens zu einer effektvollen Vermittlung von Unmittelbarkeit und Einzigartigkeit der Handlung, die künstlich wirkende Spaltung der Erzählerin in eine wissende und eine naive Instanz. Letztlich, so Banerjee, bleibe *The Handmaid's Tale* als Dystopie irrelevant, da der Roman mehr über die Kunstfertigkeit der Autorin aussage als über die sozialen Übel ihrer Zeit:

The point of this game seems to me to be for Atwood to have her cake and eat it. She manages to create an illusion of immediacy that involves the reader in the experience of her dystopian-Gothic world, while framing it in a reflexivity that closes in on itself. [...] Though reflexivity is commonly treated as a value in itself, it is necessary to note that it has the antithetical possibilities of being either agonistic or aesthetic. [...] Her theoretical statements affirm the

need for an art that is critical, and *The Handmaid's Tale* promises criticism by virtue of both its form and its content as a feminist dystopia. Yet, as we have seen, the novel is a pseudo-dystopia whose structure generates two levels of response: one of naïve consumption through illusion and identification, and the other of sophisticated enjoyment of parodic exercise and play with illusion. (90)

Wie Sonja Fielitz hingegen erläutert, gibt schon Ray Bradbury in *Fahrenheit 451* (1953) die Darstellung eines umfassenden Weltentwurfs auf (164f), und Howells wertet die Zusammenführung von Gesellschaftskritik und literarischem Spiel— "[the] double awareness of the moral and the literary, the politically engaged and a self-conscious postmodern aesthetic" (143)—als generische Weiterentwicklung, die das einseitige, auf dem Gesellschaftsentwurf beharrnde Moment diversifiziert. Auch Carol E. Rinzler sieht in einer frühen Rezension des Romans die Kunstfertigkeit der Autorin in einem positiven Licht: "This perfectly achieved blend of clarity and opaqueness is the most impressive of the devices Atwood employs, but there is not a page in the novel that does not exhibit a superb degree of control—a control of information so utter that the author controls the reader's reaction to it as well" (28).

Wie Eric Rabkin gezeigt hat, ist die atavistische Rückwendung der Gesellschaft, in diesem Falle zu einer enttechnologisierten und unfortschrittlichen Männergesellschaft, durchaus auch Bestandteil der utopisch-dystopischen Tradition. Hier ist an Texte wie Samuel Butlers *Erewhon* oder William Morris' *News from Nowhere* zu denken. Banerjee unterscheidet wertend zwischen solchen Texten und der Utopie als gesellschaftskritischer und historisch bewusster Form, wie sie in Huxley und Orwell zu finden seien. Als Wertmaßstab dient auch Banerjee der Grad der Anbindung an die Gegenwart:

I would maintain that dystopia, as a critical form, is also characterized by a force that makes urgent for us the negativity it discovers in our world. (76)

Huxley's and Orwell's worlds have such force because they embody the technological and totalitarian shadow that their times cast, and that our world continues to cast, on the horizon. (78)

Solch eine Argumentation stellt letztlich eine einfache Gleichung auf: entweder eine Dystopie funktioniert in der vorgegebenen Weise als kritische Reflexion zeitgenössischer Negativität oder sie dient der bloßen, konsumierbaren Unterhaltung, in Atwoods Falle gar der "Effekthascherei". Banerjees Argumentation weist sehr deutlich darauf hin, dass die Verbindung von erzählerischer Virtuosität und gesellschaftskritischem Gehalt in dem Roman problematisch ist, und fordert nicht zu unrecht ein, dass die Autorin ihrem eigenen gesellschaftskritischen Anspruch auch gerecht werde. Banerjee weigert sich jedoch auch, der Dystopie eine Wandelbarkeit zuzugestehen, die zeitgenössisches Welt- und Kunstverstehen einbezieht. Dies zeigt sich beispielsweise in Banerjees Urteil über Atwoods Geschichtsverständnis: "[...] to see in these phenomena [Christian fundamentalism and Tele-evangelism], rather than in economic, ecological, technological, or military sources, the basis of a future horror story in an advanced capitalist society is historically frivolous" (78f). Sich diesem Urteil anzuschließen, fällt schwer, denn dem religiösen Fundamentalismus, auf den Atwood schon in ihrer Widmung an den bekannten Puritanismusforscher Perry Miller hinweist, kommt historisch in der amerikanischen Gesellschaft eine besondere Rolle zu, und auch in der heutigen Gesellschaft ist der öffentliche Diskurs von religiösen Werten und religiöser Bildlichkeit durchdrungen.

Im Kontext einer generischen Einordnung des Romans ist auf Banerjees Kritik an der parodistischen Verwendung des Schauerromans einzugehen. Banerjee konstatiert, dass die Verwendung der Horrorelemente exzessiv und unmotiviert sei und durch die kunsthafte Parodie der Schauerromantradition überlagert würde (vgl. 78). Susanne Beckers Studie *Gothic Forms of Feminine Fictions* (1999) bietet eine sorgfältige Analyse der Schauerromantradition und ihres Wiederauflebens im Kontext der Postmoderne, des Feminismus und der Globalisierung der 70er, 80er und 90er Jahre. Becker legt überzeugend dar, dass Schauer-elemente sich wenden gegen die Ordnung, Kontrolle und Macht restriktiver Ideologien (4)—insbesondere patriarchaler Systeme—und immer auch die Brennpunkte der zeitgenössischen Gesellschaft aufzeigen (256). Becker spricht in diesem Zusammenhang von dem Prozess des "gothicising of every-day life" insbesondere der weiblichen Lebenswelt. Dieser kritische Impetus verbindet Uto-

pie/Dystopie und Schauerroman (und auch in Orwells Dystopie lassen sich genügend Elemente des Schauerromans nachweisen) ebenso wie die inhärente Negativität des *Irrealen*, des *Irrationalen* und des *Unmoralischen*.¹⁶ Banerjees Kritik an der Verwendung von Schauerromanelementen zu vordergründigen Unterhaltungszwecken erscheint angesichts dieser Beschreibung der Gattung als ungerechtfertigt.

Die subversive Unterminierung bestehender ideologischer Systeme wird im zeitgenössischen Schauerroman unter anderem erreicht durch die Parodierung des populistischen Schauerromans, so beispielsweise auch in Atwoods *Lady Oracle* (1976): "In the era of sampling and mixing, or quoting and rewriting, a new form of gendered writing has thereby arrived, a form that I call the *neo-gothic*. It spans the time between the politicised 1970s, the conservative 1980s and the millenium-ridden 1990s" (Becker 4). Häufigste Stilmittel zur Hervorrufung, Parodierung und Subversion¹⁷ sind demnach hyperbolische Verwendungen von Ironie, Anspielungen und der Zusammenführung von verschiedenen Gattungstraditionen; sie führen zu einem Exzess in moralischer, mimetischer und formaler Hinsicht: "[...] a new type of gothic excess arises: excessive domestication, excessive realism" (Becker 104). Angesichts dieser Definition ist die Aufnahme von Elementen des Schauerromans und deren Parodierung in die moderne, weibliche Utopie/Dystopie nicht verwunderlich. Solche Strategien des "underlining" und "undermining" auch in ästhetisch-formalen Bereichen werden, wie zu sehen war, von Banerjee nicht befürwortet.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass diese Diskrepanz in der Bewertung von formal-ästhetischen und gesellschaftskritischen Gewichtungen in der besonderen Verwendung der nahen Zukunftssituation liegt. Atwood verbindet die gegenwartsnahe "Was wäre wenn" Dystopie nicht mit einem absoluten Gegenbild, in der nur eine kleine Oase des Widerstandes existiert, wie dies bei Orwell, Samjatin oder Burgess der Fall ist. Atwood betont bei aller Kenntnis und Verwendung dystopischer Elemente die Schwellensituation, in der sich sowohl die Gesellschaft

¹⁶ "[...] the gothic is the genre of negativities, of the *un-real*, the *anti-rational*, the *immoral*" (Becker 22, Hervorhebung im Original).

¹⁷ Becker orientiert sich hier an Linda Hutcheons Konzept des "underlining and undermining" kultureller Universalismen.

und die Machthaber als auch die Protagonistin befinden und verweist zudem mit ihrer Art des Schreibens auf die raumzeitliche Besonderheit dieser Situation, auf die Fragwürdigkeit des Erzählten als auch auf die ambivalente Natur dieser Dystopie.

Mit dem eben verwendeten Begriff der Schwellensituation erfolgt ein Rückgriff meinerseits auf Bachtins Definition der *Schwelle* als ein von "hoher emotional-wertmäßiger Intensität durchdrungener Chronotopos", der häufig in Zusammenhang steht mit dem Chronotopos der *Krise* und des *Wendepunktes* im Leben, welcher eine Initiation beinhalten kann und dessen Zeitbezug "im Grunde genommen ein Augenblick [ist], dem gleichsam keine Dauer eignet und der aus dem normalen Fluss der biographischen Zeit herausfällt" (198).

Der Roman präsentiert auf verschiedenen Zeitstufen die nahe Zukunft als eine solche Schwellensituation der Krise und des Wendepunktes, d.h. die nahe Vergangenheit der sechziger bis achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist in der Binnenhandlung noch gegenwärtig, und zwar sowohl in den persönlichen Erinnerungen der Protagonistin als auch in der von ihr bruchstückhaft berichteten gewaltsamen Wandlung der amerikanischen Gesellschaft, von der zunächst die Rede sein soll.

2.4. Die Gesellschaft in der Schwellensituation

Der Gesellschaftsumschwung wird detaillierter im Kapitel 10 und in den "Historical Notes" beschrieben. Hier erinnert sich Offred an die Zeit, als der Umsturz stattfand: Die elektronische Erfassung durch das Plastikgeld ist ihrer Meinung nach verantwortlich für die schnelle, unspektakuläre Machtübernahme. Ein Ausnahmezustand wird verhängt, die Verfassung wird außer Kraft gesetzt, die Medien zensiert, Frauen entlassen und enteignet, einer Gehirnwäsche unterzogen¹⁸ und umerzogen. Der Widerstand hält sich in Grenzen, weil die Menschen Angst haben und sich der Tragweite der Ereignisse gar nicht bewusst sind:

¹⁸ "I know I lost time. There must have been needles, pills, something like that. I couldn't have lost that much time without help. You have had a shock, they said" (51).

All those women having jobs: hard to imagine, now, but thousands of them had jobs, millions. It was considered the normal thing. Now it's like remembering the paper money, when they still had that. [...]

It was after the catastrophe, when they shot the president and machine-gunned the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time.

I was stunned. Everyone was, I know that. It was hard to believe. The entire government, gone like that. How did they get in, how did it happen? (224f)

Durch die einfachen, kurzen Sätze des letzten Absatzes wird der Zustand der "suspended animation" (225) verdeutlicht, die staccatohafte, parataktisch anmutende Reihung vermittelt sowohl die Aufhebung der gesellschaftlichen als auch individuellen Dynamik, Handlungsfähigkeit und Nachvollziehbarkeit: so endet dieser Absatz mit der offen bleibenden Frage nach den Ursachen dieses Umsturzes. Es geht Atwood nicht darum, diese näher darzulegen; sie gestaltet den Krisenmoment dieser Schwellensituation psychologisch aus und legt ihr Augenmerk besonders auf die Betäubtheit der Menschen. Dabei wird dem Ablauf der biographischen Zeit dieser doch sehr bewegten Phase der Vergangenheit eine quälend empfundene Verlängerung dieses Augenblicks der Krise zur Seite gestellt, die dann in die Gegenwart der Erzählerin extrapoliert wird: "This is the heart of Gilead, where the war cannot intrude except on television. Where the edges are we aren't sure, they vary, according to the attacks and counterattacks; but this is the center, where nothing moves" (31).

Die "Historical Notes" versachlichen und dynamisieren diesen Moment in der Geschichte, wechseln in den raffenden, neutral gehaltenen Duktus der Wissenschaft und bieten eine systemische Darstellung Gileads in utopisch-dystopischer Art und Weise. Offreds Bericht wird einer frühen Phase Gileads zugeordnet, in der der Höhepunkt der Unterdrückung noch gar nicht erreicht war. Die ganze Erzählung Offred offenbart sich nun als Momentaufnahme des historischen Prozesses, situiert zwischen dem letztendlichen Fall des Regimes und der nahen Vergangenheit: "Things haven't settled down, it's too soon, everyone is unsure about our [the Handmaids'] exact status" (17f). Letztlich enden sie jedoch auch mit einer Frage (*Are there any questions?*), die wohl eher als selbstgefällig zu verstehen ist und einen ironischen Kontrast zur fragenden Offred aufbaut. Der

totalitäre Staat wird zur Episode, der verdauerte Augenblick wird zu einer Nebenhandlung.

Betrachtet man den beschriebenen gesellschaftlichen Wandel, so ließe sich ein rigides Regime Orwellscher Prägung erwarten. Und in der Tat: die Ausübung der Macht scheint in Gilead auf einem ausgefeilten Spionagesystem zu basieren, auf Abschreckung, zeremoniellen Handlungen wie das Hinrichten von Oppositionellen (genannt "salvaging"), und generell auf der Eliminierung jeder möglichen Opposition.

Hierzu bedient man sich auch der Sprache: im wahrsten Sinne des Wortes wird die "Entmündigung" der Frau betrieben: Lesen ist ihnen verboten, und jegliche Benennung unterbleibt: "Now places are known by their signs alone" (33). Namen sind Versuchung, Sprache wird als Gefahr empfunden: Statt einer Orwellschen "Newsspeak" bedient man sich ritualisierter Redewendungen, Gebetsmaschinen und Piktogrammen. Dies gilt auch und insbesondere für religiöse Texte, die ausschließlich den Männern vorbehalten sind und nur mündlich vermittelt werden. Offreds Freude an dem verbotenen Scrabble-Spiel mit dem Commander und ihre Neigung, Worte zu analysieren, zeugt davon, wie begründet die staatliche Sorge ist:

After I'd leafed through them [the magazines] I would throw them away, for they were infinitely discardable, and a day or two later I wouldn't be able to remember what had been in them. Though I remembered now. What was in them was promise. They dealt in transformations; they suggested an endless series of possibilities, extending like the reflections in two mirrors set facing one another, stretching on, replica after replica, to the vanishing point. They suggested one adventure after another, one improvement after another, one man after another. They suggested rejuvenation, pain overcome and transcended, endless love. The real promise in them was immortality. (201)

Auch der Ort, den Offred aus der Vergangenheit noch so gut kennt, wird vollkommen umgestaltet, jede Erinnerung an die nahe Vergangenheit wird ausgelöscht, alte Gebäude werden ihrer normalen Funktion enthoben: "They haven't fiddled with the gravestones, or the church either. It's only the more recent history that offends them" (41).

Der absoluten Machtkontrolle dystopischer Prägung entsprechend gibt es für die Protagonistin keine Möglichkeit, eine Außenperspektive Gileads beispielsweise über die Medien wahrzunehmen. Die Nachrichten im Fernsehen zeigen, ähnlich wie in Orwells *Nineteen Eighty-Four*, manipulierte Bilder des Kampfes gegen oppositionelle Gruppen, d.h. insbesondere religiöser Vereinigungen. Die Tatsache, dass das Anschauen der Nachrichten nur möglich ist vor der rituellen "Zeremonie" des Beischlafes mit dem Commander deutet zudem auf die Instrumentalisierung der Medien zur Durchsetzung der neuen Werte hin.

Doch schon hier zeigt sich, dass die zeitliche Abschottung gegenüber der nahen Vergangenheit, ein Grundmerkmal der klassischen Dystopie, nicht vollzogen worden ist, denn Offred betrachtet jene Medien mit Skepsis: "It could be old clips, it could be faked. But I watch it anyway, hoping to be able to read beneath it. Any news, now, is better than none. [...] They only show us victories, never defeats. Who wants bad news?" (105f). Indem sie das manipulative Potenzial der Nachrichten erkennt, zeigt sie, dass sie immer noch in der Lage ist, ihre gegenwärtige Realität zu hinterfragen und dass sie den Subtext der Informationen zu decodieren sucht. Diese subversive Geisteshaltung der Protagonistin, die sich hier und an anderer Stelle zeigt, entspringt ihrer Erinnerung an die nahe Vergangenheit, in der Information zum Alltag gehörte. Das Erinnerungsvermögen der Protagonistin und der anderen Widerständler ist offensichtlich noch nicht ausgelöscht; Gilead hat noch keine radikale "Gehirnwäsche" für jene Generation, die die Zeit vor dem Umsturz bewusst erlebt hat, etabliert.

Die Episode "Jezebel's" in Kapitel 12 verkörpert den Mangel des Systems in besonderer Weise: Offred wird von ihrem Commander heimlich in das Bordell Jezebel's mitgenommen, wo sie ihre widerspenstige Freundin Moira wiedertrifft. Hier offenbart sich der Mangel Gileads, sich gegen die Vergangenheit vollends abzugrenzen: das Bordell erlaubt den Männern eine Rückkehr zur sexuellen Freiheit der Vergangenheit:

"It's like walking into the past," says the Commander. His voice sounds pleased, delighted even. "Don't you think?"

I [Offred] try to remember if the past was exactly like this. I'm not sure, now. I know it contained these things, but somehow it

was different. A movie about the past is not the same as the past.
(306)

Offred erhält so einen Einblick in die Doppelmoral der Elite: das Verhalten des Commanders zeugt von einer Schwäche und Selbstgefälligkeit, die seine (und Gileads) moralische und reale Machtposition und Integrität vollkommen entwertet. Moiras Bericht über ihre missglückte Flucht lässt zudem die Untergrundorganisation an Gestalt gewinnen und Offred erhält einige Informationen über den Widerstand. Hier wird der letztendliche Fall des Systems, wie er in den "Historical Notes" erläutert wird, vorbereitet.

Die räumliche Abschottung ist, ähnlich wie die zeitliche, problematisch: England, Brasilien und vor allen Dingen Kanada sind potenzielle Refugien der Untergrundorganisation (wenn sie auch nicht in der Form real werden, wie dies in der Schlöndorff-Verfilmung von *The Handmaid's Tale* der Fall ist, wo die gerettete Offred am Ende in Freiheit zu sehen ist). Diese Außenperspektive eröffnet den Widerständlern einen utopischen Horizont (vgl. Moylan, *Scraps* 163), der auf Grund des zukünftigen Niedergangs Gileads an Konkretheit gewinnt, wenngleich Atwood auch den positiven Nimbus Kanadas relativiert: "So Canada's position would be to do what she always does: try to remain neutral without antagonizing the superpower to the south" (Atwood, "Interview" 398).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Situierung der Gesellschaft in der nahen Zukunft folgende Konsequenzen hat: das totalitäre System wird zu einem Zeitpunkt beobachtet, zu dem die Konsolidierung des Systems in einigen Bereichen weit vorangeschritten ist, sich jedoch ein Mangel an Abschottung gegenüber inneren wie äußeren Widerständen sowie eine Disziplinlosigkeit der führenden Elite abzeichnet.

Wie Seeber gezeigt hat, scheint der Grad der Schreckensherrschaft und die *Rückkehr zu einer weniger technologisierten Gesellschaft nicht vollständig plausibel* zu sein. Während Orwells Schreckensbild wohl durch den Bezug zu historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts, nicht jedoch durch einen genauen Ablauf der gesellschaftlichen Veränderung innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraumes an Plausibilität gewinnt, entwirft Atwood eine Schreckensvision mit Fehlern, die in der zeitlichen Nähe begründet sind, verzichtet jedoch auf eine einge-

hende Analyse des dystopischen Schreckensstaats an sich, obwohl doch mit den "Historical Notes" ein Instrumentarium zur gebündelten Darstellung solcher Themen eingeführt wird.

Die bewussteren Einbeziehung der Schwellensituation als Folge der zeitlichen Nähe kann diese Diskrepanz nur teilweise abschwächen, denn sie wird nur bedingt ausgeschöpft. Das Einfrieren des Ausnahmezustandes und der noch nicht eingelebte gesellschaftliche Alltag werden weniger im allgemein soziologischen Kontext als vielmehr als psychologisch-individuelles Phänomen behandelt, dies jedoch, wie ich im Anschluss zeigen werde, mit einer Konsequenz ohnegleichen.

Beginnt man jedoch, wie Atwood dies tut, die Rolle der persönlichen Vergangenheit zu verbinden mit einer gesellschaftlichen "Was wäre wenn"-Fragestellung, so bleiben die interessanten Ansätze der Vergeschichtlichung und Ambiguisierung der Dystopie im Sinne einer innovativen Einbeziehung der nahen Zukunft auf der *gesellschaftlichen* Ebene eben auch nur Ansätze. Anders formuliert: Wenn man sich gegen ein absolutes Gegenbild Orwellscher Prägung entscheidet und statt dessen einen mit Mängeln behafteten Staat als Schauplatz der Handlung wählt, so liegt gerade in der Darstellung dieser Mängel, ihrer Ursachen und ihrer gesellschaftlichen Auswirkungen ein kreatives und kritisches Potenzial. Eine detailliertere Darstellung der "vorher"- "nachher" Entwicklung und ein intensiveres, "genau durchdachte[s] Faktorenspiel mit Konstanten und Variablen" bezogen auf die gesellschaftliche Nahe-Zukunftssituation hätte der kreativen Umsetzung der Auswirkungen auf das weibliche Individuum und der synthetisierten Darstellung soziologischer Phänomene zur Seite stehen können.¹⁹ Atwoods Prämisse, den faktisch-historischen Teil des Romans nicht in den Vordergrund treten zu lassen, erscheint ob ihrer ansonsten interessanten Ansätze der Verarbeitung der nahen Zukunft fast ein wenig bedauerlich und angesichts ihrer Faszination mit dem "What if" auch inkonsequent.

¹⁹ In ihrem Roman *Oryx and Crake* hingegen hat sich Atwood dieses gesellschaftskritische und kreative Potenzial zu Nutze gemacht.

2.5. Raumzeitliche Aspekte

Zu Beginn ihres Romans *Cat's Eye* (1988) formuliert Atwood ihr Verständnis der Verbindung von Zeit und Raum:

Time is not a line but a dimension, like the dimensions of space. If you can bend space you can bend time also, and if you knew enough and could move faster than light you could travel backwards in time and exist in two places at once. [...]

But I began then to think of time as having a shape, something you could see, like a series of liquid transparencies, one laid on top of another. You don't look back along time but through it, like water. Sometimes this comes to surface, sometimes that, sometimes nothing. Nothing goes away. (*Cat's Eye* 3)

In der Wassermetaphorik wird hier, wie schon in *Surfacing* (1972), die Möglichkeit des Eintauchens in die Vergangenheit und die eigene Psyche analysiert. Solch eine Verwendung einer komplexen Raumzeitstruktur und der Erinnerung ist demnach kennzeichnend für das Œuvre Atwoods; in *The Handmaid's Tale* wird sie in den Dienst der Darstellung der Situierung in der nahen Zukunft und der Folgen dystopischer Unterdrückung für das Individuum gestellt.

Die oben erwähnte "Tiefendimensionierung" der Zeit durch die palimpsestartige Erinnerung wird in *The Handmaid's Tale* zu einer raumzeitlichen Dimensionierung ausgeweitet und im folgenden Zitat im wahrsten Sinne des Wortes "verbildlicht":

What I need is perspective. The illusion of depth, created by a frame, the arrangement of shapes on a flat surface. Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. Otherwise you live with your face squashed against a wall, everything a huge foreground, of details, close-up, hairs, the weave of the bedsheet, the molecules of the face. Your own skin like a map, a diagram of futility, crisscrossed with tiny roads that lead nowhere. Otherwise you live in the moment. Which is not where I want to be.

But that's where I am, there's no escaping it. Time's a trap, I'm caught in it. I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live. (185)

Atwood entwirft eine räumliche wie zeitliche Tiefenperspektive, die an Hubert Ohl erinnert, der von der "durch Verzeitlichung [des Raumes] erschlossenen geschichtlichen Tiefenperspektive" spricht (244). Dies geschieht hier mittels der intermedialen Referenz zu einem Bild. Das Ringen um Perspektive, um "Hintergrund", wird hier in Zusammenhang gesetzt zu Offreds Streben, mit Hilfe ihrer Erinnerungen Distanz zu ihrem derzeitigen Leben zu gewinnen. Der Bezug zur Vergangenheit gewinnt sozusagen an Dimension und psychologischer Tiefe, denn der stete Kampf zwischen Eskapismus und Auseinandersetzung mit der Gegenwart wird offenbar.²⁰

Wie im Folgenden zu sehen sein wird, entspricht Atwoods Text auch der von Ohl beschriebenen doppelten Strategie der Verzeitlichung des Raumes einerseits, in der der Raum eine zeitliche Tiefe erhält und die Zeit in ihm gesehen wird, und der Verräumlichung der Zeit andererseits, in der verschiedene, in diesem Raum versammelte Zeitstufen vergegenwärtigt werden und eine "Gleichzeitigkeit des Ungleicheitigen" bewirken.

2.5.1. Der Auftakt des Romans

Der Roman beginnt mit einem entscheidenden gesellschaftlichen wie persönlichen *Augenblick*: in dem ersten Nacht-Kapitel wird, abweichend von dem ersten handschriftlichen Entwurf,²¹ Offreds Erinnerung an die Zeit im Umerziehungslager *in medias res* vermittelt, in dem die Handmaids auf ihre neue Rolle vorbereitet werden:

You are a transitional generation, said Aunt Lydia. It is the hardest for you. We know the sacrifices you are being expected to take. [...] For the ones who come after you, it will be easier. They will accept

²⁰ Hubert Ohl betont die Fähigkeit der Erinnerung, "die Stufen der erinnerten Vergangenheit dem Bewusstsein zu gleicher Gegenwärtigkeit zu bringen. [...] Auch die 'Verzeitlichung', die Geschichte sichtbar macht, sie an Dingen im Raum aufdeckt, so dass sie in die menschliche Geschichte hineinragen, ist ebenfalls eine Leistung der Erinnerung. Diese Erinnerung bildet freilich mit der Einbildungskraft eine Einheit: nur darum kann das geschichtlich Erinnerte in einem Raum die Kraft des Gegenwärtigen gewinnen" (245).

²¹ Vgl. *Atwood Papers*, Box 72: Folder 1. In der ersten handschriftlichen Version beginnt der Roman mit der Beschreibung von Offreds Zimmer im Hause des Commanders.

their duties with more willing hearts. She did not say: Because they will have no memories of any other way. (151)

Die psychische Situation der Protagonistin und ihrer Leidensgenossinnen ist als die Schwellensituation dieser "transitional generation" zu verstehen: das Umerziehungslager ist Initiation in das Leben als Handmaid, in das Leben des erzwungenen Vergessens, der erzwungenen Kritik an der Vergangenheit und der Unterwerfung. So ist sich Offred der Notwendigkeit bewusst, die Vergangenheit zu ignorieren und zu vergessen, und auch der Glaube an eine Zukunft verbietet sich: "We yearned for the future. How did we learn it, that talent for insatiability? It was in the air; and it was still in the air, an afterthought, as we tried to sleep, in the army cots that had been set up in rows, with spaces so we could not talk" (4).

Etwas später wird es bei Offreds Ankunft im Hause des Commanders heißen: "The threshold of a new house is a lonely place" (18). Die sich stets wiederholende Erfahrung der Zuweisung zu einem neuen Haus bzw. zu einem neuen Commander wird ebenfalls zu einem Dauerzustand, an dessen Ende bestenfalls der Beweis der Fruchtbarkeit, schlechtestenfalls die Abschiebung in die jenseits der Grenzen von Gilead liegenden, kontaminierten Zonen droht. Seeber weist auf den Zusammenhang zwischen der existenziellen Einsamkeit Offreds und ihrer zeitlichen wie räumlichen Desorientierung hin: "Solange Offred keine neuen Bindungen eingeht, ist der genaue Ort ihrer Existenz eine abgrundtiefe Ortlosigkeit, weil die Vergangenheit verloren und die Gegenwart ein Horror ist" (Seeber, "Frau" 175).

Die Gegenwart der Erzählerin ist bestimmt von der Erinnerung an die Vergangenheit, von der schwer zu kontrollierenden Zukunftssehnsucht (Prinzip: Hoffnung) und von der nahen Vergangenheit der traumatischen Entmündigung und ihren Folgen. Sie ist auch bestimmt von der äußeren Notwendigkeit, zu vergessen und von der inneren Notwendigkeit, nicht zu vergessen. Als Schwellensituation sind also nicht nur die äußeren Umstände des gesellschaftlichen Umbruchs zu bezeichnen (einer Gesellschaft, die ohnehin noch sehr instabil ist, und die von Offred einen ständigen Orts- und Situationswechsel verlangt), sondern auch die psychologische Situation der Protagonistin, deren Unfähigkeit bzw. Unwillen zu vergessen diese Schwellensituation aufrechterhält.

Der räumlichen und zeitlichen Konzeption der Schwellensituation entspricht Offreds Wahrnehmung des Umerziehungslagers, welches in diesem ersten "Night" Kapitel kaum sichtbar und doch noch sinnlich spürbar das Palimpsest der Erinnerung birgt:

We slept in what had once been the gymnasium. [...] A balcony ran around the room, for the spectators, and I thought I could smell, faintly like an afterimage, the pungent smell of sweat, shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in miniskirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair. Dances would have been held there; the music lingered, palimpsest of unheard sound, style upon style, [...] a revolving ball of mirrors, powdering the dancers with snow of light.

There was old sex in the room and loneliness, and expectation, of something without a shape or name. I remember that yearning, for something that was always about to happen and was never the same as the hands that were on us there and then, in the small of the back, or out back, in the parking lot, or in the television room with the sound turned down and only the pictures flickering over lifting flesh. (3f)

Die Krise, die Offred zu Beginn des Romans erwartet, wird durch diese synästhetisierte Zeitgeschichte des Raumes hervorgehoben: die Pluralität an Menschen, Eindrücken und Erinnerungen werden durch das Palimpsest- und die Spiegelmetapher evoziert und ausgestaltet. Die hier sexuell konnotierte Erwartungshaltung oder Hoffnung wird durch die Realität der Erfahrung "ins rechte Licht gerückt": statt des "palimpsest of unheard sound" erleben die Liebhaber das Fernsehzimmer lautlos—"with the sound turned down"—, statt des "revolving ball of mirrors, powdering the dancers with snow of light" schreiben sich profane Fernsehbilder auf die Körper der enttäuschten Liebhaber. Das Spannungsfeld zwischen Ideal und Wirklichkeit—aus der heraus ja auch die Utopie entsteht—wird schon zu Beginn des Romans problematisiert; die Vergangenheit wird nicht nostalgisch überhöht, sondern als grundlegende menschliche Erfahrung von Hoffnung und Enttäuschung dargestellt. Der Roman beginnt also an der Schwelle zur Einführung in das neue Leben als Handmaid, einem Leben ohne Hoffnung, Zukunft oder sexueller Erfüllung. Die fragwürdige Utopie der Vergangenheit wird konfrontiert mit dystopischer Unterdrückung.

Diese Unterdrückung mündet nicht in offener Opposition, sondern in dem Bestreben, den Identitätsverlust aufzuhalten: Die Handmaids haben das Bedürfnis, ihre Namen auszutauschen, ebenso wie die Erzählerin Offred das Bedürfnis hat, den Ist-Zustand des Umerziehungslagers und später (zu Beginn von Kapitel 2, "Shopping") ihres Zimmers zu inventarisieren, um damit letztlich der vollständigen Enteignung ihrer Person, ihres Körpers, ihrer Erinnerung und ihres Raum-Zeitgefühls entgegenzuwirken:

We learned to whisper almost without sound. In the semidarkness we could stretch out our arms, when the Aunts weren't looking, and touch each other's hands across space. We learned to lip-read, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other's mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed:
Alma. Janine. Dolores. Moira. June. (4f)

A chair, a table, a lamp. Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the center of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out. There must have been a chandelier, once. They've removed everything you could tie a rope to. (9)

Dieses erste Nachtkapitel dient der Exposition verschiedener Aspekte: die Erinnerung an die Vergangenheit als Qual und Refugium, die oppositionelle Grundhaltung Offreds, ihre erzwungene Passivität, das Refugium der Nacht und ihres Zimmers zur Verarbeitung der äußeren Umstände. Letztgenannte Refugien sind konkrete raumzeitliche Aspekte, die als Katalysatoren der durch das Bewusstsein des erzählenden Ichs gefilterten Erinnerungen dienen und später peritextuell hervorgehoben werden durch die wiederkehrende Kapitelüberschrift "Night", die mit den Alltagskapiteln ("Shopping", "Waiting Room", "Household", "Birth Day", "Soul Scrolls", "Jezebel's", "Salvaging") alternieren. Die Tatsache, dass die Verweigerungshaltung mit der Sprache in Verbindung gebracht wird ("watching each other's mouths"), bereitet zudem auf den sprachlichen und selbstreferentiellen Aspekt des Romans vor.

An der sich im Laufe des Romans entwickelnden nahen Zukunft sind neben der differenzierten Raum-Zeitdarstellung eine Vielzahl weiterer Gestaltungsmittel beteiligt: die Verwendung der Tempora, das Verhältnis von Erzählzeit zu

erzählter Zeit, die stetig wiederkehrenden Analepsen und die damit einhergehende Unterbrechung des chronologischen Erzählflusses gestalten zum einen die nahe Zukunft aus und thematisieren zum anderen diese Gestaltung auf metafiktionaler Ebene. Eine detaillierte Betrachtung der Raum-Zeitdarstellung und dieser Gestaltungsmittel ist daher vonnöten.

2.5.2. Zeitwahrnehmungen der Protagonistin

Das Hier-und-Jetzt, dem die Erzählerin ausgesetzt ist, ist bestimmt durch ein Übermaß an Zeit: Das Warten, die Langeweile und Sinnentleerung der Zeit Offreds birgt das Trauma der Gefangenen. Das *Warten* konstituiert Offreds existenzielle Grundsituation: Da Gilead die Handmaids körperlich schont, verbringt sie die meiste Zeit auf ihrem Zimmer: "I'm waiting, in my room, which right now is a waiting room. When I go to bed it's a bedroom" (66). Wie existenziell und letztlich auch körperlich bestimmt diese Wartezeit ist, offenbart sich in folgendem Satz: "I am like a room where things once happened and now nothing does [...]" (132).

Diese Wartezeit ist jedoch nicht vergleichbar mit dem sinn-, handlungs- und sprachentleerten Warten der Charaktere in Samuel Becketts *Waiting for Godot*. Offred verleiht selbst ihrer Passivität eine raumzeitliche Dimension:

Now there is a space to be filled, in the too-warm air of my room, and a time also; a space-time, between here and now and there and then, punctuated by dinner. The arrival of the tray, carried up the stairs as if for an invalid. An invalid, one who has been invalidated. No valid passport. No exit. (290)

Die oben erwähnte Bildmetapher und die raumzeitliche Dimension werden fortgeführt, Offreds Verlangen nach "Perspektive" und ihre Weigerung, nur in der Gegenwart zu leben, wird auf der Ebene der Sprache selbstreferentiell ausgestaltet:

There's time to spare. This is one of the things I wasn't prepared for—the amount of unfilled time, the long parenthesis of nothing. Time as white sound. [...]

I remember walking in art galleries, through the nineteenth century: the obsession they had with harems, [...]. They were paintings about suspended animation; about waiting, about objects not in use. They were paintings about boredom. (89)

Im zweiten Absatz wird die Bildmetapher explizit evoziert, der wiederholende Parallelismus der Sätze und Teilsätze unterstützt hier den Eindruck der Langeweile. Im ersten Absatz hingegen verwendet Atwood einen synästhetischen Vergleich: "Time as white sound". Die Konnotation der Zeit mit der weißen Farbe führt die Bildmetapher implizit fort: Zeit ist ein desolates Nichts, umrahmt von den Klammern der Parenthese.

Später wird Atwood die selbstreferentielle Anspielung auf die Parenthese wiederholen: "Waiting is also a place: it is wherever you wait. For me it's this room. *I am a blank, here, between parentheses. Between other people*" (295, meine Hervorhebung). Die Verräumlichung des zeitlichen Phänomens des Wartens wird hier durch eine Parenthese hervorgehoben, in der das Wort "here" syntaktisch hervorgehoben wird. Der Bezug bleibt dabei unklar: Bezieht sich das Wort "here" auf das Wartezimmer oder auf die wartenden Menschen, die im folgenden Satz erwähnt werden? Oder wird die syntaktische Metapher der Parenthese fortgeführt? Mit anderen Worten: Bezieht sich die Parenthese auf etwas, das *vorher* im Satz bzw. im Text erwähnt wurde, oder auf etwas, das *folgt*? Der Ambiguität der Referentialität entspricht die Ambiguität und Komplexität des Verhältnisses zwischen dem was ist, dem was war und dem, was sein wird.

Dem sprachlichen Bild, das Atwood kreiert, kommt eine subversive Funktion zu: Zum einen ist die kreative Sprache verboten, zum anderen führt sie auf ironisierende Weise die symbolbeladene Farbgebung Gileads, insbesondere in der Kleidung, fort. Die klangliche Komponente unterstützt diese Subversion, denn diese Synästhetisierung untergräbt die unsinnliche Kargheit Gileads. Dies wird an einem weiteren Beispiel des im Roman häufiger vorkommenden Stilmittels der Synästhesie deutlich:

And there is so much time to be endured, time heavy as fried food or thick fog; and then all at once these red events, like explosions, on streets otherwise decorous and matronly and somnambulant. (343)

Dieses Zitat findet sich gegen Ende des Romans und die vergrößerte synästhetische Dichte kündigt von dem inneren und sprachlichen Emanzipationsprozess Offreds.

Dieser Emanzipationsprozess hat stattgefunden in der Zeit des Wartens, denn wie zu sehen war, hat Offred die Zeit genutzt, um ihrer Existenz Dimension zu verleihen, sich selbst zu disziplinieren, die Fassung zu wahren, um über ihr Schicksal nachzudenken, und um es zu verbalisieren: Die Doppeldeutigkeit des Satzes "I wait, I compose myself" (6) ist prägnant.

Ich kehre einen Moment zurück zur Metapher des "weißen" Wartens: Diese Farbe ist letztlich auch positiv konnotiert im Sinne des leeren Blattes, das noch nicht beschrieben ist. Und so wie Offred ihre Geschichte erzählt und wiederholt mit Wortkonnotationen spielt, so fügt sie auch dem verhassten Warten eine positive Dimension hinzu:

He [Nick]'s always got something in his hand, as if he's been going about his life as usual, not expecting me, not waiting. Maybe he has no notion of the future, or does not bother or dare to imagine it. (345)

Hier wird das Warten explizit in Zusammenhang gesetzt mit der Zukunft, wo es doch bislang in erster Linie als Ausgangspunkt für die Erinnerungen an die nahe Vergangenheit diente.

Gegen Ende des Romans, kurz bevor Offred von der Untergrundorganisation abgeholt werden soll, wird die Zeit des Wartens zugunsten einer ungewissen Zukunft aufgehoben:

I sit in my room, at the window, waiting. In my lap is a handful of crumpled stars.

This could be the last time I have to wait. But I don't know what I am waiting for. What are you waiting for? they used to say. That meant *hurry up*. No answer was expected. For what are you waiting is a different question, and I have no answer for that one either.

Yet it isn't waiting exactly. It's more like a form of suspension. Without suspense. At last there is no time.

I am in disgrace, which is the opposite of grace. I ought to feel worse about it.

But I feel serene, at peace, pervaded with indifference. [...]

There is nobody in the garden.

I wonder if it will rain. (373)

Von besonderer Bedeutung ist hier die Wendung hin zu einer positiv empfundenen Bedeutung von "suspense" und "suspension", von der Passivität der "suspended animation" hin zu einem Erlösungsgefühl. Ebenso signifikant ist die Verwendung der Zukunftsform im letzten Satz und die Beschleunigung der Zeitwahrnehmung, die Umkehrung des bisherigen Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit: "Outside the night is fading. It's reddish already. Soon it will be dark. Right now it's darker. That didn't take long" (373f).

Der Kampf um Beibehaltung und Überwindung der Passivität wird auch durch den selbstreferentiellen Bezug zur Sprache vermittelt:

The difference between *lie* and *lay*. Lay is always passive. (49)

I am out of place. [...]

Down past the fisheye on the hall wall, I can see my white shape, of tented body, hair down my back like a mane, my eyes gleaming. I like this. I am doing something, on my own. The active, is it a tense? Tensed. What I would like to steal is a knife, from the kitchen, but I'm not ready for that. (126)

Hier inszeniert sich Offred zumindest kurzfristig als rebellische, erotische Heldin des Schauerromans, verweigert sich jedoch der weiblichen Opferhaltung, und geht somit einen ersten Schritt in Richtung eigener Initiative und Aktivität. Offreds kreative Falschverwendung des Begriffes "tensed" (richtig wäre "tense") verweist hierbei gleichsam auf ihre handlungsbereite Angespanntheit als auch auf ihre zeitliche Determiniertheit. Das grammatische Aktiv, auf das sie in der Frage anspielt, ist keine Zeitform, es ist unabhängig von grammatischen Tempora, und im übertragenden Sinne ist Offred zumindest zeitweilig unabhängig von dem "Zeitgeist" gesellschaftlicher Bedingungen. Allerdings übt Offred auch häufig Selbstkritik an ihrer Anpassung an die Situation und ihr Vorwurf, sie habe nicht den Mut, sich

gegen das Regime aktiv zu wehren, zeugt auch davon, dass ihre Passivität nicht nur gesellschaftlich, sondern auch von ihrer Persönlichkeit bestimmt wird.

2.5.3. Raumwahrnehmungen der Protagonistin

Das Zimmer Offreds

Der signifikanteste Ort des Wartens ist das Zimmer Offreds, welches von ihr zunächst negativ empfunden wird, da es ihr zugewiesen worden ist. Langsam aber wird sie sich bewusst, dass dieser Raum ihr als Refugium und "Bewährungsraum"²² dienen kann:

The door of the room—not *my* room, I refuse to say *my*—is not locked. (11)

My room, then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time. (66)

Mit dem Zimmer findet eine "Vergeschichtlichung" in Ohls Sinne statt, denn das Zimmer wird zum Ort der Erinnerung und der "Auszeit", in der sie sich sowohl an ihr früheres Selbst als auch an das Schicksal ihrer Vorgängerinnen und damit an das Schicksal aller Frauen erinnern darf oder muss.

Die Erinnerung an ihre Vorgängerin manifestiert sich zum einen in dem fehlenden Leuchter, der auf Grund des Selbstmordes ihrer Vorgängerin entfernt worden ist, als auch in dem von ihrer Vorgängerin in den Schrank eingeritzten Spruch "Nolite te bastardes carborundorum" ("Don't let them bastards grind you down"), der ihr zum Wahlspruch wird. Später erfährt sie vom Commander, dass dies ein Spruch von Jungen war, die sich gegen ihre Lehrer auflehnten. Hier zeigt sich, wie Offred in den verschiedenen Zimmern den verschiedenen Stufen der Vergangenheit, der Anpassung und der Subversion gewahr wird: "the subversive message [...] is torn by Offred's predecessor from its original, highly patriarchal

²² "[The house as] most inner space repeats the gendered external power structures and thus becomes the *Bewährungsraum*" (Becker, *Gothic Forms* 8, der Begriff stammt von Randi Gunzenhäuser).

context (an exclusive boy's school) and from the context in which she learned it (the commander's office) to acquire a new subversive meaning through its extension outwards, to the narrator herself" (Caminero-Santangelo 30).

Das spartanisch, altmodisch-viktorianische Zimmer wird von Offred wiederholt beschrieben. Diese Inventarisierung des Zimmers wird zum "Zeitvertreib" und zum Auslöser für Erinnerungen:

So. I explored this room, not hastily, then, like a hotel room, wasting it. I didn't want to do it all at once, I wanted to make it last. I divided the room into sections, in my head; I allowed myself one section a day. This one section I would examine with the greatest minuteness [...].

I have them, these attacks of the past, like faintness, a wave sweeping over my head. Sometimes it can hardly be borne. What is to be done, what is to be done, I thought. There is nothing to be done. They also serve who only stand and wait. Or lie down and wait. I know why the glass in the window is shatterproof, and why they took down the chandelier. I wanted to feel Luke lying beside me, but there wasn't room. (68)

Die Äußerung "there wasn't room" bezieht sich auf die Tatsache, dass Offred nur ein Einzelbett zur Verfügung hat: die Gesellschaft Gileads hat keinen Raum mehr für eine Beziehung zwischen zwei Liebenden, und erst recht nicht für eine verbotene Liebe wie die Offreds zu Luke, der zunächst noch mit einer anderen Frau verheiratet war und mit dem sie sich immer nur in einem Hotelzimmer treffen konnte. Die Erinnerung und der Vergleich an das Hotelzimmer und die sexuelle Freizügigkeit wird Offred zum "Vergleichsraum".

Offred ist jedoch nicht nur Opfer ihrer Erinnerungen, sie werden zum Teil bewusst von Offred hervorgerufen:

But the night is my time out. Where should I go?

Somewhere good.

Moira, sitting on the edge of my bed, [...] (49)

Auch dies ist eine weitere Form ihres Aktivismus, des bewussten Eskapismus in eine andere Zeit und an einen anderen Ort, der sich in dem das örtlichen Fragewort "where" zeigt.

Offreds Aktivismus äußert sich auch in ihrer Positionierung in ihrem Zimmer: Sie sitzt häufig am Fenster, welches sich nur einen Spalt breit öffnen lässt. Diese Position an der "Schwelle" zwischen drinnen und draußen symbolisiert ihr Gefangensein, ihre Sehnsucht nach Freiheit, ihren Hang zur Beobachtung und auch beobachtet zu werden: "Nick. We look at each other. I have no rose to toss, he has no lute. But it's the same kind of hunger" (248).

Es ist offensichtlich, dass Atwood hier auf traditionelle weibliche Räume anspielt, insbesondere auf Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* (1847). In diesem an die Schauerromantradition anknüpfendem Text wird die weggesperrte Frau, Bertha, als gefährliche Schöne typisiert: "a big woman, in stature almost equalling her husband, and corpulent beside: she showed virile force" (Brontë 296). Dieser Gefahr der offenen Sexualität, der physischen Geschlechtsüberschreitung und der Verrücktheit stehen Vorstellungen einer idealen Frau gegenüber, des körperlosen "angel in the house" (Woolf, *Women and Writing* 59), der auch Jane nicht gänzlich gerecht werden kann. Sandra Gilbert und Susan Gubar sehen sowohl in Jane als auch in Bertha eine Zweigeteiltheit, die Trennung zwischen der akzeptierten, zugewiesenen Rollenerwartung einerseits und der Realität der Verrücktheit, des Mangels an Kontrolle und des weiblichen Lustempfindens andererseits.

Sowohl Jane als auch Bertha sind auch räumlich verschiedenen Bereichen des Haushalts zugeordnet. In Anlehnung an feministische Interpretationen des Zimmers wie etwa Virginia Woolfs *Room of One's Own* (1929) oder auch Gilberts und Gubars *The Madwoman in the Attic* (1979) ist das eigene Zimmer gleichermaßen Zeichen des Gefangenseins als auch des Einnehmens einer eigenen Position.

Im Hause des Commanders lebt Offred als Eindringling in ihrem Zimmer, das einem Gefängnis gleicht, während ihre Gegenspielerin, die Ehefrau Serena Joy, dem "sitting room" und dem Garten zugeordnet wird. Jedoch sind die Wertigkeiten vertauscht: die Perspektive betont Offred, wenngleich sie auch bemüht ist, sich in Serena Joy hineinzusetzen, und die rechtlichen Positionen sind

ebenso vertauscht wie die der sexuellen Virilität und der moralischen Werte: sexuelle Nötigung, Gefangennahme, Leihmutterchaft und Gewalt sind religiös sanktioniert. Susanne Becker weist darauf hin, dass die feministisch orientierte Verwendung des Schauerromans eine Umkehrung bedeutet, da die Heldin das leidenschaftslose Ideal als monströs erlebt. Im Haushalt des Commanders sind alle Frauen gezwungen, leidenschaftslos zu sein, das Monströse wird ergo vervielfacht.

Die intertextuellen Verweise auf subversive weibliche Räume und deren feministische Interpretation führen dazu, dass die in *The Handmaid's Tale* beschriebenen Räume nicht nur eine Vergegenwärtigung der persönlichen, staatlichen und weiblichen Geschichte zur Folge haben, sondern auch auf metatextueller Ebene eine Vergeschichtlichung des weiblichen Diskurses über Raum und Zeit einbeziehen.

Der detaillierten Beschreibung des Zimmers entspricht der routinemäßige Weg, den Offred wiederholt und genau beschreibt: der Flur, das Wohnzimmer, die Küche, der Garten, die Mauer, die Geschäfte, eine Kirche. Jedem dieser Orte kommt hierbei eine besondere, einzigartige Bedeutung zu. Die Beschreibung und Hervorhebung dieser Bedeutungen erfüllt eine therapeutische Funktion: Offreds Bemühen, sich nicht der Flut an Impressionen hinzugeben ist letztlich auch das Bemühen, sich nicht von der Synthese aus Vergangenheit und Gegenwart vereinnahmen zu lassen. Ihrem zeitlichen Bemühen um Klarheit der Erinnerung entspricht das Bemühen, ihre Umgebung differenziert zu betrachten: "Each thing is valid and really there. It is through a field of such valid objects that I must pick my way, every day and in every way. I put a lot of effort into making such distinctions. I need to make them. I need to be very clear, in my own mind" (44f). In einem zweiten Schritt jedoch verbindet Offred ihre Wahrnehmungen verschiedener Seinsbereiche miteinander, sie bemüht sich, die Kontexte zu erfassen und sie dann neuerlich zusammenzustellen. Dieser kreative Akt spiegelt zum einen Atwoods Methode wider und zeugt gleichermaßen von der selbstreferentiellen Hervorhebung der Autorschaft Offreds: "Offred shifts from one context to another as a sheer demonstration that she can still draw on multiple discourses" (Caminero-Santangelo 28). Diese doppelte Instanz der Autorin und Erzählerin entwirft und

führt durch ihre Räume, und im Folgenden werden einige dieser Raumdarstellungen näher betrachtet.

Der Flur

The carpet bends and goes down the front banister, once a tree, turned in another century, rubbed to a warm gloss. Late Victorian, the house is, a family house, built for a large rich family. There's a grandfather clock in the hallway, which doles out time, and then the door to the motherly front sitting room, with its flesh tones and hints. [...]

There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some faire-tale figure in a red cloak, descending toward a moment of carelessness that is the same as danger. A Sister, dipped in blood. (11)

Down past the fisheye on the hall wall, I can see my white shape, of tented body, hair down my back like a mane, my eyes gleaming. I like this. I am doing something, on my own. The active, is it a tense? Tensed. What I would like to steal is a knife, from the kitchen, but I'm not ready for that. (126)

Der *Flur* ist hier ein Schwellenraum, ein Bereich, der die traditionellen, geschlechtlich bestimmten Räume voneinander trennt, die Uhr sprichwörtlich zurückdreht und den rigiden, viktorianischen Geist des Hauses in sich birgt. Es ist die patriarchale "grandfather clock", die die Zeit so mühsam langsam vorantreibt und bestimmt.

Ein Schwellenraum zwischen dem was war, ist und dem, was sein könnte wird der Flur durch die Tatsache, dass in ihm der einzige Spiegel des Hauses hängt und Offred eine Außenperspektive ihres Selbst bietet, sie sich als verzerrte Parodie ihrer selbst wahrnimmt und sich auch als dramatische Heldin selbst inszeniert.

An dieser Stelle erscheint ein Rekurs auf Michel Foucaults Interpretation des Spiegels lohnenswert: Foucault betrachtet den Spiegel zum einen als Ort der

Utopie, da er einen ortlosen Ort beinhaltet, in das sich das Selbst projizieren kann und zum anderen als virtuellen Ort der Heterotopie, der dem Selbst die Abwesenheit vom eigenen Standort deutlich macht:

[I]t [the mirror] functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there.
("Of Other Spaces" 24)

Foucault sieht eine der Prinzipien dieser Heterotopie in der Gegenüberstellung mehrerer, eigentlich unvereinbarer Räume an einem Ort. Damit, so konstatiert Hartmut Hirsch in seiner Diskussion von Foucaults Heterotopiebegriff, "hebt der heterotopische Raum den binären Gegensatz auf, der den utopischen Diskurs konstituiert, den Gegensatz zwischen dem Hier-und-Heute und dem alternativen Gegenentwurf" (305). In *The Handmaid's Tale* entspricht die Spiegelmetapher dieser unvereinbaren Vielfalt, die Vielfalt Offreds in ihrer schon diskutierten Gespaltenheit zwischen Aktivität und Passivität, zwischen ihrem Wunsch, subversiv zu sein und ihrem Erscheinungsbild als eine Art "Rotkäppchen". Dieses Oszillieren Offreds zwischen Fremd- und Selbstbestimmtheit hat eindeutig paradoxe Züge: "If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it [...]" (11).

Das Büro des Commanders

Das Büro des Commanders, eigentlich eine Schaltzentrale seiner Macht, zeugt von der "Normalität" des neuen Regimes: "What is on the other side is normal life. I should say: what is on the other side looks like normal life" (177). Was dieses Zimmer unterscheidet von allen anderen Räumen Gileads, die Offred kennt, sind Bücher: "But all around the walls there are bookcases. They're filled with books. Books and books and books, right out in plain view, no locks, no boxes. No wonder we can't come in here. It's an oasis of the forbidden. I try not to stare" (177). Der Commander spielt in diesem Zimmer Scrabble mit Offred und zeigt ihr

alte, verbotene Zeitschriften. Für Offred werden diese Stunden zur Oase an Kreativität und eines Einbruchs in eine den Männern vorbehaltenen Domäne. Jedoch ist auch dieser Raum letztlich wie die Bibliothek nur ein Museum.

Der "sitting room"

The sitting room would once have been called a drawing room, perhaps; then a living room. Or maybe it's a parlor, the kind with a spider and flies. But now it's officially a sitting room, because that's what is done in it, by some. For others there's standing room only. The posture of the body is important; here and now: minor discomforts are instructive.

The sitting room is subdued, symmetrical; it's one of the shapes money takes when it freezes. Money has trickled through this room for years and years, as if through an underground cavern, crusting and hardening like stalactites into these forms. Mutely the varied surfaces present themselves: the dusk-rose velvet of the drawn drapes, the gloss of the matching chairs, eighteenth century, the cow's-tongue hush of the tufted Chinese rug on the floor, with its peach-pink peonies, the suave leather of the Commander's chair, the glint of brass on the box beside it. [...]

It makes me feel slightly ill, as if I'm in a closed car on a hot muggy day with an older woman wearing too much face powder. This is what the sitting room is like, despite its elegance.

I would like to steal something from this room. [...] It would make me feel that I have power. (101-103)

Dieses Zimmer ist gekennzeichnet durch den Verweis auf das viktorianische Zeitalter, das gutbürgerliche Bildungsideal und den Funktionswandel, von einem Ort der Kommunikation hin zu einer starren, hierarchisch strukturierten, gesprächlosen Gesellschaft. Der "sitting room" verkörpert jedoch nach wie vor einen gesellschaftlich sanktionierten Raum, der als religiöser Auftakt der monatlichen Beischlafzeremonie dient. Das Zimmer hat einen musealen, zusammen gewürfelten Charakter, dem, wie dem Staate Gilead, nichts Originäres anhaftet und in dem überkommene Konventionen in die Gegenwart überführt werden.

Die paradoxe metaphorische Umschreibung der gesellschaftlichen Konventionen durch Seinsbereiche der Natur ("as if through an underground cavern, crusting and hardening like stalactites into these forms") verbildlichen den histori-

schen Langzeiteffekt der Erstarrtheit und Langsamkeit gesellschaftlicher Formen und Konventionen. Die Natur wird entgegen der literarischen Tradition in Nordamerika nicht als positiver Kontrast entgegengesetzt, sondern wird, wie insbesondere die Beschreibung des Gartens zeigt, dem menschlichen Einfluss untergeordnet.

Der Garten

Der Garten ist neben dem "sitting room" der zweite Bereich, den Serena Joy dominiert. In ihm wird die Kontrastierung der Räume des innen und des außen sichtbar: der üppige Garten versinnbildlicht eine Sinnlichkeit, die ansonsten in Gilead verpönt ist. Ihm kommt damit eine subversive Funktion zu, insbesondere in sexueller Hinsicht:

This garden is the domain of the Commander's Wife. [...] Many of the Wives have such gardens, it's something for them to order and maintain and care for.

I once had a garden. I can remember the smell of the turned earth, the plump shapes of bulbs held in the hands, fullness, the dry rustle of seed through the fingers. Time could pass more swiftly that way. (16f)

One day I came upon Serena Joy [...]. She was snipping off the seedpods with a pair of shears. [...] She was aiming, positioning the blades of the shears, then cutting with a convulsive jerk of the hands. Was it the arthritis, creeping up? Or some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the swelling genitalia of the flowers? The fruiting body. To cut off the seedpods is supposed to make the bulb store energy. (195)

There is something subversive about this garden of Serena's, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as it to point, to say: Whatever is silenced will clamor to be heard, though silently. A Tennyson garden, heavy with scent, languid; the return of the word *swoon*. [...] To walk through it in these days, of peonies, of pink and carnations, makes my head swim. [...]

Winter is not so dangerous, I need hardness, cold, rigidity; not this heaviness, as if I'm a melon on a stem, this liquid ripeness. (196f)

Ein Garten ist jedoch kein natürlicher, sondern ein kultivierter Raum. Er ist auch ein besonderer "Kulturraum", der verschiedene Interpretationen nach sich zieht.²³ Ihm liegen traditionell paradiesische Vorstellungen zu Grunde, später, zur Blütezeit des englischen Gartens, soll er die Harmonie des Menschen mit seiner Umwelt ausdrücken. Der Garten wird dann zum utopischen Raum an der Schwelle des Hauses. Offred verweist mit ihrer Anspielung auf Alfred Lord Tennyson intertextuell auf romantische Vorstellungen des Gartens.

Der Garten ist auch der Ort der Liebenden und wird schon im Hohelied mit sexuellen Konnotationen belegt: "A garden enclosed is my sister, my spouse; a spring shut up, a fountain sealed" [...] Let my beloved come into his garden, and eat his pleasant fruit" (Song of Solomon, 4: 12, 16).

Solche Interpretationen des Gartens werden jedoch ironisiert. Die liebende Braut wird zu einer verbitterten Ehefrau mit Kastrationswünschen, der der Garten zur reinen Beschäftigungstherapie dient. Für die unterdrückte Offred versinnbildlicht der Garten sexuelle Lust, Versuchung und weibliches Machtgefühl und wird zum Ausdruck dessen, was sie nicht haben kann. Nur ihre Interpretation des Gartens als subversiv wertet ihn auf, ansonsten kommt ihm eine kontrastierende Funktion zu: von einer harmonischen Überleitung in den menschlichen Wohnbereich kann angesichts ihres Gefangenseins keine Rede sein. Neben dem Kontrast von "innen" und "außen" wird auch ein Kontrast in der Naturdarstellung erkennbar, denn der üppige Garten wirkt auch nur wie ein Museum angesichts der Umweltkatastrophe, die in Gilead herrscht. Der Garten ist als Raum ähnlich ambig wie Offreds Zimmer, er ist Projektion und Ausdruck der Unterdrückung und ihrer Auflehnung. Zudem birgt er auch die Geschichte der literarischen und kulturellen Vergangenheit des Gartenmotivs und seiner "Aktualisierung" im Kontext des Romans in sich.

Die Mauer

Der Mauer kommt in Gilead sowohl eine physische Schutzfunktion als auch eine symbolische Funktion zu, denn sie dient auch der Zurschaustellung von erhängten

²³ Vergleiche Daemmrichs *Themen und Motive in der Weltliteratur* und Michael Ferbers *A Dictionary of Literary Symbols*.

Regimegegnern. Die Mauer wird zum aggressiven Schutzwall des Staates gegen die Vergangenheit und steht symbolisch für die Eingrenzung, denen die Menschen ausgesetzt sind. Diese eher symbolische Funktion hat auch Ursula K. Le Guin als Ausgangspunkt ihres Romans *The Dispossessed* gewählt, dessen erster Satz lautet "There was a wall" (1). Während in Le Guins Roman eine kleine Mauer ausreicht, um die Idee einer Grenze zu markieren und den Bewohnern des Planeten Anarres ihre Ideale bewusst zu machen, wird Gileads Macht durch abschreckende Horror-szenarien etabliert:

It's the bags over the heads that are the worst, worse than the faces themselves would be. It makes the men like dolls on which the faces have not yet been painted; like scarecrows, which is a way is what they are, since they are meant to scare. (43)

Diese Abschreckungsfunktion wird von Offred historisiert: "What we are supposed to feel towards these bodies is hatred and scorn. This isn't what I feel. These bodies hanging on the Wall are time travelers, anachronisms. They've come here from the past" (44). Für Offred wird die Mauer, an der stets neue Opfer zur Schau gestellt werden, zu einer Art Klagemauer, an der sie an ihre eigenen Toten erinnert wird.

Die Stadt

Die Stadt mit ihrem neuen Erscheinungsbild bestätigt das sich andeutende Raum-Zeitgebilde als konservierender, musealer Raum, in dem die Idealvorstellungen der Vergangenheit präsentiert und festgesetzt werden:

The lawns are tidy, the façades are gracious, in good repair; they're like the beautiful pictures they used to print in the magazines about homes and gardens and interior decoration. There is the same absence of people, the same air of being asleep. The street is almost like a museum, or a street in a model town constructed to show the way people used to live. As in those pictures, those museums, those model towns, there are no children. (31)

Dieses menschenleere Museum verweist auf ein Verständnis von Geschichte, dass den "Historical Notes" vorgreift, in denen die Historiker in ihrer Analyse des Staates Gilead das menschliche Einzelschicksal nicht gebührend zu Wort kommen lassen.

Das Museum, so hat Hans Magnus Enzensberger es einmal formuliert, versteht sich oft als ein Ort der Konsekration, als ein "historisches Kühl- und Warenhaus" (767). Foucault beschreibt Museen als Heterotopien, die an einem statischen Ort ein Archiv aller Zeiten bilden und deshalb nicht dem Zeitlichen, sondern dem Ewigen gewidmet sind (vgl. "Of Other Spaces" 26). Diese Vorstellung schreibt Michel Foucault dem 19. Jahrhundert zu, dem Jahrhundert, auf das Atwood wiederholt durch Beschreibung viktorianischer Objekte und Fassaden anspielt.

Die Umgebung, in der Offred lebt, wird nicht nur zu einem konservativen, sondern auch zu einem eingegrenzten, geschönten, utopischen Raum, in dem die Vergangenheit als ein modellhaftes Ideal in die Gegenwart projiziert wird ("they're like the beautiful pictures they used to print in the magazines about homes and gardens and interior decoration"). Die Utopie wird zur äußeren Realität, indem die Gebäude systematisch umfunktioniert werden. So ist aus dem Kino beispielsweise ein Bekleidungsgeschäft geworden, genannt "Lilies", in dem die Kleidungsstücke, die gekauft werden können, "habits" genannt werden. Selbst die Kirche fällt dieser strategischen Umwandlung zum Opfer und hat nur noch die Funktion eines Museums:

The church is a small one, one of the first erected here, hundreds of years ago. It isn't used any more, except as a museum. Inside it you can see paintings, of women in long somber dresses, their hair covered by white caps, and of upright men, darkly clothed and unsmiling. Our ancestors. Admission is free. (41)

Auch die Gewohnheiten in der Praktizierung des Glaubens werden verändert und kontrolliert über die privaten Haushalte, eine ritualisierte und automatisierte Sprache sowie über rituelle Ereignisse wie die gemeinschaftliche Hinrichtung von Regimegegnern oder anderen Masseninszenierungen.

Die Bezeichnung der Geschäfte, "All Flesh" für eine Metzgerei und "Milk and Honey" für ein Lebensmittelgeschäft, zeigen, dass Gilead auch die Sprache in die Vergangenheit zurücksetzt, indem biblische Begriffe verwendet werden, die zudem nur als Piktogramm und nicht mehr in geschriebener Form verwendet werden: "[...] they decided that even the names of shops were too much temptation for us. Now places are known by their signs alone" (33). Der Staat Gilead versucht, den Raum neu zu definieren und auf diese Weise ein kontrolliertes und systemstabilisierendes Verhältnis zur fernen Vergangenheit, und eine "historische Amnesie" bezogen auf die nahe Vergangenheit zu erreichen (vgl. Jameson, "Postmodernism" 28), und mittels der Sprache das eigene Wertesystem zu habitualisieren.²⁴

Offreds Fähigkeit, sich sowohl an die Realität der Vergangenheit als auch an die utopischen Ideale des schönen Wohnens und Lebens und an die Wahlmöglichkeiten des früheren Lebens zu erinnern, lässt sie zu einer Art Zeitreisenden werden, in der sie die Vergangenheit anhand der Räume und ihrer alten Funktionen noch definieren und vergleichen kann.

2.6. Narration

War bislang auf thematischer Ebene von der Zeit und ihrer Konsequenz für das Individuum die Rede (Warten, Fähigkeit zur Erinnerung, zeitliche Schwellensituation), so wird im Folgenden die Zeit in ihrer narrativen Verwendung Gegenstand der Untersuchung sein. Hierbei soll es sowohl um den Erzählfluss gehen, d.h. die Anordnung bzw. Chronologie des Handlungsgefüges, als auch um Verwendung von grammatischen Tempora im Zusammenhang mit der nahen Zukunftssituation.

Betrachtet man den Handlungszeitraum in der Binnenhandlung, so kann man von ungefähr drei bis vier Monaten präsentischer Handlung in der nahen Zukunft sprechen: Die Zeit im Hause des Commanders beginnt im Mai, die kurz vor dem Ende des Romans situierte Episode in Jezebel's im Kapitel 12.31 ist am sym-

²⁴ Eine solche Raumgestaltung erinnert an den Dirigismus utopischer Stadtarchitekturen, denn politische Visionen gehen traditionell einher mit einer ideologisch folgerichtigen Gestaltung der Stadt oder der Umgebung.

bolträchtigen vierten Juli. Die Jetztzeit beginnt jedoch nicht mit der Ankunft im Hause des Commanders, sondern fünf Wochen später (in Kapitel 2.3 wird in einem Rückgriff die Ankunft Offreds beschrieben) und wird in Kapitel 2.2 mit dem Zeitwort "today" markiert (13). Diese Zeitebene wird auch im Präsens vermittelt.

Die erzählte Zeit erstreckt sich jedoch über einen wesentlich längeren Zeitraum, vermittelt durch die häufigen Analepsen in den Nachtkapiteln, die einige Kindheitserinnerungen, und vor allen Dingen Erinnerungen an die Zeit vor, während und unmittelbar nach dem Umsturz beinhalten. Hinzu kommen Rückgriffe innerhalb der präsentischen Zeit, z.B. an einen Besuch bei einem Arzt ("Yesterday I went to the doctor") oder an diverse Besuche im Büro des Commanders, so dass man in Genettes Terminologie von einer Mischung aus externer und interner Analepse sprechen kann.

Die Analepsen können nur kurze Sätze beinhalten ("I once had a garden" 16), in unmittelbarem Zusammenhang stehen mit dem präsentisch Erzählten (das erste Treffen mit Serena Joy mündet in einer Erinnerung an Serena als Fernsehpredigerin), oder bewusst hervorgerufene längere Erzählpassagen beinhalten (so z.B. über die Flucht, Luke, Moira und die Mutter). Einige Ereignisse aus der Vergangenheit werden öfters erwähnt, so z.B. die Trennung von Luke und der gemeinsamen Tochter. Diese Analepsen sind jedoch auch nicht chronologisch geordnet. Jacques Leclair führt die inhaltliche Reihenfolge der Episoden über Luke und die Tochter für diese fehlende Chronologie als Beispiel an, die Reihenfolge lautet wie folgt: 9, 37, 39, 28, 13, 18, 8, 20, 12, 10, 30, 14, 13, 7, 41.

Die durch die Analepsen unterbrochene präsentische Handlung der Kapitel ist oft von großer Erzähldauer: der Einkaufsweg in Kapitel 2 beispielsweise nimmt alleine ungefähr 30 Seiten in Anspruch. Eine der traumatischsten Ereignisse, der erzwungene Beischlaf, wird gar über mehrere Kapitelgrenzen hinweg beschrieben: ersten Vorbereitungen im Bad in Kapitel 4.12 folgt die Beschreibung einer Ruhepause in Kapitel 5.13. Das vorbereitende Lesen aus der Bibel im "sitting room" bis hin zur Szene im Schlafzimmer und Offreds Rückkehr in ihr eigenes Zimmer wird in Kapitel 6.14-6.17 beschrieben.

Zu Beginn des Romans ist der für Atwood so typische Wechsel zwischen dieser präsentischen Handlungszeit und der Vergangenheit im Präteritum noch

eindeutig verteilt. In Kapitel 4.11 wird dieses Schema jedoch zum ersten Mal durchbrochen: Nach dem einleitenden Satz "Yesterday I went to the doctor" wird im Anschluss das sich Wiederholende dieses Ereignisses angekündigt, denn der Arzt soll jeden Monat feststellen, ob eine Handmaid schwanger geworden ist. Im Anschluss daran wird der Rest der Episode, in der der Arzt ihr anbietet, sie zu schwängern, da der Commander möglicherweise unfruchtbar sei, im Präsens vermittelt.

In der Episode "Nap", kurz vor dem Beischlafritual, werden die besonders traumatischen Erlebnisse der Vergangenheit zum ersten Mal präsentisch vermittelt, so die Erinnerungen an ihre Freundin Moira und später an die Flucht und das Schicksal der Tochter; dies sogar in der Verlaufsform des Präsens, die den Grad der Vergegenwärtigung zusätzlich erhöht und sich hier durch die emotionale Krisensituation erklären lässt.

Diese Tendenz der Kopplung von unangenehmen Gegenwartserlebnissen an traumatische Erinnerungen wird sich später fortsetzen, so die neuerliche Erinnerung an die Flucht in Kapitel 6.15, in der das Lesen aus der Bibel als unmittelbare Vorbereitung auf den Beischlaf beschrieben wird, sowie die während des in Kapitel 8.20 beschriebenen Ereignisses einer Geburt, bei der Offred sich an Moira und ihre Mutter erinnert.

Jedoch werden diese Erinnerungen nicht unbedingt im Präsens vermittelt: in Kapitel 6.15 wird die Erinnerung an Moiras Flucht aus dem Umerziehungslager im Präteritum erzählt, beginnend mit dem Satz "I saw her go out, to the ambulance, on a stretcher, carried by two Angels" (117). In dem Geburtskapitel wird die erste Erinnerungssequenz an das Umerziehungslager im Präteritum vermittelt (151-153), dann findet mit der Erinnerung an Moira ein unvermittelter Wechsel zum Präsens statt (153f), dann wiederum werden Erinnerungen an die Mutter in der Vergangenheit berichtet (154-157). Als sich Offred an Moira erinnert, verwendet sie sogar das Futur:

I sit on my mat, hands folded, and Aunt Lydia steps to the side, away from the screen, and the lights go out, and I wonder whether I can, in the dark, lean far over to the right without being seen, and whisper, to the woman next to me. What will I whisper? I will say,

Have you seen Moira. Because nobody has, she wasn't at breakfast.
(153)

Hier wird jedoch nicht der neutrale Aspekt der Futurverwendung oder der eines spontanen Entschlusses vermittelt, sondern vielmehr der einer habituellen Vorhersage, ähnlich der Verwendung des "would" in der Vergangenheit. Die Erinnerungen sind augenscheinlich oft besuchte Orte.

Dieser Vergegenwärtigung des Vergangenen ebenso wie die Historisierung der Gegenwartszeit durch die internen Analepsen zeugen von der Komplexität der Verwendung der grammatischen Tempora, die sich zunehmend einer eindeutigen Zuweisung zur historischen Zeit, d.h. zur Zeit, die ein Ereignis in der Handlung einnimmt, entzieht. Eine der auffälligsten Beispiele findet sich in Kapitel 7.18 ("Night"), hier stellt sich Offred Lukes Schicksal nach seiner Flucht in drei Varianten vor. In der ersten Variante wird Lukes Tod im Präsens imaginiert, in der zweiten wird ein Überleben mit anschließender Gefangenschaft ebenfalls im Präsens vorgestellt, die dritte Variante jedoch, die einer geglückten Flucht, wird im Präteritum und Futur vermittelt. Bedenkt man Offreds traumatische Wahrnehmung ihrer eigenen Gegenwart, erscheint die Darstellung der unliebsamen Varianten von Gefangennahme und Tod im Präsens konsequent, selbst wenn sie in der Vergangenheit liegen und, im Falle des Todes, abgeschlossen wären. Diese Verwendung des Präsens zeugt von Offreds paradoxem Bestreben, die Vergangenheit, selbst wenn sie einen endgültigen Charakter hat, nicht als vergangen zu akzeptieren: "She [Moira] was still my oldest friend. Is" (223). Vergangenheit und Zukunft hingegen vertreten das Geschätzte, das Wünschenswerte, das Aktive, und Offred will sich nachdrücklich der Zukunft widmen: "So I will go on. So I will myself to go on" (344).

Die rein chronologische, deiktische Funktion der Tempora wird also in Frage gestellt; die schwierige Lage der Erzählerin wird nicht nur durch ein einfaches Gegenüberstellen von Vergangenheit und Zukunft dargestellt, sondern ist zeitlich wie emotional als ein variables Phänomen von Nähe und Ferne zu verstehen. Jedoch verschmelzen die verschiedenen Ebenen nicht, sie stehen immer auch in Kontrast zueinander, denn Offred ist bemüht, Objekte und Zeitebenen differenziert wahrzunehmen: "Each thing is valid and really there. It is through a field of

such valid objects that I must pick my way, every day and in every way. I put a lot of effort into making such distinctions. I need to make them. I need to be very clear, in my own mind" (44f).

Dieses Bemühen um Differenziertheit trifft auch auf ihre Zeitwahrnehmung zu:

The understatement of the year, was a phrase my mother uses. Used. (178)

She [Moira] was still my oldest friend. Is. (223)

Is, I say. *Is, is*, only two letters, you stupid shit, can't you manage to remember it, even a short word like that? (294)

Während sie sich in dem ersten Zitat zwingt, die Äußerungen ihrer Mutter als vergangen zu akzeptieren, wehrt sie sich in zunehmendem Maße gegen die Akzeptanz dieser Vergangenheit und bemüht sich, das Vergangene gegenwärtig zu halten. Die Fähigkeit der Erinnerung, "die Stufen der erinnerten Vergangenheit dem Bewusstsein zu gleicher Gegenwärtigkeit zu bringen" (Ohl 254) wird hier als aktiver sprachlicher Prozess gekennzeichnet.

In ihrem Aufsatz "Tempus und Zeitbewusstsein: Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur" erläutert Monika Fludernik am Beispiel von Michael Ondaatjes *The English Patient*, welche Auswirkungen ein häufiger Wechsel zwischen habituellem Präsens und punktuellm Präsens und Präteritum haben kann:

Präsens und Präteritum fungieren gleichberechtigt als Erzähltempora. Jeder auch einfache Tempuswechsel mag daher als Tempusmetapher fungieren, doch die spezifische Bedeutung ist jeweils nicht vorprogrammiert. (31)

Insofern der Erzähltext nicht mehr hauptsächlich aus Handlungsabfolgen, sondern aus Vignetten besteht, die wichtige Momente einfangen, verliert das Temporale seine vorrangige Bedeutung im Erzähltext. Damit kann aber auch die Tempusanalyse von ihrem deiktischen Grundkonzept ablassen und zu neuen metaphorischen Modellen vorstoßen. (32)

Auch in Atwoods Roman wird die deiktische Funktion der Erzähltempora in Frage gestellt, die verwendeten Tempora fluktuieren und entsprechen nicht immer den verschiedenen Zeitebenen der Handlung. Vielmehr ist, wie zu sehen war, ein "interpretativer Mehraufwand" nötig (Fludernik 25), um die gebildeten Tempusmetaphern zu entschlüsseln.²⁵

Erklären lassen sich diese punktuell auftretenden, scheinbar inkonsequenten Tempus Sprünge mit der nahen Zukunftssituation, in der die emotionalen und psychologischen Auswirkungen auf Offred in ihrer Auseinandersetzung mit ihren Erinnerungen als auch mit ihrer Gegenwart eine Stringenz im temporalen Erzählen nahezu verbietet. Diese kontrollierte Varianz in der Tempusverwendung kennzeichnet eine Situation, in der Offred nicht nur opponiert, sondern auch versucht, sich anzupassen und Ruhe zu bewahren und in der die äußeren Bedingungen zwingend erfordern, das Ungeheure als Normalität zu akzeptieren.

Diese Schwellensituation wird, wie schon erwähnt, zu einem lange währenden Augenblick ausgedehnt. Dies geschieht nicht nur durch die Verwendung von Analepsen, sondern auch durch die Art und Weise, wie die Frequenz der Ereignisse präsentiert wird. Banerjee verweist zu Recht auf die ungewöhnliche Art, wie Ereignisse, die offensichtlich eine Wiederholung darstellen, erzählt werden, als passierten sie zum ersten Male: "what appears to be immediate and unique is something that has happened several times, the illusion being created by suppressing or subduing the indicators of the iterative" (Banerjee 81). Diese erzählerische Vermittlung geschieht also nicht durch eine additive, sondern durch eine singuläre Wiedergabe, so z.B. der Besuch beim Arzt zur Feststellung der Schwangerschaft, der Beischlaf, die Hinrichtungsepisode oder die Geburtszeremonie. Das Iterative wird hingegen oft nur beiläufig oder nachträglich erwähnt, so z.B. in der wiederholten Darstellung der Beischlafbeschreibung: "The Ceremony goes as usual" (120). Wie zuvor angedeutet wertet Banerjee diese Erzählweise als eine Art Effekthascherei.

²⁵ Fludernik bezieht sich auf den von Harald Weinrich in *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* (1964) kreierte Begriff der Tempusmetapher. Weinrich meint damit beispielsweise die Verwendung eines Tempus in einem "heterogenen Tempus-Kontext, von dem gleichfalls eine konterterminierende Wirkung ausgeht" (Weinrich 192). Fludernik sieht in dem häufigen Alternieren von Präsens und Präteritum eine mögliche Tempusmetapher.

Banerjees Vorwurf der Effekthascherei und der mangelnden kritischen Ausrichtung muss jedoch entkräftet werden. So sind gerade die traumatischsten Situationen, denen Offred ausgesetzt ist, bewusstermaßen am wenigsten erzählerisch ausgemalt: "One detaches oneself. One describes" (123). Reingard Nischik zeigt in ihrer Studie zur Mentalstilistik in Atwoods Werken, wie in *The Handmaid's Tale* unter anderem durch die uniforme Verwendung von Inquitformen wie "she said" eine faktische, komprimierte und lakonische Sprache geschaffen wird, die gerade in jenen Passagen auftritt, "die inhaltlich eine starke Bedrohung oder Beklemmung vermitteln, so dass die Unterlexikalisierung der Inquitformen hier auch die extreme Zurücknahme bzw. Eingengtheit der jeweiligen Sprecher/innen indiziert" und so den "restringierenden sozialen Kontext" evoziert (112f).

Dieser Verzicht auf Emotionalisierung dient ebenso wenig vordergründiger Effekthascherei wie die vermeintliche Unmittelbarkeit und Einzigartigkeit, die nicht sofort als iterative Handlung narrativ gekennzeichnet wird. Vielmehr spiegelt sich hier auf narrativer Ebene Offreds Strategie wider, sich der Gewöhnung an ihre gegenwärtige Situation zu verweigern und Ereignisse wie Objekte oder Worte einzeln wahrzunehmen. Die singuläre Darstellung fördert den Eindruck einer "Dystopie des Augenblicks", den Offred als solchen erhalten will, um sich der Gefahr der Habitualisierung ("It will become ordinary") nicht nur durch ihre Erinnerungen, sondern auch durch ihre Erzählung zu widersetzen.

Die gewählte Erzählperspektive verlängert diesen Kampf gegen die Habitualisierung in die Zukunft hinein. Im Laufe des Romans wird durch vielfältige selbstreferentielle Kommentare offenbar, dass Offred die Ereignisse rückblickend dokumentiert und diese Schwellensituation bewusst narrativ ausgestaltet. Der Eindruck einer unmittelbaren psychologischen Funktion des Kampfes gegen die Habitualisierung wird durch die spätere Erzählung einer autodiegetischen Erzählerin in Frage gestellt: zum psychologischen Kampf um Distanz von der dystopischen Gesellschaft gesellt sich der zeitlich versetzte Akt des Berichtens. Dabei bleibt unklar, unter welchen Umständen Offred ihren Bericht verfasst, ob auf der Flucht, oder aus dem sicheren Exil. Die selbstreferentiellen Kommentare der Erzählerin verweisen proleptisch auf die Wiederholung des zu Erzählenden, bieten jedoch keine Klarheit über die Vermittlungssituation:

Nevertheless it hurts me to tell it over, over again. Once was enough: wasn't once enough for me at the time? But I keep on with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to hear it, as I will hear yours too if I ever get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in heaven or in prison or underground, some other place. (344)

When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove. (173)

Die Schwellensituation zwischen Vergangenheit und Zukunft wird also auch auf diesem Wege gegenwärtig, sie ist hier nicht rein faktisch-gesellschaftlich bestimmt oder erzählbar, sondern ein bewusst fiktionalisierter oppositioneller Raum, der psychologisch unabgeschlossen bleibt. Das Iterative des Erzählens einzelner Momente tritt an die Stelle der Darstellung des Iterativen des Erzählten. Um die Isolation und emotionale Krise zu überwinden, bedarf Offred nicht nur in der Binnenhandlung der Erinnerung. Das "Danach" und dessen Dimension des Leidens und der Opposition wird durch die Selbstreferentialität neuerlich hervorgehoben: Offred muss auch in ihrer Erzählzukunft gegen das Vergessen erzählen, um so auch rückwirkend der erzwungenen Isolation und Kommunikationslosigkeit entgegenzuwirken. Mit der erzählerischen Kontrolle, die Offred hier ausübt, opponiert sie gegen die Eingrenztheit und "Wortlosigkeit", die Unmittelbarkeit des Erzählten ist Bestandteil dieser Oppositionshaltung. Hier entkräftet sich Banerjees Vorwurf, dass die Selbstreferentialität nur ästhetischer Ausgestaltung dient und keine kritische Komponente in sich birgt.

Auf gattungsrelevante Fragestellungen bezogen scheinen solche erzählerischen Gestaltungsmittel ein Spannungsfeld aufzubauen zwischen den individuellen Augenblicksmomenten und den *allgegenwärtigen* Dystopien. Earl G. Ingersoll weist auf den Zusammenhang zwischen der Verwendung der zwei Zeitebenen und der Selbstreferentialität hin: "Offred offers the reader an historical 'present,' on the one hand, and what she continually refers to as a 'reconstruction,' on the other, and both are bound up with storytelling and the sense of interminable repetition" ("Self-Subverting Text" 105). Letztlich ergibt sich aus dieser Interpretation die Frage nach der Historizität, die Ingersoll wie folgt formuliert: "Is Offred a sort of fly trapped in the amber of eternity, a limbo of timelessness outside death, a re-

minder that all the Gileads and Oceanias and Brave New Worlds are not 'historical,' but infinitely possible recurrences?" (108). Hier scheint die historische Endlichkeit des dystopischen Systems, die die "Historical Notes" suggerieren, mittels einer Art erzählerischer "Endlosschleife" und der daraus abzuleitenden Wiederholbarkeit dystopischer Elemente in Konkurrenz zu stehen. Diese Wiederholbarkeit der Dystopie wird, wie erwähnt, auch durch die Wahl der Handlungsorte Neuengland und Nunavut suggeriert. Die Einbeziehung einer zeitlosen überhistorischen Dimension einerseits und einer Überwindungsmöglichkeit andererseits zeugt in der Tat davon, wie Moylan festgestellt hat, dass Atwood sich auch gattungstypologisch an der Schwelle von der klassischen hin zur kritischen Dystopie befindet.

Dass Atwood die generischen Grundmuster signifikant verändert, bestätigt sich in der Analyse der Nahen-Zukunftssituation in der Binnenhandlung und ihrer narrativen Gestaltung. Die Traum- und Erinnerungssequenzen ebenso wie die erzwungene Passivität der Protagonistin verlangsamen die eigentliche Handlung des Romans, so dass die dystopische Stasis der Gesellschaft in Atwoods Roman zu einer Stasis ganz anderer Natur transformiert und in den Dienst der Darstellung der subjektiven Erfahrungen der Protagonistin gestellt wird. Der Effekt, der hier erzielt wird, entspricht statt eines Augenblicks, dem keine Dauer eignet, einer quälend empfundenen Verdauerung des Augenblicks; die Rückwendungen und das ihnen eigene retardierende Moment (Lämmert 138) dienen auch auf erzähltechnischer Ebene einer Verlängerung der Schwellensituation. In dieser Hinsicht findet also eine signifikante Umwandlung dystopischer Stasis statt.

Gleichzeitig jedoch erfüllen gerade die üblicherweise retardierenden Rückwendungen die Funktion der Dynamisierung und wirken der beschriebenen Passivität und Emotionslosigkeit der Protagonistin sowie der Ereignislosigkeit der Handlung entgegen, die durch sprachliche Kargheit und die Ausdehnung der Erzählzeit auf Beschreibungen und Darstellung des Wartens, der Inaktivität und Langeweile vermittelt wird. Diese Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Aktivität und Passivität, ist wohl der signifikanteste Beitrag Atwoods zur Ambiguisierung des dystopischen Genres und stellt eine komplexe Instrumentalisierung der Nahen-Zukunftssituation dar.

3. KIM STANLEY ROBINSONS ORANGE COUNTY TRILOGIE

3.1. Zum Autor

Kim Stanley Robinson wurde am 23. März 1952 in Waukegan, Illinois geboren und wuchs in Südkalifornien auf. 1982 promovierte er an der University of California at San Diego über den Science Fiction Autor Philip K. Dick, der insbesondere in den sechziger Jahren die nahe Zukunftssituation mit technologischen und gesellschaftlichen Extrapolationen etablierte. Zu Robinsons Prosawerken zählen neben der hier besprochenen Trilogie die in erster Linie der Science Fiction zuzuordnenden Romane *Icehenge* (1984), *The Memory of Whiteness* (1985), *A Short, Sharp Shock* (1990), *Red Mars* (1992), *Green Mars* (1993), *Blue Mars* (1996), *Antarctica* (1997), *The Years of Rice and Salt* (2002) und die Trilogie *Forty Signs of Rain* (2004), *Fifty Degrees Below* (2005) und *Sixty Days and Counting* (2007),¹ sowie die Kurzgeschichtensammlungen *Escape From Kathmandu* (1989), *The Planet on the Table* (1990), *Remaking History and Other Stories* (1991) und *The Martians* (1999). Des Weiteren ist er bekannt geworden durch seine Anthologie ökologisch-utopischer Kurztexte, *Future Primitive: The New Ecotopias* (1994).

3.2. Zum Gattungsverständnis des Autors

Robinsons theoretisches Verständnis der Gattungen basiert zum einen auf seinem schriftstellerischen wie wissenschaftlichen Interesse insbesondere an der Science Fiction und der "alternative history", zum anderen auf seinen ökologischen und linksgerichteten politischen Überzeugungen: "Every Robinson novel is a compilation not only of themes but of discourse: the discourse of adventure, the discourse

¹ Letztgenannte Trilogie ist erst nach Abgabe der vorliegenden Studie veröffentlicht worden und konnte deswegen nicht weiter berücksichtigt werden, obwohl auch hier eine nahe Zukunftssituation vorliegt.

of history, the discourse of science, the discourse of policy" (Wolfe, *Antarctica* 19).

In Anlehnung an die marxistischen Literaturkritiker Frederic Jameson und Darko Suvin konzentriert sich Robinson auf das gesellschaftskritische Potenzial der Science Fiction. So fordert Robinson, dass die Einführung des Novums und der erkenntnisbezogenen Verfremdung nicht nur der willkürlichen "Effekthascherei" dienen, sondern in systematischer Weise metaphorisch wirksam werden und so ihr gesellschaftskritisches Potenzial entfalten (Robinson, *Dick* x):

In this process [of cognitive estrangement] the cultural givens of a society are displaced and made strange by gigantism or some other deformation, forcing the reader to acknowledge that the given is not a law of nature but a cultural creation; an artifact of history that, since it is changeable in the future, could conceivably be different now. This process constitutes the special power of science fiction for social criticism, for in these new worlds or other histories the possibilities for estrangement extend into every aspect of life, and the estrangements are not a matter of a character's private perception, but are part of a collective experience. (*Dick* 33)

Hier zeigt sich die zentrale Rolle, die Robinson historischen Prozessen und deren Bezug zu den Gattungen beimisst. Die zunehmende Schnelligkeit technologischen Fortschritts lässt Science Fiction als besonders geeignetes Genre zur Darstellung und Ergründung historischer Prozesse erscheinen:

The accelerating speed of our technological advancement leads to a certain acceleration in the rate of history itself, in the rate of historical change. Because of this we are in need of a literature able to meditate on the historical process, so that we can, in these thought experiments, contemplate where our history might lead us. *Science fiction is this literature of historical meditation* [...]. (*Dick* xii, meine Hervorhebung)

Science fiction is an historical literature. In fact this historicity defines the genre. [...] In every sf narrative, there is an explicit or implicit fictional history that connects the period depicted to our present moment, or to some moment of our past. (Robinson, "Holland" 54)

In Robinsons Kurzgeschichte "Green Mars" bezieht sich einer der Charaktere, Eileen, auf Jean Paul Sartres Verständnis von der Vergangenheit als von der Zukunft bestimmt:

He [Sartre] says that the past is constantly altered by what we do in the present moment. The meaning of the past is as fluid as our freedom in the present, because every new act that we commit can re-value the entire thing! [...] He says the only way we can possess our past—whether we can remember it or not, I say—is to add new acts to it, which then give it a new value. He calls this "assuming" our past. [...] The past is always assumed, because we are not free to stop creating new values for it. It's just a question of what those values will be. (zitiert nach Foote, "Assuming" 163)

Bud Foote verknüpft in seinem Aufsatz "Assuming the Present in SF: Sartre in a New Dimension" dieses Konzept der Beeinflussung der Vergangenheit durch Handlungsweisen der Gegenwart mit den potenziellen Auswirkungen der *Zukunftssituierung* auf die Gegenwart:

[...] just as by acting in a present we affect the past, just so, by postulating a future we change the present—or, to use Sartre's term, we "assume" it. A present that leads to the future of *Clockwork Orange* is very different from a present that leads to the future of *The Left Hand of Darkness*. And each of them is more interesting than a present for which no future is established. (163)

Foote betont, dass diese differenziertere Ausgestaltung verschiedener Gegenwart in Robinsons Trilogie, die drei Zukunftsvarianten für einen Ort entwirft, auf besondere Weise veranschaulicht wird: "the trilogy is three futures, assuming three presents. From each future, Now is very different; from all three combined, the present is immensely rich in possibilities good and bad, enormously complicated and containing many contradictory values" (166).²

Auf Grund dieser auf die Gegenwart bezogenen, rückwärts gerichteten Qualität der Zukunft lässt sich verstehen, wieso Robinson Science Fiction nicht als Literatur der Zukunft definiert, sondern als Literatur, die sich mit der Ge-

² In *Das Sein und das Nichts* sagt Sartre beispielsweise: "Die Bedeutung der Vergangenheit ist also direkt abhängig von meinem gegenwärtigen Michentwerfen." [...] So kommt die Gewichtigkeit der Vergangenheit aus dem Zukünftigen" (630f).

schichte beschäftigt, die wir nicht kennen können: "*science fiction concerns itself with the history that we cannot know*" (Robinson, "Holland" 60; Hervorhebung im Original), und die deshalb auch die Vergangenheit, die wir nicht kennen können (wie etwa bei der Zeitreise in die Vergangenheit) einschließt. Robinson definiert darüber hinaus jede Situierung von Texten in der Zukunft als Science Fiction: "any novel that is placed in the future is by definition a science fiction novel" (Robinson, "Alien" 66). Diese Vorrangigkeit des Prozesses und der historischen Hypothesen gegenüber beispielsweise szientifischen Darstellungen des technologischen Fortschritts ist bestimmend für Robinsons Genreverständnis.

Die Situierung der Orange County Trilogie in der nahen Zukunft erscheint angesichts dieses Geschichtsbewusstseins als logische Konsequenz: Sie ist geeignet, die soziologische Funktion der Science Fiction Literatur hervorzuheben: "one of the things science fiction does is sociological novels, the ones that are near-future in particular" (Robinson, "Alien" 68). Das sozialkritische Potenzial wird zusätzlich erhöht durch die Verbindung zur gesellschaftskritischen wie reformorientierten Utopietradition, wobei die nahe Zukünftigkeit und örtliche Gebundenheit eine Abkehr von der ahistorischen Qualität, die der Utopie und Dystopie ursprünglich zu eigen ist, zulassen kann (wie in *The Wild Shore*, wo von einer atomaren Katastrophe ausgegangen wird) oder auch durch einen zeitlich nahtlosen Übergang ohne ein bedeutsames gesellschaftliches Novum vermitteln kann: "[*Pacific Edge*] is set in Southern California, with no break between our history and that future moment" (Robinson, "The Mars Trilogy" 77). Simon Schamas Äußerung, jegliche Geschichte sei "negotiation between familiarity and strangeness" (40), zeigt, wie sehr das Geschichtsbewusstsein Robinsons geeignet ist, mit generischen Fragestellungen in Zusammenhang gebracht zu werden.

Robinson verknüpft seine generischen Überlegungen zu den Kategorien Zukunft und Geschichte auch mit der Gattung der Utopie. Im Gegensatz zu vielen Science Fiction-Schriftstellern und -Kritikern belässt er es nicht bei einer hierarchischen Abwertung der utopischen Tradition durch eine Umdefinierung utopisch-dystopischer Gesellschaftsentwürfe als Science Fiction. Wiewohl er sich nachdrücklich als Science Fiction-Schriftsteller definiert, ist sich Robinson der generischen Schwellensituation bewusst: Ähnlich wie Atwood verweist Robinson

sowohl in seinen Texten als auch in Interviews auf die Systemreferenz zu einschlägigen Vorläufern des utopischen Genres, auf Thomas Mores *Utopia*, H.G. Wells' *A Modern Utopia*, William Morris' *News from Nowhere* und Aldous Huxleys *Island* und partizipiert schon mittels dieser intertextuellen Verweise an der utopischen Tradition.³ Ursula K. Le Guins Verbindung von statisch-utopischem und dynamisch-romanhaftem Diskurs in *The Dispossessed* erkennt Robinson besondere Vorbildfunktion in Bezug auf *Pacific Edge* zu ("Green Thoughts" 70), ebenso wie H.G. Wells' *A Modern Utopia*.

Robinson experimentiert mit der traditionellen Utopie: insbesondere in seiner Marstrilogie wird die Gründung und Kolonialisierung des Mars als Raumutopie mit einer für die Science Fiction typischen Örtlichkeit versehen, während er in vielen seiner Kurzgeschichten oder in seinem Roman *The Years of Rice and Salt*⁴ von alternativen historischen Entwicklungen in der Menschheitsgeschichte ausgeht und die veränderten gesellschaftlichen Entwicklungen der Vergangenheit in die Zukunft extrapoliert. Auch diese alternativen Geschichten definiert Robinson, wie alle Werke, die in irgend einer Form geschichts- und zukunftsbezogen sind, als Science Fiction: "Alternate histories fit into the science fiction field because their history connects back to some moment of our past" ("Green Thoughts" 4). In seiner neuesten Trilogie *Forty Signs of Rain* (2004), *Fifty Degrees Below* (2005) und *Sixty Days and Counting* (2007) steht die globale Erwärmung und ihre Auswirkungen auf die nahe Zukunft im Mittelpunkt. In der Orange County Trilogie vermittelt Robinson, wie im Folgenden gezeigt wird, zwischen den vermeintlichen Gegensätzen von Utopie und Science Fiction, zwischen historischem Bewusstsein und ahistorischem, statischem utopischen Diskurs und nähert sowohl die Utopie als auch die Dystopie dem Prozess gesellschaftlichen Wandels an. Letztlich rekonzeptionalisiert er die Utopie als ein Genre, das seiner Vorstellung nach kein perfektes Endprodukt eines vorgegebenen historischen Prozesses, sondern einen positiven Fortschritt in der Geschichte darstellen soll, und entspricht damit Blochs Vorstellung der konkreten Utopie als "Realismus voll Zukunft":

³ Edward James bezieht sich im Zusammenhang mit *Pacific Edge* auf die Verweistradition im utopischen Diskurs: "[In *Pacific Edge*] there are frequent references back to earlier Utopias—a referentiality which is part of the utopian tradition ("Building Utopias" 72).

⁴ In diesem Roman entwirft Robinson eine Alternativgeschichte für ein Europa, dessen Bevölkerung zur Zeit der Pest fast vollständig ausgerottet wurde.

Instead of being a perfect end product of history, I want it to be a positive progress in history. (Robinson, "Alien" 68)

I no longer believe in the old revolutionary models. And I don't think utopias are useful to us when represented as isolated, static islands in history or in physical space. We ought to start thinking of them as a road to history, something we are working within, step by step. The road itself is called utopia, not the end destination, which after all doesn't exist since history won't stop. (Robinson, "The Mars Trilogy: An Interview" 77)

The people who put down Utopia as "pie in the sky," impractical, and totalitarian—all that is a political stance aiding the status quo. Which itself is clearly unjust and insupportable. Utopia has to be rescued as a word, to mean 'working towards a more egalitarian society, a global society.' (Foote, "Conversation" 271)

Diese Gedankenexperimente über die Relevanz der Vergangenheit für die Zukunft unterscheiden sich von der ahistorischen Tradition utopischen Schreibens, in der das utopische Gemeinwesen üblicherweise nicht in seiner Entstehung aus einer zeitgenössischen, nichtutopischen Realität gezeigt wird:

[...] there has never been a major utopian work written in which there is a history that shows the development of the utopia out of contemporary, nonutopian times. Utopias do not *develop*; they are born like Athena, fully grown. They always have a separate history of their own, and they are begun of whole cloth by social engineers, or by the luck, wise, unconscious choices of some founding fathers. (Dick 44)⁵

Robinsons Interesse an historisch orientierten und gesellschaftskritischen Schreibweisen hat dazu geführt, dass er gelegentlich nicht als Science Fiction Schriftsteller akzeptiert wird. Heiko Langhans beispielsweise spricht von der verbreiteten Wahrnehmung Robinsons als humanistischen Schriftsteller, dessen Schreibweise nicht immer Science Fiction-spezifisch sei, so dass es den Texten "gelegentlich an jener Exotik fehlt, die eine einzigartige Qualität guter Science Fiction ist" (3). Robinson selbst verteidigt die wissenschaftliche wie generische Seite seines Œuvres vehement: "Occasionally I read in reviews, 'Robinson isn't really a science fiction writer.' [...] I am a science fiction writer. I'm really com-

⁵ Robinson bezieht sich hier auf Äußerungen von R.C. Elliott in *The Shape of Utopia* (1970).

mitted to it. I've always felt I had more of a hard-science aspect to my work than most people have given me credit for" ("Green Thoughts" 4). Auf die Überprüfung der Richtigkeit dieser Äußerung muss an dieser Stelle verzichtet werden, der Mangel an "Exotik", sprich an Verfremdungsstrategien, wird in der Diskussion der drei Romane jedoch noch eine besondere Rolle spielen.

Robinson verknüpft das Genre der Science Fiction und der Utopie mit seinem besonderen Interesse an ökologischen Fragestellungen. Er steht in der Tradition des ökotopischen Autors der Westküste, Ernest Callenbach, den er zusammen mit anderen Autoren in der von ihm herausgegebenen Sammlung *Future Primitive: The New Ecotopias* (1994) anthologisiert hat. Der Verweis auf die Zerstörung der Natur ist Bestandteil insbesondere von *The Gold Coast*, die Notwendigkeit eines verantwortungsbewussten Umganges mit der Umwelt im Sinne des "Small is beautiful" Konzeptes und der "Limits to Growth" Politik manifestiert sich vor allen Dingen in *The Wild Shore* und *Pacific Edge*:

I tried to do a real history of Orange County as well as a future for it. There's a slow-growth initiative that's about to be voted on. Orange County used to be so proud of being the fastest growing county in the United States. But now it's [...] a modernist wasteland of freeways, highrises and shopping malls, really a badly designed place for human beings. If there *is* no slowdown in development, you get the cover of *The Gold Coast*, with the highrises overtaking all of it. (Robinson, "Alien" 64)

Die Situierung in der nahen Zukunft ist geeignet, den ökologischen Fokus auf solch negative Auswirkungen der derzeitigen Konsumgesellschaft als auch die notwendigen, Zeit erfordernden Verbesserungsstrategien zu richten. Die generischen Besonderheiten der Ökotope werden in der Analyse von *Pacific Edge* aufgegriffen werden.

3.3. Der kalifornische Raum

Stand in Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* die räumliche Komponente eher in ihrer privaten und deshalb sehr begrenzten Dimension im Vordergrund, gewinnt sie in der Trilogie von Kim Stanley Robinson in Form von Landschaft und Region an Signifikanz. Schon die Titel der einzelnen Romane verweisen auf die besondere geographische Lage Kaliforniens und des Orange County. Diese räumliche Dimension verleiht dem utopischen Element der Romane Vorschub, denn betrachtet wird nicht nur das Schicksal einzelner, sondern mögliche Konsequenzen für die Region in einer extrapolierten Zukunft. Hier geht es nicht mehr um ein Nirgendwo, sondern um einen Raum mit historischer wie kultureller Gewachsenheit. Jener Ort nun wird in den drei Romanen in drei voneinander unabhängigen Zukunftsvarianten dargestellt. Bevor ich mich den Romanen zuwende, ist es notwendig, sich dem historischen Raum Kaliforniens und des Orange County zu widmen.

3.3.1. Kalifornien

Kalifornien ist der utopische Ort Nordamerikas schlechthin: George Berkeleys berühmte Zeile "Westward the Course of Empire takes its Way" aus dem Jahre 1726 kennzeichnet die Idealisierung Amerikas und lässt sich für die folgende Zeit auf den äußersten Westen ("West of the West")⁶ der Vereinigten Staaten beziehen. Kalifornien wird zum Inbegriff der sublimes Landschaft, von ökonomischen Hoffnungen und der Realisierung eines ländlichen, fruchtbaren Garten Edens (Jones ix). Neben diesen Hoffnungen um wirtschaftliche Prosperität stehen diverse utopische Gründungen religiöser oder auch politischer Natur,⁷ die Ausdruck der

⁶ Vgl. den Titel der u.a. von Leonard Michaels herausgegebenen Anthologie *West of the West: Imagining California* (1989).

⁷ Zu den utopischen Kolonien Kaliforniens in den Jahren 1850-1950 siehe beispielsweise Robert V. Hines *California's Utopian Colonies*. Hine spricht für diesen Zeitraum von wenigstens siebzehn Gründungen idealistischer Gemeinschaften, von denen sechs religiöser, elf weltlicher und häufig sozialistischer Natur waren (7). Margaret C. Jones erwähnt in *Prophets in Babylon: Five California Novelists in the 1930s* (1992) zwei Tendenzen, die in Kalifornien besonders zum Tragen kommen, nämlich individualistischer Wettbewerb einerseits und soziale Kommunen andererseits (xiii).

Bedeutung sind, die den geographischen Räumen im Hinblick auf utopische Hoffnungen zugemessen wird (eine Manifestierung der Raumutopie, wenn man so will):

The American settlement of California marked the end of Western man's Hesperian movement. So great was the beauty of the land that it conferred on the completion of the quest the illusion of a return to a privileged source. As the sense of an ending merged with the wonder of beginnings, California as last chance merged with California as Eden. (Wyatt, *The Fall into Eden* xvi)

As the most westerly outpost of European settlement on the North American mainland, California represented a final opportunity, historically and geographically speaking, to realize the promise of the American Dream, and, as one would expect, to do so in localized versions of the "California Dream." (Jones ix)

Interessanterweise wird diese Vorstellung einer Raumutopie unterstützt durch die Wahrnehmung Kaliforniens als einer Insel und verkörpert damit einem Rückgriff auf die archetypische Inselutopie als erster Variante der Raumutopie. Der spanische Autor Garcí Ordoñez de Montalvo schrieb zu Beginn des 16. Jahrhunderts: "Know ye that at the right hand of the Indies there is an island named California, very close to that part of the Terrestrial Paradise. [...] The island everywhere abounds with gold and precious stones, and upon it no other metal was found" (Rice 9). Noch heute spricht man auf Grund der klimatischen und geologischen Besonderheiten von Kalifornien als "ökologischer Insel" (ibid.).

David Wyatt weist in *The Fall into Eden* allerdings nach, dass schon in frühen Texten des 19. Jahrhunderts auch eine negative Wahrnehmung erkennbar ist. Die ersten Eindrücke von Kalifornien sind nicht nur mit dem Sublimen, sondern auch mit Kargheit und Menschenleere verbunden, letztere Wahrnehmungen werden erst angesichts des rapiden Anwachsens von Ansiedlungen und der Veränderungen der Landschaft nachträglich nostalgisch verklärt.⁸ Der schnelle Fortschritt führt zu einem Gefühl der Wandelbarkeit und auch des Verlustes (xvi).

⁸ Wyatt bezieht sich u.a. auf Reiseberichte von Richard Henry Dana (1815-82), Zenas Leonard (1809-58) und John C. Frémont (1813-90).

Nach Wyatt zeugen solche Wahrnehmungen von einer Verzeitlichung des Raumes:

Any return to such a place is a return to a memory, not a place. (5)

[...] a vision dedicated to the facts of geography is overridden by the facts of history. (209)

Walt Whitman verweist in seinem Gedicht "Facing West From California's Shores" auf den Verlust der utopischen Vision des Westens: "But where is what I started for so so long ago? / And why is it yet unfound?" (111). Wie Lois Parkinson Zamora in ihrem Aufsatz "The Myth of Apocalypse and The American Literary Imagination" erläutert, führt die Enttäuschung über die Sackgasse der westlichen Besiedlung ("the dead end of the westward movement") einerseits, wie bei Whitman, zu einer Nostalgie über das Verlorene, andererseits zu einer Reihe von in Kalifornien situierten, pessimistischen Texten, beispielsweise von Joan Didion und Thomas Pynchon (109f).

Der Landschaftsdarstellung Kaliforniens wird generell eine hervorragende Rolle zuerkannt. Zu den frühen Konzeptionen des fruchtbaren Garten Edens im Sinne einer agrarischen Utopie und der späteren Gold- und Ölfunde gesellte sich die Furcht vor und die Sorge um die Landschaft. Die Furcht vor der Landschaft erklärt sich aus der Bedrohung durch Naturkatastrophen, insbesondere der Großstädte Los Angeles und San Francisco, und geht einher mit einer Wahrnehmung Kaliforniens als Katastrophenlandschaft, in der die Umwelt eine "Ökologie der Angst" hervorrief.⁹ Die zunehmende Umweltverschmutzung und der Raubbau an der Natur ließ Naturschützer wie John Muir (1838-1914) schon früh aktiv werden. Literarisch wurde und wird sie auf vielfältige Weise thematisiert und findet im Kontext der literarischen Utopie ihren Höhepunkt in Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975). Diese Vision eines von den USA abgetrennten, ökologisch bewussten Gemeinwesens an der Westküste der USA erschien in den 70er Jahren zu einem Zeitpunkt, als u.a. angesichts der Inflation, der Wirtschafts- und Energiekrise so-

⁹ Vgl. hierzu Mike Davis, *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster* (1998), sowie David Wyatt, *Five Fires: Race, Catastrophe, and the Shaping of California* (1997) und Carl Smith, "The Far Side of Paradise: California, Florida, and the Landscape of Catastrophe" (2001).

wie der Kürzung der Regierungszuschüsse das Anliegen des Umweltschutzes zunehmend in Misskredit geriet.

Callenbachs Lösungsweg in seiner Utopie entspricht den politischen Bemühungen, den "Small is beautiful"-Gedanken des britischen Ökonom E.F. Schumacher in die Tat umzusetzen. Schumacher forderte eine menschengerechtere Zusammenziehung von Produktion und Verbrauch als Grundbedingung einer menschlichen Gesellschaft. Der demokratische Gouverneur Kaliforniens, Jerry Brown, versuchte seit seinem Amtsantritt im Jahre 1974 in Anlehnung an Schumacher eine "era of limits" zu fördern und insbesondere den Schutz der Landschaft und die Beendigung des Raubbaus in seine Politik einzubeziehen (vgl. Rice 557).¹⁰

Schließungen von Militärbasen nach Beendigung des kalten Krieges verschärften allerdings die wirtschaftlichen Sorgen des Bundesstaates, während die Dürrekatastrophen in den 1980er und 1990er Jahren die Wichtigkeit der Wasserressourcen und der Umweltbelange deutlich zu Tage treten ließen (ibid. 621ff). Die deutlich konservativere Politik des Gouverneurs George Deukmejian seit 1982 zeugt von der Vorstellung, dass Umweltschutz wirtschaftliches Wachstum behindere (ibid. 608, 623). Als Reaktion auf die konservative Politik der Regierung Reagan kam es in den 1980er Jahren zu einem Wachstum der Umweltbewegung in den USA, die auch in einer Art Ökoterrorismus gegen die Industriekultur mündete und mit dem Begriff *ecotage* beschrieben wird (Hollm 48). Letztlich stehen hier zwei der grundlegenden utopischen Wertkategorien Kaliforniens in Konkurrenz, nämlich das individuelle Streben nach Wohlstand und die Bedeutung der Umwelt: "How can nature preservation, the public interest, and private property rights be reconciled?" (Rice 624).

Nicht nur die eutopische Vision des Garten Edens Kaliforniens wird also in Frage gestellt, im Laufe der Zeit wird auch der Mythos des kalifornischen Traumes eben als solcher entlarvt. Autoren wie John Steinbeck, Aldous Huxley,

¹⁰ Zur Darstellung der "Small is beautiful"-Konzeptes insbesondere in Bezug auf Callenbach, siehe beispielsweise Rotmann 206f. Der Begriff der "era of limits" fußt auf der im Jahre 1972 vom Club of Rome in Auftrag gegebenen Studie *The Limits to Growth*, der sich mit der Endlichkeit der Ressourcen und den daraus sich ergebenden Konsequenzen beschäftigt. Jan Hollm sieht diese Studie als grundlegende Infragestellung einer zentralen Konstituente amerikanischer kultureller Identität, der Selbstwahrnehmung als Land der unbegrenzten Möglichkeiten (39f).

oder Upton Sinclair kündeten insbesondere zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren von der Fragwürdigkeit des kalifornischen Traumes,¹¹ eine Skepsis, die sich bis heute erhalten hat. Insbesondere die sozialen Unruhen in den Städten, vor allen Dingen die Rassenunruhen in Los Angeles im Jahre 1992 und die Zahlungsunfähigkeit der Orange County im Jahre 1994 führten dazu, dass Kalifornien in soziologischer und wirtschaftlicher Hinsicht nach wie vor als eine Katastrophenlandschaft wahrgenommen wird.

Neben solchen Negativbildern der kommerzialisierten Wegwerfgesellschaft, der kaum aufzuhaltenden Verstädterung und des Raubbaus an der Natur existieren jedoch auch positive Vorstellungen, in denen Kalifornien als ein Modell postmoderner Denk- und Lebensweisen gesehen wird. Aaron Betsky beispielsweise identifiziert Los Angeles in seinem Aufsatz "Riding the A Train to the Aleph: Eight Utopias for Los Angeles" als prototypisch postmoderne Metropole, deren Stadtbild und Architektur utopische Ideale zu verwirklichen sucht; die jedoch im Sinnes des utopischen *Nicht*-Ortes unerreichbar bleiben:

Los Angeles is utopia realized, lived, and buried by the impossibility of living in such an artificial state of (imagined) perfection. [...] Yet by realizing so much of what we hold up as this unattainable, future ideal, Los Angeles exposes the ideal for what it is: an imagined good place that cannot be comfortably inhabited. (99)

David Reid misst dem Kontrast zwischen der sublimer Landschaft und postmoderner Komplexität beinahe mythische Bedeutung zu:

In California postmodernity exists against a primeval landscape suffused with golden light. Landscape and light have defined the complex body of fate which, incubuslike, shapes our lives on the Coast. [...] Against this background, in this live air and brilliant light, emerge the perennial California themes: youth, money, and the movies; asceticism and sensuality; the city, the coast, and the lowlands; apocalypse and renewal; mortuaries and mysticism; death and transfiguration. (x)

¹¹ Vgl. Margaret C. Jones, die in ihrer Studie *Prophets in Babylon* (1992) die Zerstörung des "Californian Dream" zur Zeit der Wirtschaftskrise analysiert.

Im Kontext der Diskussion von *The Gold Coast* ist besonders der von Reyner Banham etablierte und von Betsky aufgegriffene Begriff der "Autopia" zu nennen, "a utopia whose value lies in the lines of connection between its disparate elements and where the vision of the whole adheres in the physical reality of the connections themselves" (Siebers, "Introduction" 28f). Diese verbindende Qualität des Automobils stützt das Ideal der suburbanen Eigenheimentwicklung und lässt Los Angeles zur ersten dezentralisierten Stadt werden (Rice 398). Banhams und Betskys Argumentation zeugt davon, wie sehr die im Ursprung positiv wahrgenommene Entwicklung des Individualverkehrs unter dem Banner der Postmoderne immer noch eutopische Symbolkraft zugesprochen, "zum Exempel für eine hyperreale, simulierte Existenz stilisiert" (Gilgen 49) und der negativen Auslegung eines umweltbelastenden Individualverkehrs entgegengestellt wird. Jan Hollm ist zuzustimmen, wenn er sagt, dass das Auto ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt wird, "denn es wird von Gegnern und Befürwortern des technologischen Fortschritts gleichermaßen als Ikone der Industriekultur des 20. Jahrhunderts angesehen" (194).

Zur Katastrophenlandschaft Kaliforniens, das eine Vielzahl natürlicher und sozialer Katastrophen zu verzeichnen hat, tritt ein im Übermaß durchstrukturiertes Wohlstandsgebilde, das dem uniformen Stadtbild Utopias entspricht: "[California] is the place where a well-nigh miraculous technology, an unprecedented amount of wealth, and the perfect structuring of man's cities have together achieved the height of pure implausability" (Marías 15).

Eine kalifornische Besonderheit und ein Beispiel für die zunehmende Trivialisierung des utopischen Ideals stellt die Bedeutung der Unterhaltungsindustrie dar. Während Hollywood zur Projektionsfläche für den kalifornischen Traum avanciert (Jones 4),¹² wird mit der Gründung von Disneyworld ein neuer Raum für eine Utopie geschaffen, für "Disneytopia" (Vollmar 146). Eine Vielzahl von Publikationen beschäftigt sich mit der inszenierten Künstlichkeit von Disney-

¹² Vgl. Budd Schulberg: "All the values of American Society, the good ones and the bad ones, are to be found in Hollywood, not realistically reflected but grotesquely magnified" (21).

world, welches wiederum Vorbild war für eine Reihe von städtebaulichen Projekten jenseits der Parkgrenzen.¹³

Clint Burnham spricht in seiner Rezension zu Aaron Betskys Aufsatz ("Eight Utopias for Los Angeles") von der Tendenz, die (postmoderne) Utopie überall zu sehen: This habit of seeing utopias everywhere, combined with an exoticist desire to celebrate 'colourful' marketplaces and decentered towns [...]" (146). In der Tat scheint es, als würde der Begriff des Utopischen hier inflationär gebraucht; postmoderne Interessen verbinden sich mit der ungebrochenen Dominanz des symbolischen Werts des Raumes Kaliforniens, den Joan Didion im folgenden Zitat attestiert und der es erforderlich macht, Kalifornien als besonderen Chronotopos zu betrachten:

The extent to which certain places dominate the California imagination is apprehended, even by Californians, only dimly. Deriving not only from the landscape but from the claiming of it, from the romance of emigration, the radical abandonment of established attachments, this imagination remains obdurately symbolic, tending to locate lessons in what the rest of the country perceives only as scenery. (zitiert nach Wyatt, *The Fall into Eden* vi)

3.3.2. Orange County¹⁴

Wie der Utopie im Allgemeinen so eilt Orange County im Besonderen der Ruf des Paradiesischen Ortes voraus. Orange County liegt an der Küste Südkaliforniens, südlich des Los Angeles Counties und nördlich des San Diego Counties. Schon 1542 landeten die ersten Spanier an der Küste, aber erst im Jahre 1769 wurde das Gebiet des heutigen Orange County von San Diego aus erkundet. Ziel

¹³ In *Utopics: Spatial Play* (1984) beispielsweise beschreibt Louis Marin Disneyland als utopischen Raum, der den ideologischen Gehalt der Utopie zum Mythos wandelt und somit fundamentale soziale Widersprüche auflöst. Marin bezeichnet Disneyworld deshalb als degenerierte Utopie. Frank Roost analysiert in *Die Disneyifizierung der Städte* Großprojekte der Unterhaltungsindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida, einer neu geschaffenen Kleinstadtidylle.

¹⁴ Zur historischen Entwicklung von Orange County, siehe Pamela Hallan-Gibson und Marie H. Cole, *The Golden Promise: An Illustrated History of Orange County* (1986).

der ersten Expeditionen war die Gründung von Missionsstationen, von denen aus die einheimischen Indianer bekehrt werden sollten.

Die Dominanz der Missionen ging mit der Unabhängigkeit Mexikos 1821 verloren. Im Jahre 1833 beschnitt der neue Staat durch die Säkularisierungsakte die Rechte der Missionen, vor allem ihre Kontrolle der Indianer. Die Beschlagnahme vieler kirchlicher Ländereien und deren Verteilung an Pferde- und Rinderzüchter, Rancheros genannt, war maßgebend für die ökonomische und soziale Struktur der Region der nächsten Jahrzehnte. Einige der einflussreichsten Rancheros waren Gründerväter der heutigen Städte in Orange County. Nach dem Krieg mit den USA und der Abtrennung von Mexiko mussten die Rancheros auf kostspielige Art und Weise ihre Titel und Landrechte wahren und versuchten, zum Teil mit herben Verlusten, sich dem Bankwesen anzupassen. Dürren verringerten den Viehbestand ebenso wie den Wert des Landes, dennoch war die Rinderzucht bis in die Mitte der 1860er Jahre vorherrschend in der Region.

1856 entschlossen sich deutsche Immigranten, sich in der Region niederzulassen um Wein anzubauen. Der Weinbau musste in den 1880er Jahren auf Grund einer Seuche aufgegeben werden. Die deutsche Besiedlung mündete in der Gründung der Stadt Anaheim. Statt der Rinderzucht wurde nun verstärkt Schafzucht betrieben und die verschiedensten Agrarprodukte angebaut. Die Fruchtbarkeit des Landes ließ Orange County zu einem Einwanderungsgebiet ohnegleichen werden. Das Paradies hatte jedoch seine Tücken: Seuchen, Erdbeben, Dürren, Brände, Überflutungen, und vor allen Dingen—im Hinblick auf *Pacific Edge*—stete Probleme mit den Wasserressourcen, die oftmals in juristische Kämpfe um Wasserrechte mündeten, plagten und plagten die Region.

Nach der Trennung von Los Angeles im Jahre 1889 wurde Orange County zum ökonomischen und weltanschaulichen Wunderland: Ölfunde wie auch der Anbau von Zitrusfrüchten, denen das County seinen Namen verdankt, brachten der Region ab den 1880er Jahren Reichtum und in der Folge eine Verbesserung der Infrastruktur des stark zersiedelten Gebietes. Die Verbindung der Städte durch ein Eisenbahnnetz wurde als Verwirklichung des "interurban promise" gesehen.

Nach dem ersten Weltkrieg führten neuerliche Ölfunde zu einer neuen Immigrationswelle, bis die Weltwirtschaftskrise auch die Bewohner dieser Region

traf. Der Zweite Weltkrieg führte in Orange County zu einer neuen Belebung der Wirtschaft, da die Stadt Santa Ana der Regierung in Washington günstig Land zur Gründung einer Militärbasis anbot. Die Gründe für diese Maßnahme mögen gleichermaßen patriotischer wie auch ökonomischer Natur gewesen sein—eine Dopp- lung, die in der Geschichte dieser Region von besonderer Bedeutung ist. Nach dem zweiten Weltkrieg fiel die Landschaft zunehmend weiteren Besiedlungen, dem Ausbau des Autobahnnetzes, den Ansiedlungen von *Hightech*-Firmen und, in Anaheim, der Gründung Disneyworlds im Jahre 1952 zum Opfer.

Der Schriftsteller Ray Bradbury fasst 1985, d.h. zu dem Zeitpunkt, zu dem Robinson seine Zukunftsvisionen des Orange County begonnen hat, in einem Vorwort zu einen Fotoband die heutige Wahrnehmung von Orange County in polemischer Weise zusammen. Er entwirft ein Bild des politischen Konservatismus und der urbanisierten Konsumgesellschaft, in der vor allen Dingen die Grund- stücksspekulanten (thematisiert beispielsweise in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*) stets versuchen, der Umwelt noch ein Stück Boden zu entreißen. Hierzu gesellt sich die Unterhaltungsindustrie und ein Lebensstil, der den Rest der USA dominiert.¹⁵ Diese "brave new future", wie Bradbury sie bezeichnet, ist es, die Kim Stanley Robinson als Schauplatz seiner Zukunftsvisionen wählt.

¹⁵ "The Brave New Future, in sum, full of such men as would make a real-estate salesman's mouth pump oil, and cause New Yorkers to wake in midwinter blizzards at three in the morning, shrieking for airline tickets and packing their wetsuits in the dark.

Will Orange County go on growing forever?
 Yep." (keine Paginierung)

3.4. *The Wild Shore* (1984)

3.4.1. Überblick über den Roman

Der Auftakt der Trilogie ist der Erstlingsroman von Robinson. In ihm wird das Schicksal der Dorfgemeinschaft von Onofre, einer real existierenden Ortschaft an der südlichen Grenze zum Orange County, im Jahre 2047 beschrieben: Wahrscheinlich hat eine atomare Katastrophe im Jahre 1984 dazu geführt, dass die USA unter der Führung Russlands von dem Rest der Welt entwaffnet worden ist und sich in einem vollkommen enttechnologisiertem Zustand befindet. Gesicherte Erkenntnis über die vergangenen Ereignisse erlangen die Charaktere, und also auch der Leser, nie. Kontrolliert wird der primitive Zustand von Japanern, die von der der Küste vorgelagerten Insel San Catalina Island aus sichern, dass sich weder Kontakt mit der Außenwelt, technologischer Fortschritt, noch ein überregionaler, organisierter Widerstand einstellt. Insbesondere die Transportwege werden ständig von Satelliten aus beobachtet und zerstört.

Zur handlungsbestimmenden Gruppe von Jugendlichen gehören der Ich-Erzähler, Henry Fletcher, sein bester Freund, Steve Nicolin, dessen Freundin Kathryn, sowie Del, Gabby und Mando. Zu den Erwachsenen zählen John Nicolin, der autoritäre Vater Steves, der eine kleine Fischfangflotte betreibt, der gutmütige Vater Henrys, der sich seine Existenz durch seine Näharbeiten sichert, der Arzt Doc Costa, sowie die zentrale Verbindungsfigur zur nahen Vergangenheit, der alte Tom Barnard, der die Jugendlichen mit Geschichten insbesondere aus der Vergangenheit Amerikas unterhält und ihnen das Lesen beibringt. Tom macht insbesondere Henry, seinen gelehrtsten Schüler, mit einer Vielzahl von Texten vertraut, die Henry rezitieren muss. Die Texte reflektieren gegenwärtige Situationen, werden aber auch von Tom unrichtig kontextualisiert und dienen häufig der Glorifizierung des alten Amerikas.

Die Lebensumstände der Bewohner sind durch Entbehrungen, eine hohe Sterblichkeitsrate und durch die klimatisch wechselhaften Bedingungen gekennzeichnet: Schnee, Regen und Stürme haben einen bewaldeten Küstenstreifen entstehen lassen. Angesichts dieser Probleme hat sich eine dörfliche Gemeinschaft

gebildet, die einen primitiv-utopischen Charakter hat: die Bewohner, die in Familiengemeinschaften zusammen leben, helfen sich gegenseitig bei der Anzucht agrarischer Produkte sowie der Jagd und der Fischerei. Diese Produkte bilden die Basis für den Tauschhandel mit den so genannten "scavengers", die eine ungenannt bleibende Stadt im Norden (Los Angeles?) plündern und ihre Funde gegen Lebensmittel oder Kleidung eintauschen. Wichtige Entscheidungen in der dörflichen Gemeinschaft, die keine hierarchischen Strukturen besitzt, werden in demokratischen Abstimmungen, bei denen alle, auch die Jugendlichen, Stimmrecht haben, getroffen.

Die Handlung setzt ein mit der Suche der Jugendlichen nach der idealisierten Vergangenheit, die insbesondere durch Tom zu einem bestimmenden Thema des Romans wird: sie heben, von Toms Erzählungen inspiriert, ein altes Indianergrab aus, in der Hoffnung, dort pharaonischen Goldschmuck zu finden, stoßen jedoch nur auf Plastik. Diese Enttäuschung abstruser Erwartungshaltungen wird sich im Roman fortsetzen und erklären.

Das nächste bedeutende Ereignis ist das Auftauchen einer Gruppe von Männern aus San Diego, die es trotz der Überwachung von außen geschafft haben, das Schienennetz in Stand zu setzen und mit einem Handkarren auf den Schienen nach Onofre zu reisen. Sie versuchen die Bewohner zu überreden, sich an dem sich bildenden Widerstand gegen die Kontrolle der Region zu beteiligen. Gegen den Willen von John Nicolin, der jeden Kontakt mit der Außenwelt und jede Änderung der Situation ablehnt, reisen Tom und Henry nach San Diego, das sie unter Lebensgefahr erreichen.

San Diego ist nunmehr eine Stadt von 2000 Einwohnern und besitzt eine militärische, hierarchische Struktur, angeführt von dem Bürgermeister Timothy Danforth, dessen Ziel die Wiederherstellung der politischen Macht Amerikas ist: "Another Pax Americana, cars and airplanes, rockets to the moon, telephones. A unified country" (105). Letztlich ist die Herstellung einer neuen neuen Welt das Ziel: "A new age, Tom, I'm telling you, a new world" (107).

Während ihres Aufenthaltes treffen Tom und Henry auf Douglas Wentworth, Buchdrucker der Stadt, der Tom als Überlebenden bittet, seine Geschichte niederzuschreiben. Er gibt den Beiden eines der beliebtesten neuen Bücher: *An*

American Around the World. Being an Account of a Circumnavigation of the Globe in the Years 2030 to 2039, von einem gewissen Glen Baum als wahre Geschichte veröffentlicht.

Nachdem die Rückkehr per Zug durch einen Bombenangriff unmöglich gemacht wird, reisen Tom, Henry und einige Begleiter aus San Diego mit einem Boot zurück. Ein japanisches Schiff bringt das Boot auf, Henry wird gefangen genommen, kann jedoch fliehen. Nach der Rückkehr treffen in einer Dorfversammlung die Meinungen aufeinander: insbesondere die Jugendlichen wollen den Kampf gegen die Japaner aufnehmen, wohingegen John Nicolin sich von der Außenwelt nach wie vor abschotten will.

Durch die Lektüre des Buches von Glen Baum werden die Jugendlichen, insbesondere Steve, dazu angestiftet, den Leuten aus San Diego Informationen über eine bevorstehende Landung von Japanern bei Dana Point zur Verfügung zu stellen. Diese Informationen erhält Henry von den Plünderern, ohne zu bemerken, dass diese ihn getäuscht haben. Bei dem nächtlichen Ereignis stellen die Jugendlichen fest, dass die Leute aus San Diego die Japaner erschießen wollen, jedoch werden diese ebenso wie die Jugendlichen selbst zum Ziel eines Hinterhaltes der Plünderer. Mando wird verletzt und stirbt, Steve entschließt sich darauf hin, nach Catalina Island zu fliehen, seinem Vorbild Glen Baum nachzueifern und von außen her Widerstand zu leisten.

Henry hingegen bleibt zurück, stellt sich seiner Verantwortung und gesteht den anderen Dorfbewohnern seine Mitschuld an Mandos Tod. Diese respektieren sein Verantwortungsbewusstsein, es kommt zu einem versöhnlichen Gespräch mit John Nicolin und der beginnenden Romanze zwischen Henry und Kathryn, der ehemaligen Freundin Steves. Nach einer Zeit der inneren Einkehr in der Natur ist Henry bereit, an Stelle von Tom die Ereignisse des Sommers niederzuschreiben. Mit den Einsichten Henrys in die Schwierigkeiten von Fakt und Fiktion endet der Roman in der Gegenwart des Schreibens.

3.4.2. Die Erinnerungsfigur: Tom Barnard

Die psychologischen Auswirkungen des gesellschaftlichen Wandels innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums, wie sie in Atwoods *The Handmaid's Tale* thematisiert werden, sind in Robinsons drei Romanen gekoppelt an die wiederkehrende, wenn auch nicht identische Figur des Überlebenden, Tom Barnard. Anders als bei Atwood jedoch wird dieser Perspektive eine jüngere Generation zur Seite gestellt, die mit den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen zu leben hat und die sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen muss.

In *The Wild Shore* sind die Erinnerungen Tom Barnards nicht nur Bestandteil einer vorrangig persönlichen, sondern auch einer allgemeinen Geschichte. Robinsons Neigung zur historischen und gesellschaftlichen Spekulation manifestiert sich in der Tatsache, dass Tom seine Erinnerungen und Erzählungen der Vergangenheit weniger aus privatem Mitteilungsbedürfnis, sondern unter dem Diktum der Vorbildrolle sieht: "I live to show what a person can bear and die not [...]" (295).

Jedoch ist es zunächst nicht der Überlebenskampf selbst, den Tom seinem Schüler Henry mitteilt. Tom ist beseelt von dem Bestreben, ein Bild von den positiven Aspekten der Vergangenheit zu entwerfen, um insbesondere den Jugendlichen angesichts der widrigen Lebensumstände Mut zu machen und sie abzulenken: "It was part of your history lessons. If your generation forgets the history of this country you'll have no direction. You'll have nothing to work back to. See, there was a lot about the old time we need to remember, that we have to get back" (359f).

Dieser Beweggrund führt zu einer hyperbolischen Übertreibung und Fiktionalisierung der Vergangenheit. Der Beginn des Romans, bei dem die Jugendlichen nach begrabenen Menschen mit goldenen Masken suchen, ist eine Vorausdeutung der Geschichtsumschreibung, in der selbst die ägyptischen Pharaonen zum Bestandteil amerikanischer Geschichte werden. Weitere Erzählungen dieser Art folgen, und werden in dem späten Geständnis Toms über seine Lügen auf humorvolle Weise aufgehoben:

"while we are on the subject of history lessons, and, um, lies, I should make a correction. Well! um . . . Shakespeare wasn't an American."

"Oh no," I breathed. "You're kidding."

"No. Um—"

"But what about England?"

"Well, it wasn't the leader of the first thirteen states."

"But you showed me on a map!"

"That was Martha's Vineyard, I'm afraid." (363)

Ein weiteres Mittel, die Fiktionalisierungsprozesse zu problematisieren, besteht in der Verwendung intertextueller Verweise. Die Textstellen, die Henry auf Geheiß von Tom zitieren muss, bilden Analogien zur Gegenwart des Romans, so z.B. folgendes Zitat aus Miltons *Paradise Lost*:

"Is his the region, this the clime,"
Said the lost Archangel, "this the seat
That we must change for Heaven?
—this mournful gloom
For that celestial light?"

I went on easily, having a good time playing the part of defiant Satan. (24)

Die Geschichte des verlorenen Paradieses wird durch die Aneinanderreihung der Rezitation in Verbindung gebracht zu Shakespeares *Richard II* und dessen Selbstwahrnehmung als neuer Prophet für England ("Methinks I am a phropheet new inspired" (25)), welches auf Grund der falschen Darstellung Toms gleichzusetzen ist mit Amerika: "This other Eden, demi-paradise" (25). Auch Arthur Schopenhauers Aphorismus über die Notwendigkeit gerechter Staatsgewalt angesichts der gewaltsamen Natur des Menschen wird zitiert: "Justice is in itself powerless, what rules by nature is force. To draw it over to the side of justice, so that by means of force justice rules—that is the problem of statecraft [...]" (27).¹⁶

¹⁶ "Das Recht an sich selbst ist machtlos: von Natur herrscht die Gewalt. Diese nun zum Rechte hinüberzuziehen, so dass mittels der Gewalt das Recht herrsche, dies ist das Problem der Staatskunst" (Schopenhauer 266).

Weitere Texte auf die verwiesen wird bzw. aus denen rezitiert wird sind u.a. Shakespeares *King Lear*, *Much Ado About Nothing*, *Macbeth*, *Othello*, Jane Austens *Sense and Sensibility*, Mark Twains *Tom Sawyer* sowie Charles Dickens' *Great Expectations*.

Hier verbergen sich intertextuelle Verweise auf Hybris und Sündenfall, Machtausübung und politisches Versagen, die von Henry nur schwerlich in ihrer historischen, kulturellen und aktuellen Tragweite zu erkennen sind. Für Henry ist die Geschichte ebenso wie die Kultur eine Wüste, die Tom mit einer synthetisierten Literatur-, Kultur- und Menschheitsgeschichte zu beleben versucht. Jedoch ist die Ansammlung von Eindrücken ebenso chaotisch wie Toms Haus, das voll von alten Gegenständen aus der Vergangenheit ist. Letztlich bleibt unklar, inwiefern Toms Synthese Absicht oder Überforderung darstellt: "We've got so much time in our heads, you see. It crowds into the now and we mix it up" (66).

Als Tom Henry gegen Ende des Romans seine Lügen gesteht, evoziert er angesichts der schmerzlichen Erinnerung an die Vergangenheit den *imitatio*-Gedanken als Nachahmung musterhafter Vorbilder und erkennt in den schrecklichen Ereignissen das Ausmaß einer griechischen Tragödie:

Tiger justice, we're Greek now boy, it's as hard for us as it was for them, and if we can make something beautiful out of it it'll be like what they made, that fine carved line pure and simple just to describe it the way it is. And Death's fine curve sitting there always, skull under flesh in the sun, no wonder the tragedies, the harshness, verse rituals the vase, the curved line, they were just a way of talking about what's real then and now, real as hunger, sometimes I can't bear to think of it. We were the last of those plays, great pride a great flaw, the two the same and they killed us for it, blasted us to desolation struggling in the dirt to scratch out thirty years and die like Greeks [...]. (297)

Tom spricht hier von einer ästhetischen Darstellung menschlichen Leidens ("A way of talking about what's real then and now") und menschlicher Hybris ("great pride a great flaw"), und setzt sie gleich mit dem Schicksal der Amerikaner. Die ikonographische Darstellung des Todes und des Unterganges wird ritualisiert, verschriftlicht ("verse rituals the vase") und ähnlich wie in John Keats' Gedicht "Ode on a Grecian Urn" zeitlos gemacht und ästhetisiert. Die Identifikation mit den Griechen sowie die personifizierende Gleichsetzung mit deren Schrifttum ("We were the last of those plays") zeugt von dem Katharsis-Anspruch, den Tom angesichts des eigenen Schmerzes erhebt: "They shouldn't let the world change so much in one life. It's too hard" (122). Toms Versuch, die eigenen Erfahrungen

durch Literarisierung zu sublimieren kommt einer Form des Eskapismus gleich; die schrecklichen Erlebnisse kann Tom kaum ertragen, wohl deshalb wohnt er letztlich auch nicht unmittelbar in seiner Heimat, Orange County, sondern lediglich an dessen Rande.

Tom hat, ähnlich wie die Protagonisten Orwells und Atwoods, ein ambivalentes Verhältnis zur Vergangenheit: Amerikas Fehlverhalten wird als Ursache der Katastrophe zwar anerkannt, das persönliche wie gesellschaftliche Leid lässt jedoch auch eine eigentümliche Mischung aus Opfermentalität, nostalgischer Verklärung der Vergangenheit und humorvollem Lügenbaron entstehen. Seine Autorität als Tutorfigur, der als Zeitzeuge wahrheitsgemäß berichtet, untergräbt er auf diese Weise selbst.¹⁷ Henry und die anderen Jugendlichen sind angesichts der resultierenden Kritik Toms sowohl an der Vergangenheit als auch an der Gegenwart verwirrt:

"You made it seem like it was the golden age. Like we're just existing in the ruins." [...] "You also said the old time was awful. That we live better lives now than they ever did." [...]

"But you told us two different things," I said. "Two contradictory things. Onofre was primitive and degraded, but we weren't to want for the old time to come back either, because it was evil. We didn't have anything to be proud of. You confused us!" (360)

Tom unterschätzt vollkommen die potenziellen Auswirkungen seiner Erzählungen und der von ihm empfohlenen Lektüren: Er verkennt die Gefahren einer Verwischung der Grenzen zwischen Fakt und Fiktion und misst der Aufrechterhaltung der Moral größere Bedeutung bei: "Could be a Glen Baum that did go around the world. Could be Wentworth wrote it right there in his workshop. Doesn't matter—it's happened now because of the book. An American around the world. We needed that even if it was a lie, understand?" (292). Dieses Buch, dessen Anspielung auf Jules Verne nur dem Leser, nicht jedoch den Jugendlichen bewusst ist, führt zunächst jedoch dazu, dass die Jugendlichen sich auf den Hinterhalt einlas-

¹⁷ Über den Zusammenhang zwischen Tutorenfiguren und Historiographen, vgl. beispielsweise Scheiding: "Die Tutorenfiguren fingieren ähnlich wie der Historiograph eine Beobachterposition, die sie in die Lage versetzt, die vergangenen Geschehnisse in ihrer Gesamtheit zu überschauen" (78).

sen, der Mando das Leben kostet, und dass Steve sich auf den Weg nach Avalon macht, um Glen Baums Leben zu imitieren. Die Elemente der Natur, auf die der Name Glen ("Tal") Baum anspielt, sind ebenso ein Indiz für die Fiktivität des Charakters, der einer primitiv, ländlichen Gesellschaft entspringt, wie der (tatsächlich existierende) Ortsname Avalons auf Catalina Island, der den realen Raum Kaliforniens ebenso evoziert wie die Örtlichkeit der Fantasy-Erzählung von Marion Bradley.

Der letztlich auch utopischen Belehrungsfunktion von Toms Erzählungen fehlt es jedoch an Klarheit in der Gegenbildbeschreibung; das Gegenbild der Vergangenheit ist ebenso wenig idealistisches Vorbild wie die konfuse Bezugnahme auf literarische Vorbilder. Dass Tom als einer der wenigen überlebenden Zeitzeugen der Vergangenheit nicht willens und in der Lage ist, seine Geschichte niederzuschreiben, ist emblematisch für seine emotionale wie intellektuelle Verstricktheit in Vergangenheit und Gegenwart und für sein Versagen als Lehrer: "You can't teach what the world has taught you. All the tricks of rhetoric, the force of personality, the false authority of being teacher, or pretending to be immensely old . . . none of that's enough to bridge the gap. And nothing else would be either" (299). Diese unüberbrückbare Lücke zu einer Vergangenheit, die ambivalent wahrgenommen wird, ist also, nachdem sie auch in *The Handmaid's Tale* in verschiedenen Varianten dargestellt wird, als ein tragendes Symbol der Situierung in der nahen Zukunft zu sehen. Tom erweist sich jedoch als ein humorvoller Lügner, der sich selbst nicht in der Rolle des traumatisierten Opfers, sondern in der Rolle des konstruktiven Wiederaufbauenden sieht.

3.4.3. Der jugendliche Held und die Erarbeitung der Vergangenheit

Letztlich behält Tom jedoch auch Recht, denn so wie die Geschichte von Glen Baum zum Handeln aufruft, so sind auch die durch seine Erzählungen verursachten Ereignisse des Sommers Anlass für die Selbstfindung Henrys, seines Schreibens und einer zumindest teilweisen Bekenntnis zur Wahrheit durch Tom selbst. Henry, der Schüler, nimmt es auf sich, in einer Geste kartharsischen Schreibens

die Ereignisse des Sommers zu erzählen. Sein Bericht ist detailliert, durchsetzt von persönlichen Gefühlen, kontrolliert (es finden sich häufige Vorausdeutungen und Kommentare des erzählenden Ichs) und keineswegs beschönigend. Das Todesmotiv, von Tom literarisiert, wird durch die Auflistung der Namen auf den Grabmälern des Dorfes zurück zum Anfang gebracht:

Out in the clearing proper were our people. I squished from grave to grave, contemplating the names. Vincent Mariani, 1992-2038. A cancer got him. I remembered him playing hide and seek with Kathryn and Steve and me, when Kristen was a baby. Arnold Kalinski, 1970-2026. He had come to the valley with a disease, Tom said; Doc had been afraid we all would catch it, but we didn't. Jane Howard Fletcher, 2002-2030. My mother, right there. Pneumonia. I pulled out some weeds from around the base of the cross, and moved on. John Manley Morris, 1975-2029; Eveline Morris, 1989-2033. Cancer for him; she died of an infected cut in the palm of her hand. John Nicolin, Junior, 2016-2022. Fell in the river. Matthew Hamish, 2034. Malformed. Mark Hamish, 2036. Luke Hamish, 2039. Both malformed. Francesca Hamish, 2044. Same. And Jo pregnant again. Geoffrey Jones, 1995-2040; Ann Jones, died 2040. The both died when their house burned. Endeavor Simpson, 2039. Malformed. Defiance Simson, 2043. Malformed. Elizabeth Costa, 2000-2035. Some disease, Doc never figured out what. Armando Thomas Costa, 2033-2047.

There were more, but I stopped my progress and stood at the foot of Mando's grave, looking at the fresh carving on the cross. Even the Bible says something about men living their three score and ten,¹⁸ and that was ever so long ago. And there we were, cut short like frogs in a frost. (342f)

Solch eine Protokollierung der Geschichte der Dorfbevölkerung geht über das, was auf den Grabmalen inskribiert ist, hinaus und es ist Henrys Aufgabe, sie zu dokumentieren. Diese Lektüre der Grabinschriften knüpft im wörtlichen Sinne an die Thoreausche Neigung zur minutiösen Darstellung von Lebens- und Schriftzeichen an, die Teil der Exploration der neuen Welt war (vgl. Martens 313) und in dem postapokalyptischen Szenario erneut zur Aufgabe wird. Die mit der Exploration einhergehende Vermessung der neuen Welt, die neben Thoreau besonders von Benjamin Franklin und Emerson thematisiert wurde, wird auch in den Streif-

¹⁸ Vergleiche Psalm 90:10 (King James Version): "The days of our years are threescore years and ten; and if by reason of strength they be fourscore years, yet is their strength labour and sorrow; for it is soon cut off, and we fly away."

zügen Henrys durch die Natur und insbesondere in der Auflistung der verschiedenen Baumarten zu Beginn von Kapitel 21 vollzogen, wobei die personalisierende Beschreibung der Eigenschaften der Bäume gleichzeitig in der Tradition des Ökotoptischen steht. Die Auseinandersetzung mit der postapokalyptischen Situation in der nahen Zukunft erfordert für Henry also sowohl eine diachrone als auch eine synchrone Vermessungsarbeit geographischer, gesellschaftlicher, und persönlicher Aspekte.

Das diese Form der Niederschrift den ästhetischen Ansprüchen Henrys (in Anlehnung an Toms Vorstellungen) schwerlich gerecht wird, ist Bestandteil des üblichen Gestus der Fiktionalisierung und Bescheidenheit: "There was no more of last summer in that book than there is of the tree in an old scrap of driftwood" (370). Dieser Bescheidenheit steht entgegen, dass Henry die Suche der Plünderer nach Materialien der Vergangenheit, die schon zuvor in ihrer farbenfrohen Kleidung als "beautiful" beschrieben werden (42), verallgemeinert und in Bezug setzt zu der Suche nach Büchern:

In the winter the scavengers hole up in some of the big, shattered old houses—a dozen or more of them to a house, like dens of foxes. At night they use the neighboring houses for firewood, and light big bonfires in the front yards, and they drink and dance to old music, and fight and howl and throw jewelry at the stars and into the snow. A solitary man, gliding over the drifts on long snowshoes, can move amongst these bright noisy settlements without trouble. He can crouch out in the trees like a wolf, and watch them cavort in their colored down jackets for as long as he likes, undisturbed. Their summer haunts are open for inspection. And there are books up there, yes, lots of books. The scavengers like the little fat one with the orange sun on the cover, but many more lie unattended in the ruins around them—whole libraries, sometimes. A man can load himself down till his snowshoes sink knee-deep, and then return, a scavenger of a different sort, to his own country, his own winter den. (372)

Es bleibt unklar, ob sich hinter dem Suchenden Henry oder Tom verbirgt, jedoch wird die "Jagd" nach den Büchern zu einer beinahe instinktgeleiteten Suche nach der (geschriebenen) Vergangenheit. Es scheint, als ob Henry durchaus bereit sei, ebenso wie Tom die Literatur für seine Zwecke zu plündern. Letztlich gibt er all die Zitate, sei es von William Shakespeare oder auch Glen Baum, wieder und

nimmt selbst des Öfteren intertextuelle Verweise vor, z.B. auf die Bibel. Während Henry sich der Vergangenheit widmet, fordert seine neue Liebe, Kathryn, ihn auf, die emotionalen Belastungen der Vergangenheit hinter sich zu lassen und sich der Gegenwart zu widmen: "But it's past, Henry, That's all it is—the past" (373). Zwischen diesen beiden Möglichkeiten, dem Sich-Widmen der eigenen und kulturellen Vergangenheit und der positiven Verankerung im Hier-und-Jetzt muss sich Henry nicht entscheiden, als Schriftsteller und verantwortungsbewusstes Mitglied seiner Gemeinschaft kann er, der unbelastet von den Erinnerungen Toms ist, aber die Last seiner eigenen Erinnerungen zu tragen gelernt hat, neue Wege gehen.

Toms Metapher von der Geschichte als erdrückendem Keil in einem Stück Holz, der sie zur absoluten Unbeweglichkeit verdammt, wird, wie sich in den folgenden Zitaten offenbart, von Henry in Frage gestellt. Die Vergangenheit mag unveränderlich sein, die Gegenwart ist es nicht:

"History is a wedge in a crack, boy, and we're the wood. We're the wood right under the wedge, you understand, boy?" (Toms Worte, 70)

[...] it seemed to me [Henry] that we were the wedges, stuck so far in history that we couldn't move but one way when we were struck by events. How I wished we could be clear and free to move where we would! (73)

[...] there is nothing as unchangeable as the past. [...] I [Henry] recalled what the old man had said there, about how we were wedged in a crack by history so our choices were squeezed down; but now I knew that compared to the way the past is wedged in there, the present is as free as the open air. In the present you have choices, but in the past you only did one thing; regret it with all your power, it won't change. (339)

Die Distanz zu den Ereignissen der Vergangenheit ist zunächst ein individuelles Phänomen, wobei Lebensalter, Erfahrungen und Persönlichkeit gleichermaßen eine Rolle spielen. Der Weg hin zu der kleinen (utopischen) Gemeinschaft Onofres liegt in der Erkenntnis der persönlichen Fähigkeiten und Fehler. Dies wird in dem versöhnlichen Gespräch zwischen Tom, dem wohlmeinenden Lügner, John Nicolin, dem Zweifler und Isolationisten, und Henry, dem geläuterten Revolutionär, deutlich:

I looked out at the horizon, and this is what I saw: three sunbeams standing like thick white pillars, slanting each its own way, measuring the distance between the grey clouds and the gray sea. (368)

Die Beschreibung der drei Säulen von Sonnenstrahlen, von denen jede für sich den Weg zur Erde misst, ist eine sublimen metaphorische Darstellung dieser schon erwähnten Anforderungen an das Individuum in der nahen Zukunft. Die Farbe grau suggeriert eine Unbestimmtheit, die der Wahrnehmung von Vergangenheit und Gegenwart entspricht. Darüber hinaus hebt die Varianz in der Schreibweise von "grey" und "gray" die Vorstellung der Differenziertheit graphisch hervor, das Grau der Wolken ist nicht das Grau des Meeres, hier und dort, damals und heute, sind keine gleichen, fest umrissenen Kategorien. Das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart (und Zukunft) sowie dessen Wahrnehmung ruht auf den Säulen dieser drei Männer.

In ihrer Diskussion über mögliche Handlungsalternativen erarbeiten sie die Zukunft für die Dorfgemeinschaft, wobei sowohl radikale Lösungen als auch eine Abschottung nach außen als zu gefährlich bzw. nicht praktikabel verworfen werden. Es ist Henry, der sowohl ökonomische wie politische Lösungen anbietet: erstes Ziel ist die Anschaffung eines Radios, dass die Dorfgemeinschaft mit Informationen versorgen soll, von denen die weiteren Maßnahmen abhängen. Eine zweite Maßnahme ist das Wiederaufgreifen des Walfanges mit besseren Fangmethoden, um die Existenz der Dorfgemeinschaft zu sichern. Es gibt keine umfassenden Lösungen, kleine Maßnahmen sind von Nöten. Karl Popper hat diese Erprobung einzelner Ideen zur gesellschaftlichen Veränderung als "stückwerktechnologisches Arbeiten" bezeichnet (zitiert nach Hollm 4). In diesem Sinne sind die Worte zu verstehen, die Henry gegen Ende des Romans an seinen (abwesenden) Freund Steve richtet: "You rather be holding to what can be made to last than out hunting the new. But good luck to you, brother. Do some good for us out there" (377). Im Zuge dieser kleinen Schritte werden zentrale Symbole und Mythen gleichermaßen evoziert als auch auf ein bescheidenes Maß zurechtgestutzt.

Eine besondere Umwertung stellt auch die Beschreibung der Eisenbahn dar, hinter der sich ein Topos der amerikanischen Literatur verbirgt: Leo Marx beschreibt in *The Machine and the Garden* in Anlehnung an Nathaniel Hawthorne

den Siegeszug der Maschine als Einbruch in die pastorale Idylle der amerikanischen Landschaft, die den unwiderruflichen Fortschritt der Geschichte ankündigt. Heinrich Heine betont anlässlich der Eröffnung einer Eisenbahnlinie im Jahre 1843 die Zerstörung des Raumes durch die Zeit: "Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt nur noch die Zeit übrig" (zitiert nach Schäfers 145). In *The Wild Shore* scheint hingegen die Zeit stillzustehen und das Räumliche hat neuerlich an Bedeutung gewonnen: das von außen stets bedrohte Verkehrsnetz ist von revoltierenden Bewohnern San Diegos notdürftig repariert worden und dient einer primitiven Handkarre zur Fortbewegung. Nach dem apokalyptischen Einfluss der Geschichte wird von einer wuchtigen technologischen Symbolik abgesehen, ein Fortschreiten der Geschichte kann nur in vernunftgeleiteten, kleinen Schritten vollzogen werden, nicht durch physische Beweglichkeit (Reise und Besiedlung als Bestandteil des amerikanischen Traumes), sondern durch Kommunikation, hier symbolisiert durch das Radio.

Ein zweites Beispiel der Bescheidenheit einer mikrogeschichtlichen Wahrnehmung stellt die Darstellung des Feuers dar. Feuer bedeutet gleichermaßen Lagerfeuerromantik bei den Handelstreffen, wirkt aber auch wärmend und fungiert als Nahrungsquelle in den unwirtlichen Lebensbedingungen Kaliforniens. Tom erklärt den Jugendlichen zunächst das Wesen des Feuers in seiner menschheitsgeschichtlichen und mythischen Dimension:

"Prometheus is the name for the part of our brain that contains the knowledge of fire, The brain has growths like tubers, or boles on a tree, where knowledge of certain subjects accumulate. As the sight of fire caused this particular bole to evolve it got bigger, until it was named Prometheus and the human animal was in control of fire." So, he [Tom] went on, for generation after generation to a number beyond counting men had sat around fires and watched them. To these ice-bitten ancestors fire meant warmth; to them, who bolted the flesh of smaller creatures every third day or so, it meant food. Between the eye and Prometheus grew a path of nerves like a freeway, and fire became a sight to turn the head and make one rapt. In the last century of the old time, civilized humanity had lost its dependence on simple fires, but that was no more than a blink of the eye in the span of human time; and now the blink was over, and we stared at fires hypnotized again. (213)

Hier findet sich eine Verschränkung von Baummetaphorik, physiologischen Merkmalen des Menschen, insbesondere des Auges und des Gehirns als Repräsentanten von Welterkenntnis, der Autobahn als Ikone der technologisierten Welt Kaliforniens, dem Mythos der Zivilisation der Menschheit durch das Feuer und dem Mythos der Bestrafung von Prometheus' Anmaßung. Diese Verschränkung führt zu einer Kontextualisierung des gegenwärtigen Schicksals in der Menschheitsgeschichte an sich, zur Gegenwart und nahen Vergangenheit und zu einer Rückführung zu den Anfängen der Menschheit und des Feuers. Diese für Tom so typische metaphorische Verdichtung erklärt seinen Stolz darüber, ein Feuerzeug von den Plünderern bekommen zu haben: "They are the greatest invention of American technology, no question about it" (39). Diesem bescheidenen technologischen Fortschritt, dessen Wert Tom erkennt und übertreibend darstellt, verdanken Tom, Henry und die Leute aus San Diego tatsächlich ihr Leben, als sie sich nach dem Angriff der Japaner mit Hilfe des Feuerzeuges ein Feuer entzünden und sich wärmen können.

3.4.4. Die Darstellung Kaliforniens

Die Darstellung des kalifornischen Raumes des Jahres 2047 trägt neben den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen wesentlich zur Verfremdung bei. Die Umwelt hat eine totale klimatische Veränderung erfahren, dennoch ist die Diskrepanz zwischen der Gegenwart und der Zukunft nicht so eindeutig wie zu vermuten ist: War die Vergangenheit der 20. Jahrhunderts bestimmt von einer baum- und wasserlosen Wüste (23) mit einem beständigen Klima, so ist die Küste nun immerhin ihrem Urzustand, einer bewaldeten Hügellandschaft, näher, wenn auch das Klima mit Schnee und Regen oft sehr unwirtlich erscheint. Bestand hat hier nur die Darstellung Kaliforniens als Katastrophenlandschaft. Die Ironie, die sich aus diesem postapokalyptischen Szenario ergibt, ist kaum zu übersehen, wird doch die zivilisierte Landschaft der Menschen und ihrer Architektur entledigt und zuminderst teilweise zu ihrem paradiesischen Urzustand zurückgeführt, wie Tom nicht ohne Boshaftigkeit während der Reise nach San Diego vermerkt:

"Flood and mud, rain and pain, lightning blast and fire burn, all fall down. And all that terrible construction. Ah ha, there's is a foundation. Was that one Tudor? Chinese? Hacienda? California *ranch*? [...] This town was everything but itself. Nothing but money. Paper houses; this hill sure looks better with all that shit washed away. I wish they could see it now, hee, hee, hee." (110)

Die Referenz zum kalifornischen Raum der Gegenwart des 20. Jahrhunderts bedient sich weiterer ikonographischer Symbole Kaliforniens: So wird Anaheim und Disneyworld zum Bestandteil einer Utopie der Vergangenheit, der repräsentative Charakter der "Mainstreet" wird zum Sinnbild des Verlustes:

And just a few blocks away it still stood, blasted flat all around it but not it, ground zero is that still plot. It really was the magic kingdom when I was a child. [...] Main Street was all full of trash, dead people here and there, ruins, the smell of death. [...] I went to talk with Abraham Lincoln, leaned my head in his lap looked in his sad eyes and told him they cried on his shoulder. Went through the castle to the giant teacups, big blowsy woman and two men in the dead silence laughing drunk and trying to get the teacups to spin, she let a big green bottle go smash it went over the concrete and that instant I knew it was all true, and the man—the man he took his knife, oh—oh— (296f)

Angesichts der Darstellung der "Stunde Null" und der damit einhergehenden Zerstörung und Gewalt im sonst so friedlichen Disneyworld wird nicht nur dieser triviale, künstliche Ort, sondern auch der amerikanische und kalifornische Traum schlechthin zerstört, und zwar auf eine Weise, die das Traumatische der Situation in keiner Weise lächerlich macht, sondern eher ins Groteske wendet.

Ebenso wie Disneyworld darf die Zerstörung der Autobahnen als Kennzeichen der Mobilität nicht fehlen. Für Tom ist auch dies, wenn man Henrys Bericht Glauben schenkt, Bestandteil der "tales of America":

Despite the years of work done in the valley, despite the square fields by the river, and the little bridge over it, despite the rooftops here and there, wood or tile or telephone wire—despite all of that, it was the freeway that was the main sign that humans lived in the valley . . . the freeway, cracked and dead and half silted over and worthless. [...] many was the time that the old man had told us tales of America, pointing down at the freeway and describing the cars,

until I could almost see them flashing back and forth, big metal machines of every color and shape just flying along, weaving in and out amongst each other and missing dreadful crashes by an inch as they hurried to do business in San Diego or Los Angeles, red and white headlights glaring off the wet concrete and winking out over the hill, plumes or spray spiraling back and enveloping the cars following so that not one could see properly, and Death sat in every passenger seat, waiting for mistakes—so Tom would tell it, until it would actually seem strange to me to look down and see the road so empty. (30f)

Hier kehrt Robinson den von ihm beschriebenen Prozess der "cognitive estrangement" um: "In this process [of cognitive estrangement] the cultural givens of a society are displaced and made strange by giganticism or some other deformation" (Robinson, *Dick* 33). Im obigen Zitat erscheint nicht nur dem Leser die Zukunft verfremdet in so fern als die Autobahnen brach liegen, auch den Zuhörern (Henry und seinen Freunden) wird die eigene Gegenwart durch die exzessive Beschreibung der Autobahnen verfremdet, sie werden mit Autopia vertraut gemacht ("it would actually seem strange to me to look down and see the road so empty") und so auf eine Stufe mit uns als zeitgenössischen Lesern gestellt. Dies wirft Fragen nach den Wünschbarkeiten auf: "I wondered if cars would drive over it ever again" (31), die auf Grund des offenen Endes des Romans unbeantwortet bleiben.

3.4.5. Das Jahr 1984

Das Jahr 1984 erhält in dem Roman in mehrfacher Hinsicht Signifikanz: es ist das Jahr der Katastrophe, in dem im Kontext des kalten Krieges Amerika einem massiven Angriff ausgesetzt war, der, wenn auch nicht zur Verseuchung, so doch zur nachhaltigen Änderung der Stratosphäre beitrug: "It's estimated that three thousand neutron bombs exploded on the continental United States that day in 1984" (203). Das 1984 dieses Romans ist das des kalten Krieges, des Gefühls der Bedrohung von außen, des Empfindens, dass sich Amerika in seiner Stärke zu viele Feinde in der Welt geschaffen hat, und der Gewissheit, dass die nuklearen Waffen und sonstigen Umweltbelastungen die Landschaft nachhaltig verändern können. Der Roman entspricht damit Tendenzen der Nachkriegszeit, Auswirkungen der

Staatspolitik nicht konkret zu benennen, sondern nur allgemein zu identifizieren.¹⁹ Demgemäß bleibt die Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft des Jahres 1984 wenig differenziert; die Unwissenheit der Charaktere über die genauen Ursachen und Abläufe der Katastrophe schwächt zusätzlich das sozialkritische Potenzial. Auf eine Extrapolation in die *ferne* Zukunft, die die Notwendigkeit der Darstellung des Überganges reduzieren und so die Glaubwürdigkeit im Sinne der *willing suspension of disbelief* erhöhen würde, verzichtet Robinson ebenso.

Robinsons erster Roman über das Orange County schließt also an die von Orwell begründete Tradition an, weniger in die Zukunft hinein zu extrapolieren als die Gegenwart und Vergangenheit zu porträtieren: "What Orwell does is not so much invent a possible yet incredible future as build up a collage of the past which is all too credible because it has already been possible" (Eco 60). Diese Collage von Wahrscheinlichkeiten entspricht dem Diktum der Abschreckung eher als der konkreten Sozialkritik.

Die Weiterführung der Tradition Orwells wird besonders hervorgehoben durch den intertextuellen Bezug der Jahreszahl der Katastrophe zum Titel von Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four*. Darüber hinaus verweist Robinson auch auf die Veröffentlichung von *The Wild Shore* im Jahre 1984. Die Darstellung der Katastrophe ist auch gattungshistorisch im Hier-und-Jetzt des Jahres 1984 verankert.

Die *Zukunft*, die sich aus Robinsons Wahrnehmung der Gegenwart des Jahres 1984 ergibt, ist jedoch eine andere. Robinson weicht von Orwell ab, indem er sich auf seine eigene Vorstellung historischer Abläufe bezieht und sich Konzeptionen der dystopischen Entgültigkeit verweigert. Vordergründig präsentiert sich *The Wild Shore* als ein Konglomerat aus Desorientierung, Begrenzung und postapokalyptischer Landschaft. Jedoch bemühen sich die Jugendlichen um Aufarbeitung der Vergangenheit und um eine Verbesserung ihrer Zukunft. Ein eutopischer Kern ist in Onofre vorhanden und lässt selbst in dieser Situation auf eine bessere Zukunft hoffen.

¹⁹ In der von Emory Elliott herausgegebenen *Columbia Literary History of the United States* beispielsweise heißt es über die mangelnde Bereitschaft in der Nachkriegszeit, politische Ursachenforschung zu betreiben: "More and more people are reluctant to identify the repositories of power, beyond the vague and impersonal references to 'them' or, as the occasion of a single-issue crisis, to 'the oil companies' or the 'military-industrial complex,' or 'big money'" (1038).

Hier werden zwei verschiedene Ausprägungen der apokalyptischen Vision verbunden: wie Lois Parkinson Zamora gezeigt hat, ist das Verständnis der Apokalypse ein dualistisches: es bewegt sich zwischen der negativen Vorstellung eines Kataklysmus und der positiven Vision des Millenniums ("Introduction" 3f).²⁰ Der Kataklysmus des Jahres 1984 in *The Wild Shore* entspricht der zeitgenössischen Interpretation der Apokalypse in der amerikanischen Literatur. Ihm folgt jedoch eine bescheidene utopische Gemeinschaft, die vielleicht nicht der chiliastischen Heilsvision der Apokalypse entspricht, jedoch eine Welt schafft, die mit ihr (und der Utopie Nordamerika) das Prinzip Hoffnung teilt.

Der Leser wird auf seine eigenen Kenntnisse der Zeit und der dystopischen Literatur zurückverwiesen, befindet sich jedoch nur bedingt in einer wissenderen Perspektive als die Bewohner der "neuen" neuen Welt. Es zeigt sich, dass Toms Neigung zur Verdichtung auch Robinsons Konzept der Meditation über Geschichte entspricht, bei der die Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch ihre Wechselwirkungen bestimmt wird. Diese werden dem Leser nicht systematisch sondern komprimiert dargelegt, und es gilt, sie erst—unter anderem in den folgenden beiden Romanen—zu explorieren.

Die Vorzüge der Situierung in der *nahen* Zukunft liegen, zusammenfassend gesagt, in der Darstellung der psychologischen Auswirkungen auf die Vermittlerfigur und der Betrachtung der Bewältigungsstrategien der jüngeren Generation. Darüber hinaus birgt die in kurzer Zeit entstandene Gegenwelt eine Warnfunktion in sich und stellt die Gegenwart der 1980er Jahre als ein zum Scheitern verurteiltes System dar, dessen Bedrohlichkeit apokalyptisch wirkt und unspezifisch bleibt. Die mangelnde Kenntnis der Jugendlichen über die Vergangenheit lässt diese zusätzlich als fremd und befremdlich erscheinen. Diese schockierende Auslöschung von Wissen in kurzer Zeit hat hier jedoch nicht die traumatische Tragweite von *The Handmaid's Tale*. Die dystopische Abschreckungsfunktion wird weiterhin relativiert durch den suggerierten Neubeginn der (kalifornischen,

²⁰ "If the end of time is catastrophic for some, it is a glorious consummation of God's plan for those who have faithfully maintained their eschatological conviction. Thus, it should be clear that the current use of the word 'apocalypse' as a synonym for 'disaster' or 'cataclysm' is only half correct: the myth comprehends both cataclysm *and* millennium, tribulation *and* triumph, chaos *and* order, and it is the creative tension, the dialectic, between these opposites that explains, in part, the myth's enduring relevance" (Zamora, "Introduction" 4).

amerikanischen) Geschichte, der dem Glauben Robinsons entspricht, dass sich auch in der Zukunft Geschichte fortsetzt. Die Dichte der Ereignisse zwischen den stark kontrastiven Kategorien des Heute und des Morgen auf einem begrenzten Raum bei gleichzeitiger Beibehaltung der utopischen Komponente lässt diese Schwelle nicht plausibel, sondern gleichermaßen abschreckend als auch veränderbar erscheinen.

3.5. *The Gold Coast* (1988)

3.5.1. Überblick über den Roman

The Gold Coast konstituiert nicht nur dem Wesen nach das negative Gegenbild einer Dystopie, dieser Roman fungiert auch innerhalb der Trilogie als Gegenbild gleichermaßen zu der primitiven postatomaren Gesellschaft in *The Wild Shore* als auch zur Utopie *Pacific Edge*. In diesem Roman wird das konsumorientierte, vergnügungssüchtige "Autopia" Kalifornien (der Roman beginnt schon auf einer Autobahnauffahrt) mit seinen militärischen Stützpunkten zum Gegenstand der Darstellung: "the daily lives of those who are not securely employed within the privileged sectors of the economy are shaped by a degraded environment, minimal employment, limited housing, and the mindless experiences of commodity consumption" (Moylan, *Scraps* 205). Die Handlungszeit wird nicht spezifiziert, das jüngste Datum, das erwähnt wird, ist das Jahr 2027 (322). Erzählt wird die Geschichte von Jim McPherson, einem 27-jährigen Mann, der sich seinen Lebensunterhalt mit Teilzeitjobs sowohl als Englischlehrer als auch als Mitarbeiter in einem Maklerbüro verdient. Die Ziel- und Rastlosigkeit Jims und seiner vielen Freunde manifestiert sich in den vielen Partys, die durch Drogen- und Alkoholkonsum gekennzeichnet sind. Zu den Freunden zählen unter anderem Sandy, Produzent von Designerdrogen, Tashi, einem Aussteiger, der letztlich nach Alaska abwandert, Abe Bernard, einen Krankenwagenfahrer, Arthur Bastanchurry, "dedicated anti-war activist and underground newspaper publisher" (28), dessen Verbundenheit mit der Region durch den Nachnamen gekennzeichnet ist, der ein bekannter Straßennamen des Counties ist (Moylan, *Scraps* 208).

Jims Ziel- und Verantwortungslosigkeit zeigt sich quasi räumlich in seinen ziellosen Autofahrten, emotional durch seine Unfähigkeit, sich länger mit Frauen einzulassen, familiär in seiner fehlenden Kommunikation vor allen Dingen mit seinem Vater und den unwilligen Besuchen bei seinem Onkel Tom Barnard in der geschlossenen Abteilung eines Altenheims. Zwar ist Jim von dem ehemaligen Strafverteidiger und Kämpfer für Unterprivilegierte fasziniert, jedoch schreckt ihn Toms zunehmende Demenz und Hinfälligkeit ab. Auch seine künstlerischen Am-

bitionen zeugen von seiner selbst wahrgenommenen Unfähigkeit, seiner postmodernen Lebenswelt zu entkommen oder Ausdruck zu verleihen. So experimentiert er mit Musik und Dichtung, deren Bestandteile er—ganz im Sinne postmoderner Simulation—mit einem Computer durch Zufallsprinzip neu ordnen lässt.

Jims Selbstfindungsprozess, sein Bemühen, die Diskrepanz zwischen seinen Wünschen und seinen Taten zu überbrücken ("what a huge gap there is between his desires and his achievements!" (191)) äußert sich denn auch auf verschiedenen Ebenen. Künstlerisch findet seine Kreativität Ausdruck in der Niederschrift der Geschichte von Orange County. War zuvor die Reihenfolge seiner Gedichte redundant, so schätzt er nun die "sequentiality" (68f) in der chronologischen Aufarbeitung der regionalen Vergangenheit.

Politisch entwickelt sich Jim von einem "pacifist bleeding-heart pseudoradical" (83) zum Aktivist. Ursache hierfür ist seine Bekanntschaft mit Arthur, der seine Passivität kritisiert und ihn auffordert, sich an der Verteilung von politischen Schriften und an der gewaltfreien Sabotage von Einrichtungen der Militärindustrie zu beteiligen. Mit der Zeit verbinden sich die verschiedenen Handlungsstränge um Jim, Arthur, Sandy und dessen Drogendealern Bob und Raymond, denn es stellt sich heraus, dass sich Raymond, der Arthur mit den für die Sabotageakte nötigen Mittel versorgt, auf einem Rachefeldzug gegen das Militär der USA befindet, weil venezuelanische Freunde von Kampfflugzeugen, die die USA an die Drogenpolizei Venezuelas verkauft hat, getötet worden sind. Später stellt sich weiterhin heraus, dass Raymond von der Firma, für die Jims Vater Dennis arbeitet, für die Sabotageakte angeheuert wird. Die Verquickung verschiedener Handlungsstränge und Personengruppen in ihrem jeweils begrenzten Wissensstand beschreibt Moylan als "Dickensian matrix to reveal the underlying scheme that pulls all the action together and expresses the totalizing logic and practice that produces the society in which they all live" (*Scraps* 210).

Eine Europareise Jims mit Humphrey, Sandy, dessen Frau und seiner neuen Freundin Hana stellt eine weitere Herausforderung dar. Nachdem er auf Kreta eine Region kennen lernt, die eine ähnlich mediterrane Landschaft, jedoch eine komplett andere Raumnutzung und Geschichte als Orange County aufweist, wird er der dystopischen Situation seiner Heimat vollends gewahr:

How could history have coursed so differently for these two dry coasts? It's as if they're not part of the same history, they are separated by such a great chasm; how to make any mental juncture? Are they different planets, somehow? It is too strange, too strange. Something has gone wrong back home in his country. (237)

Die Beziehung zu der Kunstlehrerin Hana fördert Jims eigene künstlerische Ambitionen und eröffnet ihm eine utopische Dimension der Kunst: "You can take advantage of the open space left by the death of postmodernism, and the absence of any replacement. Help to change what comes next, maybe" (191). Jim ist von Hanas Willen zur Veränderung beeindruckt und erkennt seine eigenen Ambitionen: "You want to change America! In the writing, in the resistance work, in the teaching, in everything you do!" (191).

Einen weiteren Einblick in die Wirkungsweisen der Militärindustrie ermöglicht Jims Vater Dennis, ein Ingenieur, der für eine Firma namens Laguna Space Research (LSR) militärische Produkte entwickelt. Dennis' Wunsch, qualitativ hochwertige Produkte zu fertigen, führt dazu, dass seine Kosten- und Zeitkalkulationen über denen konkurrierender Firmen liegen und LSR Aufträge verliert. Auch ein neuer Auftrag, die Entwicklung eines Superbombers gegen die Sowjets, geht verloren, da sich die ganze Ausschreibung des Projektes und der Kampf der Konkurrenten als Strategie des Pentagons herausstellt, das die eigene Macht stärken und alle Projekte künftig direkt kontrollieren möchte. Obwohl Dennis schuldlos ist, wird er von seinem unmittelbaren Vorgesetzten, Stewart Lemon, als auch vom Präsidenten von LSR, Donald Hereford, zunehmend kritisiert. Sein idealistischer Glaube, die hochentwickelte Technologie könne mittels ihrer Abschreckungsfunktion zur Friedenssicherung beitragen, entspricht nicht den rein kommerziellen Interessen der Firma. Diese werden, so deutet es Hereford an, durch bestellte Sabotage (zu der unwissenderweise auch Jim beiträgt, der an eine rein idealistische Motivation der Widerstandsgruppe glaubt) an Konkurrenzfirmen als auch an der eigenen Firma verwirklicht. Als Jims Sabotageakt fehlschlägt, hat Hereford Grund, wie gewünscht die Niederlassung in Kalifornien zu schließen und nach Florida zu verlegen. Dennis wird mit vielen anderen Verantwortlichen entlassen und zieht nach Nordkalifornien.

Jims versuchte Sabotage an LSR findet statt, nachdem er sich sowohl mit seiner Freundin Hana als auch mit seinem Vater zerstritten hat. Als er auf Grund seiner Nervosität auch noch seine Komplizen der Verhaftung preisgibt, läuft Jim Amok, zerstört mit der mitgeführten Munition einige Gebäude, darunter ein Kaufhaus, sowie mehrere Maklergebäude und eine Mikrochip-Firma. Anschließend verwüstet er seine eigene Wohnung und läuft weiter durch die Stadt und kann nur von Tashi von weiteren zerstörerischen Taten abgehalten werden. Mit Tashi fährt er—in Anlehnung an den in der amerikanischen Literatur so herausragenden Topos der Zivilisationsflucht—für drei Tage in die Berge, um mit klarem Verstand zurückzukehren. In seiner Wohnung klebt er die von ihm selbst zerissenen Landkarten wieder zusammen, sinnbildlich als "synecdotal gesture" (Moylan, *Scraps* 218) für sein eigenes zukünftiges Leben. Jim erkennt, dass er seinen eigenen Weg finden muss, dass er sich mit denen, die er verletzt hat, versöhnen muss, dass er sich neue Ziele als politischer Schriftsteller setzen muss, indem er über die Geschichte des Orange County und seiner Bewohner Zeugnis ablegt. In einer schlaflosen Nacht verfasst er jenen Bericht über OC, den er mit "Torn Maps" betiteln möchte und fährt zu Hana, um sich mit ihr zu versöhnen und ihr seine Niederschrift zu zeigen. Der Roman endet mit der Fahrt zu Hana, als Jim symbolbeladen die Autobahn verlässt (und so an die Auffahrt zu Beginn des Romans anknüpft), um sich seinem Schreiben und seinem Leben zu widmen (Moylan, *Scraps* 219).

Die postmoderne Lebenswelt voller Sinnentleertheit und Geschwindigkeit wird narrativ verwirklicht durch den ständigen Perspektivenwechsel, der sich in den 83 Kapiteln vollzieht und durch die Verwendung des Präsens unterstützt wird. Einige der Kapitel (8, 21, 32, 43, 46, 52, 57, 66, 82) sind, ähnlich wie in John Steinbecks *The Grapes of Wrath*, historiographischer Natur und der Geschichte des Orange County gewidmet. Diese Passagen sind offensichtlich Bestandteil der Niederschrift Jims, gekennzeichnet durch eine andere Schriftart. Diese Kapitel beschreiben zum Teil die verlorene, utopische Vergangenheit relativer ökologischer und sozialer Stabilität und enden mit den Worten "all that went away" (117, 224, 242), zum Teil wird aber auch die Entwicklung hin zur dystopischen Gegen-

wart Jims beschrieben, endend auf den Worten "none of that ever went away" (264, 295, 323).²¹

3.5.2. Generische Überlegungen

Stellt sich *The Wild Shore* als postapokalyptische Zukunftsversion dar, in der eine erzwungene Rückkehr zu ursprünglicheren Lebensformen Anlass für eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Individuum und Gesellschaft wird, so vertritt *The Gold Coast* thematisch wie formal eine extrapoliertere postmoderne Zukunft, die der dystopischen Tradition verpflichtet ist. Sie entspricht dem Zeitgeist der 1980er Jahre, der in der Darstellung dekadenter urbaner und hochtechnologisierter Lebenswelten beispielsweise in Frederick Barthelmes Prosawerk der Neonreklamen, in Bret Ellis' in Los Angeles spielendem Roman *Less Than Zero* (1985) oder in William Gibsons virtueller Welt des Cyberpunks, *Neuromancer* (1984), zum Ausdruck kommt. Jenen Texten wird allerdings, wie postmodernen Texten im Allgemeinen, gelegentlich ein Mangel an gesellschaftskritischer Auseinandersetzung mit diesen Lebenswelten vorgeworfen (vgl. Zima 255, 257).

Tom Moylan vermerkt nicht zu unrecht, dass Robinsons Roman demgegenüber eine Synthese von postmoderner Lebenswelt, dystopischer Romantradition und eutopischer Gegenwelt ausgestaltet und er sieht in *The Gold Coast* ein Beispiel für eine kreative Weiterführung der dystopischen Strategie der Gesellschaftskritik, die er als "map, warn, and hope" beschreibt (*Scraps* 196). Darüber hinaus entwerfe der Roman ein realistisches Porträt der kalifornischen Gesellschaft zu Ende des 20. Jahrhunderts (206). Formal sei es dennoch eine Dystopie, "as it offers a detailed cause-and-effect analysis of an extrapolated society that no longer nurtures and stimulates its people but rather constitutes, as [E.M.] Forster described long before, an unseen social machine intent only on its own carcinogenic growth" (207). Während klassische Dystopien, wie sie für ihn beispielsweise noch Atwoods *The Handmaid's Tale* darstellt, einen pessimistischen Grundton

²¹ Auf diese Struktur verweist auch Tom Moylan (vgl. *Scraps* 208).

beibehalten, sei *The Gold Coast* ein gutes Beispiel für eine *kritische* Dystopie, die sowohl negative gesellschaftliche Entwicklungen darstelle als auch positive, oppositionelle Räume aufzeige (166): So endet der Roman auf einer hoffnungsvollen Note inmitten der weiter existierenden Dystopie. Während, wie Moylan betont, die Stabilität des Systems nicht in Frage gestellt wird, gibt es neben Jim auch Tashi und Hana eutopische Gegenfiguren, und auch die Eltern Jims fungieren als Aussteiger aus dem System:

Potential enclaves that could produce a radical knowledge of and perhaps opposition to the cancerous system that the corporate couple and marginal ecocitizen have left behind. In another shadowy corner, Hana [...] occupies a space outside both the social mainstream and the postmodern opposition, even as she courageously and painfully reengages with everyday life on a regular basis. (Moylan, *Scraps* 220)

Die Unklarheit darüber, ob Orwells oder auch Samjatins utopische Nischen z.B. der Liebe im positiven Sinne in Konkurrenz zur Dystopie treten (vgl. Ulrike Rotmann 161) oder, wie beispielsweise Bernd Kahrmann ausführt, es sich um eine "Warnung vor naiven Vorstellungen" handelt, "es könne im totalitären Staat Freiräume der Subjektivität geben" (244), wird in einem geschichtszugewandten Kontext vereindeutigt. Dystopien sind, wie die Utopien, nach Robinsons Vorstellung nicht geschichtsfrei.

Betrachtet man das Phänomen der Verfremdung näher, so erscheint die Dystopie *The Gold Coast* vordergründig als der am wenigsten verfremdete Roman. Zu Beginn des Romans werden einige kleinere technische Neuerungen eingeführt, so z.B. die magnetische Leitung der Fahrzeuge auf den Autobahnen, die als eine Art Autopilot fungieren. Signifikanter ist jedoch die Darstellung des gigantischen Autopias und deren schon erwähnte ikonenhafte Stilisierung zu einer "hyperrealen, simulierten Existenz" (Gilgen 49): "Twenty-four monster concrete ribbons pretzel together in a Gordian knot three hundred feet high and a mile in diameter—a monument to autopia—and they go right through the middle of it, like bugs through the heart of a giant" (*The Gold Coast* 2). Der Bezug zu der postmodernen Jetztzeit ist der wahre Gegenstand des Romans und erinnert somit

an die zeitgenössische Tradition der Darstellung von Orange County und Kalifornien. Dieses Autopia entspricht in der Tat in seiner räumlichen, dreidimensionalen Beschreibung der zuvor erwähnten Vorstellung der entgrenzenden, das Disparate verbindenden Autopia:

Past Oceanside it's like OC on a rollercoaster, same condomundo and mallspawl and autopia, broken up only by some small dead marshes in the low parts of the rollercoaster ride. Yes, San Diego, along with Riverside and Los Angeles and Ventura and Santa Barbara, is nothing more than an extension of OC. . . . (140f)

Auch die Beschreibung der Lichterstadt des Orange County stellt kein verfremdendes technologisches Novum etwa wie bei Samjatin's *Wir* dar, sondern die postmoderne Wahrnehmung von Kalifornien als überstimulierendes, "überbeleuchtetes" Konstrukt, welches Jim in dem folgenden Gedicht als krankhaft und an anderer Stelle synästhetisch als "white noise" (5) beschreibt:

The great gridwork of light.
 Tungsten, neon, sodium, mercury, halogen, xenon.
 At groundlevel, square grids of orange sodium streetlights.
 All kinds of things burn.
 Mercury vapor lamps: blue crystals over the freeways, the
 condos, the parking lots.
 Eyezapping xenon, glaring on the malls, the stadium,
 Disneyland.
 Great halogen lighthouse beams from the airport, snapping
 around the night sky.
 An ambulance light, pulsing red below.
 Ceaseless succession, redgreenyellow.
 Headlights and taillights, red and white blood cells, pushed
 through a leukemic body of light.
 There's a brake light in your brain.
 A billion lights. (Ten million people.) How many kilowatts
 per hour?
 Grid laid over grid, from the mountains to the sea. A
 billion lights.
 Ah yes: Orange County. (2)

Hinter diesen Darstellungen verbirgt sich jedoch mehr als die postmoderne Überreizung, die so typisch ist für die Literatur der 60er bis 80er Jahre. In einer post-

modernen Ästhetik kann Verfremdung (insbesondere mit didaktischer Funktion) nur durch technologische Übertreibung, wie sie die *Hard Science Fiction* oft sucht, oder, wie in *The Wild Shore*, durch Rückkehr zu einem niedrigeren technologischen Standard erreicht werden. Einhergehend damit sind die gesellschaftlichen Alternativen geprägt von apokalyptischen Szenarien völliger Anarchie oder völliger Kontrolle durch Technik oder durch wirtschaftliche, militärische oder gesellschaftlichen Machthaber. Vergegenwärtigt man sich wiederum die eingangs erwähnte Prämisse Robinsons, dass kulturelle Gegebenheiten durch Gigantismus oder ähnliche Übertreibungsverfahren verfremdet werden (*Dick x*), so lässt sich erkennen, dass der Verfremdungseffekt von der im Roman als krankhaft und deformiert wahrgenommenen Realität der postmodernen Gesellschaft und dem "Gigantismus" der entworfenen Zukunftsgesellschaft im Sinne einer technologisierten und dekadenten Massengesellschaft in der Tat sehr gering ist. Anders gesagt: die erzählerische Verfremdungsstrategie der Übertreibung, des Gigantismus und der Deformation der Gesellschaft ist eben auch Bestandteil der postmodernen Lebenswelt und Darstellung; folglich führt die Verfremdungsstrategie nicht wie in *The Wild Shore* zu einem Blick auf mögliche historische Alternativentwicklungen, sondern zu einer Indifferenz zwischen den Seinsbereichen von Heute und Morgen, von Fiktion und Wirklichkeit. Die Extrapolationen gesellschaftlicher und technologischer Phänomene sind plausibel und besitzen nicht die gegenbildliche Funktion besitzen, wie dies beispielsweise bei Orwell, Huxley oder Samjatin der Fall war.

Der wahre Schrecken liegt hier also, wie in der nahen Zukunft oft der Fall, in noch stärkerem Maße nicht in der Verfremdung, sondern in der Vertrautheit der vorgestellten Welt. Hierfür verzichtet Robinson nicht nur auf tiefere technologische oder gesellschaftliche Verfremdungsstrategien, sondern auch, wie Moylan sehr richtig erkennt, auf die radikalen Übertreibungsverfahren der Dystopie:

Even though elements traditionally associated with dystopias are missing (the classical array of authority figures, invasive surveillance, pervasive control, and outright terror; or the sf ambience of apocalyptic breakdowns or noir underworlds), *The Gold Coast* nevertheless offers its readers a dystopian view of the "friendly ter-

ror" of their own existence by fast-forwarding that reality just enough to expose both the dangers of the systemic logic that has produced the world in which they live and the limitations of the 1980s political tendencies of singular social movements and liberal reformism. (*Scraps* 220)

Diese in die nahe Zukunft extrapolarisierte "systemische Logik" der Konsum- und Massengesellschaft und der ineffizienten Gegenbewegungen (Moylan mag hier an die zuvor erwähnten sozioökonomischen Bewegungen "Limits to Growth" und "Small is Beautiful" als auch an den Ökoterrorismus denken) will Robinson darstellen und ein sozialkritisches Potenzial zurückgewinnen. In der Postmoderne gilt jene Sozialkritik oft als verloren,²² und die Verfremdung dient dann oft nur noch "dem ästhetischen Genuss [...] oder der Provokation [...] ohne Wahrheitsgehalt" (Zima 255).

Bezogen auf den Chronotopos Orange County und Kalifornien beinhaltet diese kritische Haltung die Beschreibungen der Architektur des 21. Jahrhunderts, der perfektionierten Autopia und der Einkaufszentren, der Massenkultur und Konsum- und Vergnügungssucht sowie der Kommerzialisierung sowohl des Militärs als auch der Protestbewegungen. Statt einer technologischen Ausschlichtung erscheint die verhältnismäßig geringe Verfremdung beispielsweise der Autopia als Provokation *mit* Wahrheitsgehalt. Jene Beschreibungen werden verbunden mit dem in meiner Betrachtung zum kalifornischen Raum und zum Orange County erwähnten eutopischen und dystopischen Potenzial der Region, ohne das entweder "das System" oder der Mensch zu Grunde geht.

In dieser Darstellung des "friendly terror" liegt das kritische Element dieser Dystopie und der nahen Zukünftigkeit, die auf Gegenbildlichkeit verzichtet. Sie tut dies zu Gunsten der Darstellung einer historischen Prozesshaftigkeit, die den Wunsch nach Utopie mit der Darstellung und Akzeptanz der Realität verbindet und so die Unzulänglichkeit der Utopie wie der Realität gleichermaßen zulässt.

²² Vgl. Zima 272. Karl Heinz Bohrer spricht unter Bezugnahme auf Odo Marquardt, Jean Baudrillard und Paul Virilio von dem Verzicht postmodernen ästhetischen Denkens auf die Kategorie Zukunft (*Das absolute Präsens* 143).

Dieser gewollte Mangel an effektvoller Verfremdung kennzeichnet die Unmöglichkeit, die vertraute, jedoch befremdliche Gegenwart zu verfremden; der Verfremdungsmechanismus an sich wird in Frage gestellt und so auch auf selbst-referentieller Ebene eine kreative Sackgasse veranschaulicht, die selbst wiederum Bestandteil der Postmoderne ist.

3.5.3. Schwellensituationen

Jenes Gefühl, das nichts Neues mehr folgen kann, die *anxiety of influence*, wird im Roman mit in die nahe Zukunft überführt und verlängert so das Verharren im kulturhistorischen Augenblick, in der Schwellensituation der Schaffenskrise:

Shakespeare, Shelley, Stevens, Snyder, shit! It's impossible to write any more poetry in this day and age. The best poets of his time make Jim laugh with scorn, though he imitates them slavishly in his own attempts. Postmodernism, moldering in its second half century—what does it amount to but squirming? You have to do something new, but there's nothing new left to do. Serious trouble, that. Jim solves the problem by writing postmodern poems that he hopes to make post-postmodern by scrambling with some random program. The problem with this solution is that postmodern poetry already reads as if the lines have been scrambled by a random program, so the effects of Jim's ultraradical experimentation are difficult to notice. (67f)

Mangel an Kreativität und Originalität, Oberflächlichkeit und Austauschbarkeit der Kunst: Robinson legt nahe, dass die Postmoderne auch in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts noch relevant ist. Diese Verlagerung in die nahe Zukunft lässt die Zermürbung Jims angesichts der andauernden kulturellen Sackgasse für den Leser als doppelt zermürbende Zukunftsperspektive erscheinen, ist doch die zukunftsabgewandte Postmoderne noch derart zukunftsbestimmend.

Der Aspekt der Schwelle als Verlängerung des Augenblicks kommt hier augenscheinlich in besonderer Weise zum tragen, und zwar im Sinne der Epochenschwelle. Jener von Hans Blumenberg 1958 eingeführte Begriff verdeutlicht die Langfristigkeit und die Komplexität des Epochenüberganges, der sich einfa-

chen Datierungen widersetzt. Wie Wilhelm Voßkamp gezeigt hat, nimmt gerade an Epochenschwellen die Selbstreferentialität zu, um einer ästhetischen und gesellschaftlichen "Emanzipations- und Legitimationsphase" Ausdruck zu verleihen ("Methoden" 29). Unter diesem Verweilen im kulturgeschichtlichen Augenblick und in der Emanzipation leidet Jim, sowohl aus ästhetischen Gründen als auch auf Grund des fehlenden sozialen Impetus. So wirft Arthur Jim vor, nur am Ästhetischen, nicht jedoch an den Machenschaften der Wirtschaft und des Militärs interessiert zu sein: "You culturevultures are all alike. It's all aesthetics for you. I don't suppose you really believe in anything at all. It's just whatever attracts the eye" (40). An anderer Stelle führt Hana die Augenmetapher in kontrastiver Funktion fort: "You've got to throw your mind into your eyes and see. Always be watching" (188). Jim erkennt, dass seine Sehweisen bislang in der Tat oberflächlich waren und das dies letztlich auch auf sein Interesse an der Vergangenheit zutrifft: "His efforts have all gone to creating an aesthetic life, one concentrating on the past. King of the culturevultures" (41). Und statt einer sinnlosen Oberflächenarchäologie, dem Auffinden von Artefakten der Vergangenheit wie z.B. der Grundschule von El Modena, beschäftigt er sich mit der Niederschrift der Geschichte der Region.

3.5.4. Utopie und Geschichte im Roman

Geschichtsbewusstsein, der Chronotopos Orange County und die Diskussion der Postmoderne stehen im Roman in enger Verbindung mit der generischen Diskussion der Utopie. Von Beginn an begreift Jim den Zusammenhang zwischen der Geschichte des Orange County und dem Konzept der Utopie:

"We're at the center of the world," Jim announces. [...] "Orange County is the end of history, its purest product. Civilization kept moving west for thousands of years, in a sunset tropism, until they came to the edge here on the Pacific and they couldn't go any farther. And so they stopped here and *did it*. And by that time they were in the great late surge of corporate capitalism, so that everything here is purely organized, to buy and sell, buy and sell, every little piece of us." (3)

Orange County wird dargestellt als Endprodukt der Besiedlungsgeschichte, wo kommerzielle Interessen und die Verwirklichung des amerikanischen Traumes einen scheinbar geschichtsfreien utopischen Raum geschaffen haben. Folgendes Zitat erinnert an Robinsons Darstellung der Gattung der Utopie als geschichtsloses Phänomen, geboren wie Athene: "OC sprang Athena-like, full blown from the forehead of Zeus Los Angeles" (203).

Die Bezugnahme auf Orange County verdeutlicht, dass hinter der gattungstypologischen Selbstreferentialität im Roman die historische Dimension der kalifornischen Region selbst steht. So beschreibt Jim in Kapitel 46 die frühe Besiedlungsgeschichte, die utopischen Gemeinschaften und die Gründung von Orange County im Jahre 1889. Die eutopischen Projekte oder weltabgewandten Zeiten sieht er als geschichtsfrei; sie werden durch die kommerziellen Träume der Geschichte wieder zugeführt. Kommerzialisierung ist geschichtstreibend:

Cut off from the world, existing in the slow rhythms of cattle raising, the ranchos of Orange County gave their people a slow, pastoral feudal life, dreamlike in its disconnection from Europe, from history, from time. [...]

[...] And then gold was discovered in the Sierra Nevada, and Americans flocked to San Francisco, crazed by a gold rush that has never stopped. History returned. (224)

Die Ambivalenz dieser vergangenen Utopien zeigt sich vor allen Dingen in der—eigentlich identitäts- und namensstiftenden—Utopie der Zitrusfrüchte. Die von Jim teilweise verklärten, nicht mehr vorhandenen Orangenhaine kennt er nur aus den entsprechenden Bildern: "Orange County's first and only utopia, a collective vision of Mediterranean warmth and ease astonishing in its art deco vividness" (63). Jim hegt Zweifel an dieser Vision: "The utopias of the past are always a little sad" (62); Zweifel, die von Arthur politisch formuliert werden. Er kritisiert das kommerzielle Wesen der Massenproduktion der Zitrusfrüchte und die Ausbeutung von Migranten:

[...] most of that citrus utopia is bullshit. It was always agribiz in California, the Spanish land grants were grabbed up in parcels so big that it was a perfect location for corporate agriculture, it was practically the start of it. Those groves you lament were picked by migrant laborers who worked like dogs, and lived like it was the worst part of the Middle Ages. (42)

Jim kämpft gegen die Oberflächlichkeit seiner Zeit indem er sich der Vergangenheit zuwendet, die jedoch, so muss er erkennen, genauso wenig geschichtsfrei ist wie die postmoderne Gegenwart oder die Utopien der Vergangenheit. Und auch er als Schriftsteller ist nicht frei von Zeit und Raum:

He thinks about his poetry. He considers the poetry of his time. The thing is, he doesn't like the poetry of his time. Flashy, deliberately ignorant, concerned only with surfaces, with the look, the great California image, reflected in mirrors a million times. . . . It's postmodernism, the tired end of postmodernism, which makes utterly useless all his culturevulturing, because for postmodernism there is no past. Any mall zombie can write postmodern literature, and in fact as far as Jim can tell from the video interviews, that's who is writing it. No, no, no. He refuses. He can't do that anymore.

And yet this is his time, his moment; what else can he write about but now? He lives in a postmodern world, there is no way out of that.

Two of the writers most important to Jim wrote about this matter of one's subject. Albert Camus, and then Athol Fugard, echoing Camus—both said that it was one's job to be a *witness* to one's times. That was the writer's crucial, central function. (259, Hervorhebung im Original)

Dem Anliegen Camus' und des Südafrikaners Fugards, auf die Auswirkungen der Gesellschaft auf das Individuum hinzuweisen, wie Camus einen aktiven Humanismus zu fordern oder wie Fugard gegen die menschliche Gleichgültigkeit zu wirken, entspricht Hanas und Jims Wunsch nach einer moralischen Kunst (190). Die Schwierigkeit bei diesem Unterfangen liegt in der Marginalität und Mediokrität seiner Lebenswelt und seiner Zeit:

They [Camus and Fugard] had something to witness!

While Jim—Jim lives in the richest country of all time, what's happening man, nothing's happening man. . . . Jack-in-the-Box is faster than McDonald's!

My Lord, what a place to be witness to.
But how did it get this way? (260)

The trouble is that if you start that process you quickly find that every topic in the world goes out the window the same way. It's either been covered to the max by the great writers of the past, or else it doesn't exist in OC. Usually both. (261)

Aus diesem Dilemma heraus findet Jim am Ende die Lösung, indem er bei der Niederschrift der Geschichte von Orange County die Verbindung seiner eigenen leidvollen Erfahrung mit der Vergangenheit und dem Verlust an Utopie in Verbindung treten lässt:

[...] the actual words on the page disappear, and he sees not OC's past but the last few weeks. His own past. Each painful step on the path that got him here. Then he reads again, and the anguish of his own experience infuses the sentences, fills the county's short and depressing history of exploitation and loss. Dreams have ended before, here. (384)

Zentral ist vor allen Dingen die Niederschrift der schmerzvollsten Episode, der eben erwähnten Zerstörung der Orangenhaine. Diese Episode verkörpert zwar einerseits die ökologische wie wirtschaftliche Ausbeutung des Landes, jedoch auch die endgültige Zerstörung einer Agrarökologie zu Gunsten der Autopia: "It is, in fact, the central moment, the hinge point in the story where it changed for good" (384). Indem Jim diese Episode nicht als Geschichte, sondern als "story" betrachtet, vergegenwärtigt er sie im Moment des Schreibens. Diese Annäherung der für die Region traumatischen Vergangenheit an die Gegenwart wird auch narrativ vollzogen: in dieser Episode wechselt im kritischen Moment der Landschaftszerstörung der Tempusgebrauch von der Vergangenheitsform in eine präsensische Darstellung:

This is how they did it.
Gangs of men came in with trucks and equipment. First they cut the trees down with chain saws. This was the simple part, the work of a minute. Thirty seconds, actually: one quick downward bite, the chain saw pulled out, one quick upward bit.
The trees fall. (385)

In der darauf folgenden Beschreibung der Szene werden kurze, vorwiegend parataktische Sätze verwendet, die das Ereignis unmittelbarer werden lassen, als hätte Jim es selbst erlebt. Am Ende erfolgt gar ein lyrischer Zeilenumbruch, der die vertikale Bewegung des Sonnenuntergangs und der fallenden Blätter veranschaulicht.

It's quiet, you can hear the freeway in the distance. A single boy
sits on a crater's edge, staring off at the distance. Cars pass by.
Eucalyptus leaves spinnerdrift to the ground. The sun disappears.
The day is done, and shadows are falling

across our empty field. (387)

Eine Hauptstrategie der Gesellschaftskritik in *The Gold Coast* ist also—und hier knüpft Robinson an *The Wild Shore* an—die Kombination dieser befremdlichen Lebenswelt Kaliforniens mit der Historisierung des Chronotopos Orange County sowohl aus der individuellen Perspektive Jims als auch in den historiographischen Kapiteln. Allerdings wird hier Ursachenforschung betrieben, denn Jim besitzt im Gegensatz zu Henry Zugang zu den Fakten der Vergangenheit und er ist nicht auf eine Vermittlerfigur angewiesen. So wird beispielsweise in Kapitel 57 die Besiedlung und der Ausbau des Autobahnnetzes vom Jahre 1940 bis in die Jetztzeit des Erzählers beschrieben; das letzte konkrete Datum, welches genannt wird, ist das Jahr 1998. Ursachen und Wirkungen werden detailliert beschrieben und manifestieren sich auf der Ebene der Romanhandlung in den oben zitierten Beschreibungen des Stadtbildes.

Ganz im Sinne des postmodernen Kozeptes der "presence of the past" (Hutcheon 4) und der *historiographic metafiction* exploriert und erschreibt Jim bewusst die Geschichte der Region, jedoch mit einem sozialkritischen Anliegen, dass der ansonsten zur metafiktionalen Parodie und zeitlichen Nivellierung neigenden Postmoderne oft entgegensteht und dessen ultimative Funktion in der komplexen Darstellung von postmoderner, dystopischer Realität *und* utopisch/dystopischer Vergangenheit in der Hoffnung einer besseren Zukunft liegt. Zu dieser Tat ist er nur in der Lage, nachdem er seine anfängliche Hybris ("I have it in my genes, this place. I have a race memory of what is used to be like when

the orange groves were here" (28)) überwindet. An die Stelle der Überheblichkeit treten Selbstfindung, das Entwickeln des Widerstandsgefühls, das Gefühl des wahren Zuhause-seins, die Überwindung der Lethargie und des Lebens in den Tag hinein sowie das Festhalten an Ritualen der Jugendzeit oder des Berufslebens. Um der Rolle des Geschichte(n)schreibers gerecht zu werden, muss Jim zu individueller wie künstlerischer Verantwortlichkeit finden:

He thinks aloud: "When you change your life, when you're a car-brain suddenly free of the car, off the track, what do you do? You don't have the slightest idea. What do you do if you don't have a plan? You make a plan. You make the best plan you can."

[...]

Will he be able to adapt to this kind of solitude, does he have the self-reliance necessary? (382)

Das Echo dieses Zitates ist vielfältig, der Bezug zu Robinsons früherem Roman ist ebenso offensichtlich wie zu Ralph Waldo Emersons Vorstellung von *self-reliance* als grundlegende Voraussetzung wahrer Verantwortung. Die Selbstfindung in künstlerischer Hinsicht erinnert zudem an die Erkenntnis des Protagonisten Stephen Dedalus in James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man*: Stephens Unabhängigkeit von Familie, Freunden und Nation befähigt ihn erst, Prophet zu sein, "to forge in the smithy of [his] soul the uncreated conscience of [his] race" (228).

Der postmoderne "Verzicht auf die Kategorie Zukunft" (Bohrer, *Präsens* 143) wird durch Jims Übernahme von Verantwortung ebenso zurückgenommen wie durch die Situierung in der nahen Zukunft. Robinson verzichtet nicht auf das besondere gesellschaftskritische Potenzial der nahen Zukunft und lässt zudem den Protagonisten zum Fürsorger seiner eigenen Gegenwart (und Zukunft) werden: "No time like the present" (389). Dies gilt auch für die Zukunft des zeitgenössischen Lesers, für dessen Gegenwart Jim in seiner Geste historischen Bewusstseins die Verantwortung mit übernimmt, ebenso wie für die Utopien (positiv wie negativ) der Vergangenheit und Gegenwart: Utopie wird zum ordnenden Bewusstsein, welches den Zeichen der Zeit entgegensteht:

In a way it's [Utopia is] an antidote or a response to post-modernism, to post-modernism's fragmentation, anomie, apoliticism, [...] and capitulationism. (Foote, "Conversation" 271)

Im Sinnes dieses ordnenden Bewusstseins wird Jim zu einer Art Kartograph, der die verlorenen Karten sammelt und sie nach seinem Akt der Zerstörungswut zusammenfügt. Der Kartograph ist, wie Aritha van Herk herausgestellt hat, ohnehin schöpferisch tätig, und die schöpferische Kreativität des Schriftstellers ist vergleichbar mit der des Kartographen.²³ Jims Zerstörungsakt ermöglicht ihm, neu zu beginnen und endlich die künstlerische Fokussiertheit zu erlangen, die über die Simulation hinausgeht, jedoch das Alte mit einbezieht.

Der vorab erwähnten Indifferenz von Heute und Morgen, von Fiktion und Wirklichkeit, stellt sich Jim entgegen; er akzeptiert die Ambivalenz und Differenziertheit von Geschichte und Gegenwart. Chronologie und Komplexität z.B. der persönlichen Beziehungen werden sorgfältig dargestellt, ohne dass die postmoderne Lebenswelt ausgegrenzt wird.

Moylan ist sicher zuzustimmen, wenn er die Komplexität des Romans in seiner Darstellung jugendlicher Bewusstwerdung, historischer Reflexion und naher Zukunftssituierung hervorhebt:

Robinson's *Gold Coast* reflects cyberpunk's exploration of the hard edge of everyday life and self-critically does so from a primarily white male standpoint, yet it also goes beyond cyberpunk in a near-future narrative that shares a sensibility with historical writing and realist coming of age narratives, simultaneously reviving the power of memory and invoking a temporal solidarity that will be found only in a not yet achieved future. (Moylan, *Scraps* 198)

Robinson bedient sich der traditionellen Herangehensweise amerikanischer Autoren, die dazu neigen, "Jugendliche oder junge Erwachsene mit ihrer Neigung zur kritischen Weltbefragung ins Zentrum ihrer Werke zu stellen" (Martens, "Die amerikanische Literatur" 320). Wie sehr sich Robinson dieser Tradition bewusst ist, zeigen zwei intertextuelle Verweise auf den archetypischen Roman von Mark

²³ "Clearly mapping, like language, is creation more than representation, and so it is not illogical to think of fiction writers as cartographers" (van Herk 77).

Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*. Als Jim seinen Onkel Tom besucht, bezieht sich Tom in einer Anspielung auf die gleichnamigen Charaktere aus Twains Roman: "You call me Uncle Tom, I call you Nigger Jim. Two slaves talking" (73). Robinson sieht in diesem Prätext eine utopische Qualität und lässt diese in Verbindung treten mit der primitiven, postapokalyptischen Vision der Erneuerung seines früheren Romans *The Wild Shore*:

For a moment, as they track up the coast and out of the untouched hills, into the weird cancerous megastructures of the desalination plant and the sewage plant and the nuclear facility, Jim dreams of a cataclysm that could bring this overlit America to ruin, and leave behind only the land, the land, the land . . . and perhaps—perhaps—a few survivors, left to settle the hard new forests of a cold wet new world, in tiny Hannibal Missouris that they would inhabit like foxes, like deer, like real human beings . . . (151)

Bedenkt man, dass Hannibal, der Schauplatz von Twains Roman, für Jim den Ausgangspunkt der Unterdrückung und der Flucht darstellt und dass Tom eine wenig rühmliche Rolle bei der Rettung Jims aus der Sklaverei spielt, und bedenkt man weiterhin das dargestellte harte Leben nach einem Kataklysmus in *The Wild Shore*, so ist die Wünschbarkeit solcher Träume in Frage zu stellen: "The utopias of the past are always a little sad, [...]" heißt es in *The Gold Coast* (64). Sowohl die utopische Vergangenheit des Orange County, die dystopische Gegenwart als auch radikale Veränderungen zum vermeintlich Besseren hin sind fragwürdig.

Diese generische Hinterfragung in *The Gold Coast* steht im Zusammenhang mit der in der Tradition des amerikanischen Romans nach dem zweiten Weltkrieg verankerten Infragestellung der postindustriellen Massengesellschaft durch das empfindsame Individuum.²⁴ Jenes ist nicht nur auf der Suche nach künstlerischer, sondern auch sozialer und persönlicher Identität: "social and personal wholeness that is set against the suffocating social fabric that chokes their [the postwar novels'] characters' longing for a better life" (Molesworth 1031). Nur die-

²⁴ Siehe Charles Molesworths Aufsatz "Culture, Power, and Society" in der *Columbia Literary History of the United States* (1988): "An adolescent sensibility cloaked in an adult role thus allowed the postwar novelist a way to mediate the powerlessness of individuals in a mass, postindustrial society with the continuing belief in the power of the single, sensitive personality" (1031).

se Form der *self-reliance* kann Ausgangspunkt für eine Veränderung sein und wird dem eutopischen Roman *Pacific Edge* zu Grunde liegen müssen.

3.5.5. Narration

Von besonderem Interesse in narrativer Hinsicht ist die Vielzahl der Erzählperspektiven und der Kapitel. Der Selbstfindungsprozess des Protagonisten vollzieht sich nicht, wie beispielsweise noch bei *Adventures of Huckleberry Finn* der Fall, aus einer verengten Perspektive heraus, sondern in der polyphonen Welt der Postmoderne, in der eine Vielzahl von Stimmen und Ereignissen mit der individuellen Wahrnehmung konkurrieren. So wie sich jedoch insbesondere Jim bemüht, in dieser Welt schriftstellerisch Sinn zu stiften, das (räumlich) Disparate durch die Zusammenfügung der Landkarten zu verbinden und die Geschichte des Orange County zu recherchieren und chronologisch zu beschreiben, so erhält auch die Vielfalt der Perspektiven und Erzähleinheiten nicht nur eine fragmentarisierende, sondern auch eine verbindende Funktion. In seiner Analyse der Werke Philip K. Dicks stellt Robinson einen Bezug zwischen polyphoner Erzählstruktur und politischem Impetus her:

[...] the use of several viewpoint characters *is* the political aspect of the work [...]. [W]hen six or eight characters at different levels of the class system of the fictional world are portrayed, employing and working for each other, in control or in rebellion, then the narrative is necessarily political, no matter what miraculous reality breakdown is impinging on them all. (*Dick* 90)

Der Multiperspektivismus postmoderner Prägung wird sinnstiftend zur politischen Aussage verwandt, Zeitlosigkeit in Historizität verwandelt, gesellschaftliche Beziehungen bloßgelegt: So erhalten wir z.B. Einblick in die Denkweisen von Jims Vater und seinem Vorgesetzten und folglich in die Machenschaften des Militärs und der Wirtschaft, und ebenso in Jims naive Rebellion gegen seinen Vater und dem, was er vertritt. Diese politische Analyse der Gesellschaftsstrukturen ist Vor-

aussetzung für eine Überwindung des Chaos und für einen eutopischen Neubeginn.

Die durchgängig präsentische Vermittlung unterstützt die Unmittelbarkeit und Brisanz dieser politischen Aussagekraft; der Bezug zur zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer dystopischen Tendenzen wird offener. Sie werden in Kontrast gesetzt zu den im *Past Tense* vermittelten historiographischen Kapiteln, um so die "konflikthafte" Zeitperspektiven (Heise 380) hervorzuheben und die negative historische Entwicklung zu verdeutlichen.

The Gold Coast ist narrativ die komplexeste der Trilogie, und in der Thematisierung der dystopisch anmutenden postmodernen Lebenswelt entspricht er dem Zeitgeist der amerikanischen Literatur seit den 1960er Jahren. Indem es sich Jim zur persönlichen Aufgabe macht, sowohl die kollektive Vergangenheit des Orange County als auch die eigene Gegenwart zu beschreiben, wird allerdings eine politische und moralische Instanz eingeführt, die bei aller Skepsis über die Zukunft wahrhaft utopisch ist und die Gegenwart und nahe Zukunft in eine enge Beziehung zu den Möglichkeiten der Als-ob-Situation treten lässt.

3.6. *Pacific Edge* (1990)

3.6.1. Überblick über den Roman

Pacific Edge bildet nicht nur den abschließenden eutopischen Kontrast zu den ersten Teilen der Trilogie, sondern auch zu den dystopischen und ambivalenten Texten der 1980er Jahre.²⁵ Der Roman spielt in El Modena im Jahre 2065. Hier wird, wie Oscar, die Beobachterfigur des Romans beschreibt, ein kommunales und ein föderales System kombiniert (79): Die Bewohner von El Modena besitzen das Land und öffentliche Einrichtungen gemeinsam, müssen wöchentlich zehn Stunden für das öffentliche Gemeinwohl arbeiten und sich beispielsweise auch an der Kinderbetreuung beteiligen, wenige Großbetriebe binden die Arbeitskräfte. Die Bewohner verdienen jedoch entsprechend des "new federal model" unterschiedlich und werden je nach Einkommen bis zu maximal 60 Prozent besteuert. Sie können jedoch über den Verwendungszweck ihrer Steuergelder mitbestimmen und ein Teil des städtischen Einkommens wird an die Bewohner zurückgegeben, so dass das Einkommen weit über dem nationalen Durchschnitt liegt. Diese kommunale Struktur und die steten Herausforderungen eines "kontrollierten Eigeninteresses" ("We gave self-interest some room to work in, but we limited it" (48)) führt dazu, dass ein intensiver politischer Diskurs unter den Bewohnern geführt wird und sich eine Streitkultur entwickelt hat ("the usual array of Machiavellian battles" (79)): "Thus there is the kind of intense involvement with town politics typical of these set-ups, government mixed with business mixed with life styles, etc." (79).

²⁵ Peter Fitting, Ruth Levitas, Nicola Nixon und Jean Pfaelzer beispielsweise verweisen auf den drastischen Rückgang eutopischer Spekulation in den 1980er Jahren (vgl. Franko 209). Carol Franko hebt die Verbindung von Eutopieskepsis und dem konservativen Tendenzen der Reagan Jahre hervor: "When studies of eighties *utopian* do fiction appear, they're usually emphasizing the punishing effects on hopeful speculation of the cynical, glittery social-progress-blocking-and-attacking Reaganite decade. These trends in sf criticism imply that utopian vision is dead or dying one more time; in contrast, Robinson is one major writer whose eighties fiction suggests that even when commitment seems like "Nothing but a holding action" [Zitat aus *Pacific Edge*] utopian vision is not dead but perhaps hibernating, or mutating" (192).

Die Bewohner leben nach eigenem Gutdünken entweder alleine, wie Tom Barnard, oder in Gemeinschaften. Die traditionelle Familienstruktur ist in den größeren Gemeinschaften eingebettet, die Versorgung der Kinder erfolgt gemeinschaftlich, dennoch spielt die emotionale Bindung an die Familie eine große Rolle. In der Schule werden den Kindern oft in anschaulicher Art und Weise die Wertmaßstäbe und Problemstellungen der eigenen utopischen Gemeinschaft vermittelt, so insbesondere Aspekte der Umwelt- und Besiedlungsproblematik. In Kapitel 3 beispielsweise wird eine Unterrichtsstunde zu den Themen "Biosysteme in der Architektur" und "Populationsbiologie" beschrieben (vgl. 73ff).

Der Protagonist, der 32-jährige Kevin Claiborne, vertritt die Belange utopischer Raumgestaltung und -nutzung. Er ist "Bioarchitekt", der die alte suburbane Bausubstanz umbaut in helle, geräumige Häuser und durch Transparenz die Nähe zur Natur ebenso ermöglicht wie die gemeinschaftliche Nutzung und die Selbstversorgung:

He lived in a big old converted apartment block, built originally in a horse-shoe around a pool. He had done the conversion himself, and still liked it about the best of any of his work; big tented thing bursting with light, home to a whole clan. His housemates, the neighbors inside, the real family. (29)

[...] he tended to work in a style that left a lot of open space, making homes that functioned as nearly self-sufficient little farms. (33)

Kevin ist Mitglied der Green Party. Wie Carol Franko hervorhebt, symbolisiert sein Name die enge Verbindung von Mensch und Natur, die Teil des biblischen Gründermythos ist: "another man born of clay" (Franko 204). In dem landschaftlich regenerierten Kalifornien ist das ökologische Engagement Kevins wie auch der anderen wichtigen Charaktere, Hank, Doris, Ramona, Oscar und Nadezhda, notwendiger Bestandteil eines stets gefährdeten Ökotohias, einer "utopia-in-progress" (ibid.). El Modena steht repräsentativ für die weltweite "Small-is-beautiful" und "Limit-to-growth" Politik, die sich inzwischen weltweit durchgesetzt hat, und die es in El Modena zu bewahren gilt:

El Modena [...] is a local enactment of a world-wide effort to scale business and development way down, to create technologies that are user-friendly, and to foster both local government and local social "styles," and an international community in a noncynical usage of that term. (Franko 204)

Handlungsbestimmend ist Kevins politisches Engagement als Stadtverordneter, einen in der Nähe liegenden Hügel, Rattlesnake Hill, davor zu schützen, als Bauland ausgewiesen zu werden. Sein Hauptkonkurrent ist Alfredo Blair, Bürgermeister von El Modena, der versucht, die "anti-corporation laws" zu umgehen und seiner Firma zu ermöglichen, auf Rattlesnake Hill ein medizinisches Forschungszentrum zu errichten. Kompliziert wird die Handlung durch die Liebe Kevins zu Alfredos Freundin Ramona, die sich nach langem Zögern am Ende gegen Kevin entscheidet, obwohl sie seine politischen Ziele unterstützt.

In Anlehnung an die für die Utopie typische Verbindung von essayistischem Diskurs und Rahmenhandlung gibt es auch in dem aus elf Kapiteln bestehenden *Pacific Edge* traktakthafte, kursiv gedruckte Einschübe, und zwar zu Beginn der Kapitel 2 bis 11. Erzähler dieser im Jahre 2012 situierten Passagen ist der Amerikaner Tom Barnard, in diesem Roman ein Anwalt, der mit seiner Frau Pam, die ein Postdoc-Stipendium wahrnimmt, in der Schweiz lebt. Er entschließt sich, seinen Beruf aufzugeben, sich um seine Tochter zu kümmern und einen utopischen Roman zu schreiben.

Die Schweiz des Jahres 2012 ist sowohl ein eutopischer als auch ein dystopischer Ort: das Land, das zunehmend Flüchtlingen diverser Kriege Zuflucht gewährt, verhält sich Ausländern gegenüber zunehmend reaktionär, und seine Begegnungen mit der "Fremdenkontrolle" enden damit, dass er als unerwünschter Ausländer ausgewiesen wird.

In den USA wird er auf Grund seiner Mitgliedschaft in ökologischen und sozialistischen Vereinigungen festgenommen, da er damit gegen ein neues Gesetz verstößt ("law against the advocacy of overthrowing the government"). Zusätzlich wird behauptet, er sei HIV-positiv und er wird in einem Lager mit anderen vermeintlich oder wirklich Infizierten interniert. Nachdem ein Freund ihn aus dem Lager herausgeholt hat, entschließt er sich, seinem utopischen Streben Taten folgen zu lassen, wieder als Anwalt zu praktizieren und den Kampf gegen die großen

multinationalen Firmen aufzunehmen. Tom beteiligt sich auf diese Weise am familiären Streben nach der Verwirklichung der "utopia-in-progress": Seine Tochter erforscht im Weltraum die Möglichkeiten der Solarenergie, seine Enkelin arbeitet als Medizinerin in Bangladesh und, wie sich im Laufe des Romans herausstellt, ist auch Kevin ein Enkel Toms, der in Orange County um die Region kämpft, an die sich auch Tom in seinen Kindheitserinnerungen als eutopisches Paradies erinnern möchte.

Der ältere Tom des Jahres 2065 hilft als Jurist Kevin bei seinem Kampf, der jedoch auf Grund des Unfalltodes Toms auf See zum Scheitern verurteilt scheint: "Rattlesnake Hill seems destined for development" (Moylan, *Scraps* 207). Nachdem jedoch die Abstimmung im Stadtrat gegen Kevin ausgefallen ist, träumt er von einer Menschenmenge auf dem Hügel und verfällt auf eine andere Lösung des Problems: er lässt die Gedenkfeier für Tom auf dem Hügel abhalten, den Tom einst mit Bäumen bepflanzte. Die Gedenktafel, die an einen Baum angebracht wird, symbolisiert die spirituelle Bindung der Bewohner an Tom und an diesen Ort. Obwohl also Kevin sowohl den politischen Kampf als auch die Liebe Ramonas verloren hat, wird der Hügel nun zur Gedenkstätte an Tom und—zumindest vorerst—unversehrt bleiben.

3.6.2. Generische Überlegungen

Pacific Edge steht in der besonderen Tradition der Ökonomie, und ist insofern dem kalifornischen Prototyp, Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), verpflichtet. Dennoch mutet Hollms Verdikt am Ende seiner ansonsten profunden Studie zur Tradition der Ökonomie seltsam an: Hollm stuft Robinsons Roman gegenüber anderen Ökonomie als epigonal ein, da sich die inhaltlichen Aussagen nur unwesentlich von den früheren Texten unterscheiden würden und es sich zudem "bei Robinson um den ersten Verfasser einer Ökonomie handelt, der sich bei der Konzeption seines Werkes der literarischen Tradition der Ökonomie bewusst war" (269). Letztere Argumentation ist wenig sinnvoll, insbesondere wenn man, wie Hollm, ein Genre

wie die Utopie betrachtet, das sich schließlich quasi als ein "Kometenschweif"²⁶ in der Nachfolge eines Prototyps entwickelt hat und sich die Schriftsteller sehr wohl der Tradition bewusst waren und sind. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass auch der Vorwurf der mangelnden Differenz von anderen Texten nicht Aufrecht erhalten werden kann, wiewohl sich natürlich Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten feststellen lassen. Was Bloch sagt, mag auch für diesen Roman gelten: "Das gute Neue ist niemals so ganz neu" (*Das Prinzip Hoffnung* 1: 6).²⁷

Die Rezeption von *Pacific Edge* ist ansonsten geprägt von der Außergewöhnlichkeit des Romanes zum Publikationszeitpunkt, als Romane mit dystopischer Tendenz überwiegen. Tom Moylan, der Kritiker, der sich am nachhaltigsten Robinsons Werk widmet, sieht in *Pacific Edge* und der Marstrilogie eine signifikante Abkehr von der Dystopie ("Look into the Dark" 57).

Anders als beispielsweise Callenbach ist Robinson bestrebt, den Kulturraum Kalifornien auch in seiner literarischen Vielfalt zu erfassen, und es ist aussagekräftig, welche Literatur der Region Oscar, die Besucherfigur im Roman, liest, und welche eben nicht:

Currently I have a stack of "California writers" there, as I struggle to understand this place I have moved to—to cut through the legends and stereotypes, and get to the local view of things. Mary Austin, Jack London, Frank Norris, John Muir, Robinson Jeffers, Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Ursula Le Guin, Cecilia Holland, some others, . . . taken together, they express a vision that I am coming to admire more and more. Muir's "athlete philosopher," his "university of the wilderness," these ideas infuse the whole tradition, and the result is a very vigorous, clear literature. (231)

Diese Autoren zeichnen sich aus entweder durch einen ökologischem Fokus (Snyder, Muir, Norris), einen phantastisch-utopischem Diskurs (Le Guin, Hol-

²⁶ Dieser Begriff ist vom Göttinger Sonderforschungsbereich 309 "Die Literarische Übersetzung" etabliert worden, um eine Folge von Übersetzungen zu einem Ausgangstext zu beschreiben.

²⁷ Es ist sicher nicht ohne Ironie, dass *Callenbachs* Roman den gleichen Vorwürfen wie Robinson ausgesetzt ist. Manfred Pütz verteidigt ihn gekonnt gegen diese kritischen Stimmen, die seinen Roman als wenig neu und originell sehen, indem er auf eine Dialektik zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten verweist, die der Utopie Grenzen setzt: "[...] the utopian imagination in pursuit of its aim confronts us with a double dialectic in that it, first, diametrically opposes a rejected present to a desired future and, second, frequently builds that future from scattered elements of a forgotten past" (342).

land, London) oder einem politischem Aktivismus (z.B. Austin²⁸) aus, der immer dem kalifornischen Kulturraum verpflichtet ist. Die utopische Vision Callenbachs bleibt unerwähnt, bestenfalls subsumiert unter "among others".

Einer der bedeutenden Unterschiede beispielsweise zu *Ecotopia* ist die differenzierte Darstellung der Unzulänglichkeiten Kevins, dessen Begriffsstutzigkeit und Langsamkeit ihn die Beziehung zu Ramona und vielleicht auch zu Doris, seiner Mitbewohnerin und ehemaligen Freundin, kostet. Politisch agiert er insbesondere zu Beginn seiner Stadtratstätigkeit derart unvorsichtig, dass er sich selbst und seine Ziele beinahe diskreditiert. Der Verlust von Tom lässt ihn beinahe verzweifeln und am Ende verliert Kevin wieder ein Softballmatch.

Auch die gesellschaftlichen Bedingungen sind nicht perfekt. Dies liegt insbesondere an den Herausforderungen, denen sich die Bevölkerung von El Modena stellen muss. Die Verlockungen des Wohlstandes, die Gleichgültigkeit einiger Bewohner gegenüber dem Schicksal von Rattlesnake Hill, die Frustrationen der Gremienarbeit, die Tatsache, dass es sich um ein nicht abgetrenntes Gemeinwesen handelt, dass mit der Außenwelt in Kontakt und von ihr abhängig ist, dass diese Außenwelt auch in El Modena handfeste kommerzielle Interessen hat, der Umstand, dass ein Feuer in der Nähe von Toms Haus möglicherweise eine Brandstiftung als Ursache hat: all dies verkörpert die stete Gefahr der Anfechtung der ökologischen Utopie von innen wie von außen. Insbesondere die Anfälligkeit der Bewohner für die Versuchungen des Wohlstandes und ihre Unfähigkeit, die ökologische Lebensweise über ihre eigenen Interessen zu stellen, konstituiert eine bedeutende Umschreibung der utopischen wie ökotopischen literarischen Tradition, die auf einem—hier fehlenden—Höchstmaß an Konsens fußt:

Why not grow if we can, why not change things completely? A lot of people will never understand the answer to that question, because a good life only means more things. They have no feeling for the land. We have an aesthetic of the wilderness now, but it takes a certain kind of sensibility to feel it. (92)

²⁸ Im Kontext des Romans ist Austins Kampf um Wasserrechte interessant: sie sprach sich 1927 bei einer Staudammkonferenz gegen eine Ableitung des Colorado River zur Versorgung von Los Angeles aus.

Der Aspekt der fehlenden räumlichen Abgrenzung, auf den später noch näher eingegangen wird, unterscheidet Robinson ebenfalls von anderen ökotopischen Autoren: El Modena ist weder eine zeitliche noch räumliche Insel, keine "pocket utopia", wie dies bei den Ökotoptien häufig der Fall ist. Daraus ergeben sich notwendigerweise Konsequenzen: das Gemeinwesen wird angreifbarer, die Welt tatsächlich globaler: So haben die Häuser Kontakt zu ähnlichen Kommunen in der ganzen Welt, Kevin will nach Russland zu einer befreundeten Gemeinschaft, seine Eltern leben gar im All, mit der Gewinnung von Solarenergie betraut.

Hollm attestiert in der Zukunft situierten Ökotoptien wie Callenbachs *Ecotopia* oder Marge Piercys *Woman at the Edge of Time* eine verstärkte Tendenz, die positiven Aspekte und das Zusammenwirken von Agrar- und Industriekultur zu vereinen (204). Detaillierter als Hollm weist Manfred Pütz dies auch für Callenbachs Text nach: entsprechend der Vorstellung von alternativen Technologien kann Technologie zum *Double* der Natur werden, zu einer "perfect conflation of nature and technology" (Pütz 336). Pütz verweist ebenso auf die inhärente politische Komponente der Technologiekontrolle:²⁹

Callenbach's Ecotopians seem to sense very well that adverse uses of technology are always a threat, since they are grounded in the fact that mankind is a unique species which is at once both part of the global ecosystem and outside of it by making all other inhabitants of this sphere the object of its own hegemonic regimentation and exploitation. However, what Ecotopians also sense is that all questions of technological usage are actually questions addressed to the social and political institutions fashioned to control the technosphere. (337)

Auch *Pacific Edge* stellt eine Welt dar, in der *high tech* und sogar Weltraumtechnologie neben einer bewussten Rückkehr zu natürlichen Lebensweisen stehen. Plastik wird verwendet, auch Autos sind aus Autopia nicht ganz verschwunden: sie können von den ansonsten radfahrenden Bewohnern immer noch kurzfristig an

²⁹ Pütz beruft sich auf Richard Saages Studie *Politische Utopien der Neuzeit* (1991), in der die Darstellung der Technologie als grundlegendes Kriterium neuerer Utopien fungiert. Pütz verweist des Weiteren auf das von Howard P. Segal in *Technological Utopianism in American Culture* (1985) analysierte Phänomen des insbesondere in der amerikanischen Kultur verbreiteten technologischen Utopismus, "that simply equates anticipated advances in technology with the advent of utopia itself" (Pütz 334).

Tankstellen gemietet werden, um längere Distanzen zu überbrücken. Nicht alle Regionen rund um El Modena sind autofrei, letztlich befindet sich El Modena nach wie vor in einer suburbanen Umgebung, in der ein öffentliches Verkehrssystem nicht zu existieren scheint. In El Modena setzen die Bewohner ein Zeichen, indem sie die Autobahn, die durch ihr Gebiet läuft, mit Hilfe von Pickeln und Schaufeln langsam demontieren. Diese freiwillige Rückkehr zu manueller Arbeit bedeutet eine bewusste Abkehr von Leo Marx' und John Muirs negativer Vision der Maschine im Garten bzw. der bedrohten Wildnis, an die sich Tom noch erinnern kann:

[...] it just so happened that at that time this area was the interface between city and country. It had been orange groves and strawberry fields, broken up by eucalyptus windbreaks—now all that was being torn out and replaced by the worst kind of cheapshot cracker-jack condominiums. Everywhere we looked there were giant projects being thrown up, bulldozers in the streets, earth movers, cranes, fields of raw dirt. [...] I remember feeling sick. I knew for certain that Orange County was doomed. (196)

Während jedoch die politische Komponente in Callenbach eher implizit ist bzw. in der systemischen Darstellung narrativ vermittelt wird,³⁰ ist die Streitkultur in *Pacific Edge* stärker an den Gegebenheiten der Gegenwart orientiert. Robinson hat sich insbesondere in der Darstellung der politischen Diskussion um die Wasserrechte der historischen wie aktuellen politischen und ökologischen Gegebenheiten bedient.

Die Einbeziehung technologischen Fortschritts und ihrer politischen Dimension stellt eine interessante Fortsetzung im ökologischen Schreiben dar und ist zudem eine Synthese der Verfremdungsmethoden, die Robinson in den ersten beiden Romanen erprobt hat. Die ökologische Gemeinschaft, die bewusst auf grundlegende Technologien verzichtet während sie in anderen exzelliert, erscheint

³⁰ Callenbach beschreibt die Treffen der Survivalist Party als einen informellen Austausch von Gefühlen und Meinungen, die zu einem Konsens führen, bei dem niemand sein Gesicht verliert. Callenbach führt diese Form der Diskussion ohne "Tagesordnungspunkte" auf den Umstand zurück, dass die Partei von Frauen geleitet wird und so einer idealisierten weiblichen Gesprächskultur Vorschub leistet (vgl. Callenbach 92f). Sitzungen in El Modena hingegen entsprechen dem Modell demokratisch gewählter Vertreter, die zu festen, öffentlichen Terminen und mit Tagesordnungspunkten z.T. konfliktreich und mit Täuschungsmanövern die Geschicke der Gemeinde zu leiten suchen.

immer wieder erstaunlich. Der Leser wird eingenommen durch die Beschreibungen alltäglicher Umstände, so z.B. der Freundschafts- und Liebesbeziehungen der Charaktere oder dem Softballspiel, um plötzlich mit primitivistischen Verhaltensweisen und Ritualen oder technologischen und wissenschaftlichen Weiterentwicklungen konfrontiert zu werden. Die radikale Gegenbildlichkeit zur Gegenwart und Vergangenheit, der es selbst der Dystopie *The Gold Coast* mangelte, ist auch hier nicht vorhanden, das Spiel aus Vertrautheit und Verfremdung findet einen Höhepunkt und logischen Abschluss.

Das signifikanteste Beispiel hierfür stellt die Episode der Marsparty in Kapitel 6 dar. Aus Anlass der ersten Landung auf dem Mars feiern die Freunde auf Einladung Hanks ein sinnliches Poolfest, bei dem die Teilnehmer indianische Masken tragen und sich die Übertragung der Landung im Fernsehen anschauen. Die Kombination von profaner Party, schamanischem Ritual und der Besiedlung eines neuen Planeten ist emblematisch für die Koexistenz von Alltag, Primitivismus und Technik im Roman. Northrop Fryes Maßgabe, dass in der Utopie der Gesellschaft ein rituelles Verhalten zugewiesen wird, welches sich zunächst als irrational darstellt und erst durch Erläuterung rational wird ("Spielarten" 53f), äußert sich hier in einer epiphaniehaften Szene und nicht in dem genretypischen sokratischen Dialog. Die in den Stadtratssitzungen oft allzu rational wirkende Verbindung zum Ort erhält durch das schamanische Ritual eine spirituelle, beinahe religiöse und zeitlose Komponente, die Hank, der die Maske von Coyote trägt, evoziert: "the shaman's strange sense of ritual, of place" (133). Die Tiermasken stehen zudem, wie Susan Stratton ausführt, für die Verbindung der Charaktere zur Natur (310). Im Anschluss an die Feier führt der Weg einiger Charaktere in die Natur, zu Rattlesnake Hill, wo sie individuelle Erlebnisse haben: Ramona und Kevin schlafen zum ersten Mal miteinander, Doris irrt in wilder Eifersucht umher, Oscar, der aus Chicago stammende Stadtmensch, verbringt gezwungenermaßen eine Nacht in der Natur und trifft in einer epiphaniehaften Szene auf einen echten Koyoten. Die rituelle wie individuelle Bindung an den Ort ist rational (ökologisch) wie auch kulturell Bestandteil der Utopie El Modenas.

Die Erwähnung des Mars, immer wieder auch Bestandteil der menschlichen Phantasie, wenn es um die Entdeckungen neuer Welten und Zivilisationen

geht, erweitert die räumliche und zeitlich-historische Komponente der utopischen Vision: "So often delayed, so often screwed up, the journey was finally coming to its end—which was also a beginning, of something none of them could see, exactly, though they all knew it was important. A whole world, a whole history, implied in a single image . . ." (132).

Das Thema der Marsbesiedlung ist nicht nur Teil der literarischen Tradition der Zeitutopie, sondern verweist intertextuell und proleptisch auf die folgende Marstrilogie des Autors. Die geographische Schwellensituation der *frontier*, die der Titel des Romans suggeriert, ist auch eine schriftstellerische: Die Möglichkeiten der nahen Zukunft und des nahen Raumes sind zunächst durch die Orange County Trilogie exploriert, und ausgerechnet die Ökotope unter den drei Romanen fügt als *Novum* die für die Science Fiction typische Raumfahrt hinzu. Auch wenn Robinson Science Fiction nicht anhand technischer Kriterien definiert, so ist doch der Verfremdungseffekt gesteigert. Diese Verfremdung hebt auf inhaltlicher Ebene das friedliche Nebeneinander naturverbundener und technologisierter und kommerzialisierter Welt ebenso hervor wie das Nebeneinander von realistischen, futuristischen und utopischen Erzählweisen. Letztlich wird damit auch das utopische Modell von El Modena reflektiert, welches sich durch eine tolerante, unterschiedliche Bedürfnisse zulassende, demokratische Gemeinschaft auszeichnet.

3.6.3. Doppelte Zukunft

Der Zeitaspekt der Trilogie findet in der Staffelung in zwei Zukunftssituierungen einen Höhepunkt; sie unterstützt das Spiel zwischen Nähe und Ferne, wird aber auch instrumentalisiert zur gattungstheoretischen Diskussion. Im Jahre 2012 versucht sich der Ich-Erzähler darin, angesichts einer Welt, die der repressiven Dystopie Orwells weit eher entspricht als *The Gold Coast*, eine Utopie zu schreiben. Die zunehmende Skepsis des Erzählers, angesichts der Schrecken der Welt derartig realitätsfremd zu schreiben, wird durch einen Mithäftling negiert: Utopie ist, gerade in solchen Zeiten, Ausdruck des Prinzips Hoffnung: "*In this hell they make their own 'utopia'*" (237, Hervorhebung im Original).

Zunächst gibt es keinen Bezug zwischen den Textpassagen des Jahres 2012 und dem El Modena des Jahres 2065, da die Identität des Erzählers als Tom Barnard erst spät erkennbar wird. Der Bezug erfolgt alleine zur Gegenwart und Vergangenheit der Leser, die sich mit dem Konglomerat aus Fremdenfeindlichkeit, Bürokratisierung, Verfolgung, Furcht vor Aids und Internierung der Dystopie des 20. Jahrhunderts konfrontiert sehen. Es scheint, als könne die Utopie des Jahres 2065 erst nach einer Zeit des Schreckens in Angriff genommen werden. Für dieses Werden aus der Dystopie spricht auch die Tatsache, dass Toms Geburtsjahr das Jahr 1984 ist, ein symbolischer Rückgriff auf das Jahr der Dystopie Orwells als auch auf die Postapokalypse von *The Wild Shore*. Auf der zu seinen Ehren angebrachten Gedenktafel steht: "There will never come an end to the good that he has done" (268). Dies hinterfragt die Unveränderbarkeit dystopischer Verhältnisse und projiziert gleichzeitig seinen Beitrag zum Erhalt der Utopie richtigerweise in die Zukunft (seine Gedenkstätte wird Rattlesnake Hill, zumindest für den Moment, vor Besiedlung schützen).

Die Situierung in verschiedenen Stufen der nahen Zukunft besitzt also, wie Moylan herausstellt, politische wie historische Aussagekraft:

Robinson meditates on the need to disperse control by means of a structural division of responsibilities among transnational and local units, and a temporal one that extends the larger political project into succeeding historical periods. (Moylan, "Reading" 9)

Der Prozess ist das Wesentliche der Utopie; er ist nie abgeschlossen, oft zermürbend: "Historie macht Hoffnung geduldig und zäh" (Rüsen 363). Und da die Situation eine globale ist, ist es mit der einfachen, dialektischen Abfolge von Dystopie-Utopie auch nicht getan, wie die Erkenntnisse über die Machenschaften von Alfredos Geldgebern beweisen. Tom diskutiert diesen Aspekt auch gattungstheoretisch:

Strategies for changing history. Invent the history leading out of this world (please) into the world of the book. [...]
Getting desperate. Marcuse: one of the worst signs of our danger is we can't imagine the route from here to utopia. No way to get there.

*Take the first step and you are there. Process, dynamism,
the way is the life. We must imagine the way. Our imagination is
stronger than theirs! Take the first step and you're on the road.
And so? In my book? (126f, Hervorhebung im Original)*

Der Weg vom Jahre 1984 über das Jahr 2012 bis hin ins Jahr 2065 stellt eine dynamische, komplexe Entwicklung der Geschichte(n) hin zur Utopie dar, an der das Individuum teilhaben kann: "*Change the law of the land, the economic laws, the environmental laws, the relationship between the local and the global, the laws of property*" (257, Hervorhebung im Original). Jedoch ist dies keine Reise mit Endziel, wie sonst bei der Utopie der Reisende zu einem utopischen Ort gelangt; utopische Imagination erfordert eine beständige Mobilität ("on the road"), um solch komplexe Wandlungen in der Realität zu initiieren muss sie erst ihren (schwierigen) Weg in die Literatur finden ("*In my book?*"). Der amerikanische Topos der Suchwanderung und der Reise wird hier mit der schöpferischen Kraft der utopischen Imagination verbunden und untergräbt die zeitlos empfundene Idylle, die zu Beginn des Romans suggeriert wird: "It [the air] had the clarity that comes to southern California only after a Santa Ana wind has blown all haze and history out to sea [...]" (1).

Robinsons Roman partizipiert an der ambigen Tendenz der Utopie nicht nur bezüglich der Bedrohung des utopischen Zustandes durch kommerzielle Interessen, die eben beschriebene positive Entwicklung hin zum Jahre 2065 wird an einer Stelle selbstreferentiell unterlaufen: Während Tom zu Beginn von Kapitel 6 über die Nützlichkeit utopischen Schreibens (in Abgrenzung zu utopischem *Handeln*) nachzudenken beginnt, wird zwischen der paratextuell anmutenden Situationsbeschreibung im Jahre 2012, nach wie vor erkennbar durch den Kursivdruck, und der Handlung im Jahre 2065 durch abrupte Beendigung eines Satzes ohne Satzzeichen plötzlich eine Verbindung hergestellt:

Words scroll up and disappear forever, like

The night of Hank's Mars party they rode into the hills in a big group, bike lamps bobbing like a string of fireflies.

(127, Hervorhebung im Original)

Der Abbruch des Satzes in Kursivschrift kann als Beispiel für das Verschwinden der Worte stehen, er kann aber auch auf den Folgetext bezogen werden. Dann wäre die Geschichte des Jahres 2065 nur eine Erfindung Toms, der seinen Versuch, eine Utopie zu schreiben, hier in die Tat umsetzt und der seine eigene Befreiung und sein utopisches Handlungspotenzial als ausschließlich imaginäre Leistung in die Zukunft projiziert. Die Verknüpfung der beiden Erzählebenen wird dann zu einer selbstreferentiellen Verschachtelung des utopischen Diskurses, der die Kraft der schriftstellerischen Imagination der politischen Handlungsunfähigkeit entgegensetzt, politisches Handeln zunächst allerdings nur als "story" entlarvt:

Save the twenty-first century. Plausible? No. A story. But at least it's possible I mean we could do it! Nothing stopping us but inertia, ideology. Lack of imagination! (126, Hervorhebung im Original)

Dies ist jedoch die einzige Textstelle, die die Handlung der Zeitebene 2065 in Frage stellt und andeutet, dass die Handlung um Kevin und seine Freunde bloße Erfindung sein könnte. Deswegen ist es wahrscheinlicher, dass es sich, wie Carol Franko vorschlägt, um einen utopischen Roman über einen utopischen Roman handelt, der nicht geschrieben worden ist ("a utopian novel about a utopian novel that wasn't written" (Franko 206)), und dass das Verfassen und Lesen von Utopien erfordert, sich der Ungewöhnlichkeit dieses Unterfangens bewusst zu sein: "[to be] self-conscious about the strangeness of both activities" (ibid.).

3.6.4. Utopische Selbstreferentialität und Narration

Das Schreiben und das Lesen von Utopien bedarf einer besonderen imaginären Anstrengung, die auch im Bezug zur Geschichte und deren Veränderbarkeit steht. Thomas Babington Macaulay spricht im Jahre 1828 von der Neigung, in der Betrachtung der Geschichte zwischen Vernunft und Imagination zu trennen (vgl. Schama 40). Geschichte, die für Robinson auch immer die Zukunft einbezieht, bedarf, wie die Utopie, der Vernunft *und* der Imagination, der Vermittlung zwi-

schen Vertrautheit *und* Fremdheit, zwischen heute *und* morgen. Für Wallace Stevens, der schon in *The Gold Coast* erwähnt wurde und den Oscar in *Pacific Edge* nebenbei bewundernd erwähnt (80), ist die Imagination auch Bestandteil eines Konfliktes zwischen Ich und Welt, den der Schriftsteller zu überbrücken sucht: "The imagination [...] is an aspect of the conflict between man and organized society" (Stevens, *Necessary Angel* 150).³¹

Auch für Tom Barnard beginnt Utopie mit dem Unterfangen, ein Buch voller Ideen zu schreiben, die im Anschluss daran in geschichtstreibende Handlung (und weitere Bücher) umgesetzt werden:

History changed by a popular book, a utopia, everyone reads it and it has ideas, or vague pokes in the direction of ideas, it changes their thinking, everyone starts working for a better world—
(126, Hervorhebung im Original)

Auch hier wird das Schreiben zum Konfliktort zwischen imaginierendem Ich und der Welt; diese Welt wird ebenso thematisiert wie ihre narrative Umsetzung: Hollm weist darauf hin, dass die Ausbalancierung der Disparität zwischen der Entwicklung des Handlungsgefüges und dem in den Roman eingelagerten philosophisch-religiösen Essay als zentrales Problem aller utopischen Literatur in der Ökotope eine besondere Herausforderung darstellt, da "einem Werk, das auf Kontemplation und Erreichung individueller und gesellschaftlicher Harmonie ausgerichtet ist, ausreichend Handlung zuzuteilen [ist]" (196). Die Trennung von Utopie- und Erzähldiskurs, die in dem Roman zunächst durch die Aufspaltung auf zwei Erzähl- und Zeitebenen etabliert wird, wird durch die Vermittlerfigur Tom

³¹ Zur Utopie im Werk Stevens' vergleiche Klaus Martens' *Negation, Negativität und Utopie im Werk von Wallace Stevens* (1980). Martens verweist in Anlehnung an Ernst Bloch auf das "poetologisch wirksame Prinzip der Veränderung und Erneuerung der dichterischen Schöpfung" ebenso wie auf deren "Eingebettetsein in der Negativität der Realität" (190). Während Stevens gleich den Romantikern die Betonung auf die Imagination legt, die die Vernunft ablösen soll (vgl. z.B. Martens 44ff), geht Robinson offensichtlich von gleichberechtigten Wertkategorien aus, in der die künstlerische Imagination ebenfalls einer Veränderung unterzogen wird und sich erneuert. So muss Oscar seinen frühen Eindruck revidieren, dass künstlerische Imagination in El Modena nicht existiere (76). Dementgegen steht beispielsweise Kevins ästhetisches Architekturkonzept und seine Begeisterung für Shakespeares *Macbeth*, dessen Redekunst Kevin, Mitglied einer "society of talkers", teilt und dessen katharsischen Effekt er sich nicht verschließen kann: "you could read it all on Kevin's face, twisting about into Greek masks, into Rodin shapes—the play had caught him, he watched it *as if it were really happening*" (234, Hervorhebung im Original). Diese Unmittelbarkeit von Wahrnehmung ist kennzeichnend für die Harmonie, die die Bewohner in ihrer Beziehung zwischen Ich und Welt hergestellt haben.

aufgehoben. Die Kürze der theoretischen Passagen zur Utopie und die verzögerte Auflösung der Identität des Erzählers lässt zudem eine Dynamik und Spannung entstehen, die sonst dem utopischen Diskurs häufig fehlt. Die statische Natur der Utopie wird in der Unterhaltung zwischen Tom und seiner Frau thematisiert:

"I'm thinking of alternating chapters of fiction with essay chapters which discuss the political and economic problems we need to solve."

"My God." Wrinkled nose, as if something gone bad in fridge.

"Hey, H.G. Wells did it."

"Which book?"

"Well—one of the major utopian novels."

"Still in print?"

"No."

"Libraries have it?"

"University Libraries."

"So Wells's science fiction adventures are still in every library and bookstore, while this major novel with the essays is long gone, and you can't even remember the title?"

I changed the subject.

Think I might pass on the essays. (104, Hervorhebung im Original)

Robinsons Weg aus dem Dilemma, dass sich in Wells' *A Modern Utopia* ergeben hat, ist weder das Verfassen eines Science Fiction Abenteuerromans noch der vollkommenen Absage an die Aufspaltung von Utopie- und Erzähldiskurs, sondern eine gelungene Dynamisierung der theoretischen Reflexion in Verbindung mit der konkreten Ökonomie El Modenas.

Hieran hat neben der Aufspaltung in zwei Erzählebenen auch die Erzählperspektive Anteil. Die utopische Konvention einer erzählenden Außenseiterfigur und die dystopisch-postmoderne Perspektivenvielfalt in *The Gold Coast* wird hier in moderater Form verbunden: die Perspektiven in der Handlung des Jahres 2065 konzentrieren sich auf Kevin, Tom, Doris, Nahdezda, und Oscar. Diese wechselnde Perspektive ist geeignet, eine Gesellschaft, deren Vertreter gleichermaßen von politischen, kommunalen und privaten Bedürfnissen geprägt ist, komplex darzustellen. Bedenkt man Robinsons Äußerung, dass Multiperspektivismus politisch wirksam werden könne, da verschiedene Seiten des Systems beleuchtet werden, so ist es bedauerlich, dass dem Leser nicht auch eine Innenschau beispielsweise

des politischen Gegners Alfredo präsentiert wird. Das Negative bleibt letztlich fremd, den Anhängern von Ökotoxia gelten die Sympathien.

Oscar kommt in der Funktion der klassischen utopischen Besucherfigur besondere Bedeutung zu. Er beschreibt seinen Integrationsprozess in drei Briefen an eine Freundin namens Claire, beginnend mit einer räumlichen Verortung, die eine Ankunft suggeriert: "I am here" (75). Seine wohlwollende wie humorvolle Analyse der Gesellschaft versorgt den Leser auf ökonomische und unterhaltsame Weise mit notwendigen Informationen und offenbart seine, für den Neuankömmling in Utopia typische, zunehmende Begeisterung für diese neue, ursprünglich fremde Realität:

Strange, this life, isn't it? We think, nothing could ever get more real than this! Then *this* becomes nothing more than a darting fragmentary complex of pure mentation, while a new reality, more real than ever! steps in to obscure all previous candidates. I never get used to it. (125f)

Letztere Aussage bewahrheitet sich nicht: Oscar lebt sich zunehmend ein; ähnlich wie in *Ecotopia* werden die Wertigkeiten des "here" in El Modena und des "dort" in Chicago vertauscht.

Oscar übernimmt auf der Zeitebene 2065 Toms Funktion aus dem Jahre 2012 und reflektiert auf seine Weise über die Utopie und den Stand ihrer Verwirklichung in El Modena: "The town is indeed as arcadian as I thought when visiting for the interviews—idyllic or bucolic, depending on mood" (75). Oscars häufige, wohlmeinende Ridikülisierung des Arkadischen zeugt von einer intellektuellen Reflexionsfähigkeit und ironischen Distanz, die den früheren Erzählern in *The Wild Shore* und *The Gold Coast* fehlte und deren Funktion letztlich darin liegt, das Beobachtete vertraut, liebenswert und realistisch erscheinen zu lassen.

Es sind Oscar und Tom, die der jüngeren Generation unter die Arme greifen, sie an ihren Erfahrungen teilhaben lassen und sich ihrerseits von dem Enthusiasmus der jüngeren Generation mitreißen lassen. Auf diese Weise wird der Bruch zwischen den Generationen, der in den ersten beiden Romanen vorherrschte, überbrückt, so dass sich Kevin und seine Mitstreiter nicht so sehr der Vergangenheit als ihrer Zukunft widmen können.

3.6.5. Der utopische Raum El Modena

Auch in diesem Roman verbindet Robinson den Chronotopos Orange County mit der Utopietradition der Region. So ist El Modena, dessen Grundschule in *The Gold Coast* unter dem Parkplatz eines Einkaufszentrum gesucht wurde und dass in der suburbanen Struktur verschwunden ist, jetzt eine selbständige Gemeinschaft. Die ehemalige Quäkergründung ist ihrer ursprünglichen, utopischen Bestimmung wieder zugeführt worden, die Kirche wird zum Markenzeichen des Wandels, denn sie ist zum Versammlungsort für den Stadtrat geworden:

But they changed crops, and then rebuilt the church, in the first of a long sequence of resurrections; through the barrio and its hidden poverty (church closed), through suburbia and its erasure of history (church as restaurant)—through to the re-emergence of El Modena as a town with a destiny of its own, when the council bought the restaurant and converted it into a cramped and weird-looking city hall, suitable for renting on any party occasion. Thus it finally became the center of the community that its Quaker builders had hoped it would be, nearly two centuries before. (19)

El Modena führt als eigenständige und streitbare Stadt die zunächst religiös motivierte antinomische Tradition fort³²: "El Modena like most towns was always getting sued" (21).

Grund hierfür ist das Bestreben, möglichst unabhängig zu sein, insbesondere hinsichtlich der Wasserressourcen. Kevin fasst die Wichtigkeit des Wassers, die Alfredo herunterspielen will, schon bei seiner ersten Sitzungsteilnahme zusammen: "Water is always political" (25). Auch in der Zukunft ändert sich die

³² El Modena ist derzeit in der Tat eine "unincorporated community", angrenzend an die Stadt Orange. Im utopischen Kontext besonders interessant ist die Tatsache, dass diese ländlichen Gegenden, die an eine Stadt angrenzen, auch als "unincorporated islands" bezeichnet werden. Spätere rechtliche Bestimmungen fördern die Eingemeindung ("annexation") solcher Gebiete, die sonst dem County direkt unterstellt sind (vgl. z.B. die Website des *Municipal Research & Services Center of Washington*). Robinsons El Modena hat sich diesem Trend offensichtlich widersetzt und ihren "Inselstatus" beibehalten. Während man sich derzeit schwertut, El Modena auf einer Landkarte Kaliforniens zu finden, hat Robinson (oder der Protagonist Jim) in *The Gold Coast* El Modena auf der enthaltenen Karte des Orange County integriert.

El Modena beherbergt etliche Zitrusfruchthaine, in der Vergangenheit haben sich viele der mexikanischen Farmarbeiter dort angesiedelt. Die Gemeinde machte in den 1940er Jahren mit Protesten gegen die Praxis der Segregation in den Schulen von sich reden. Vgl. Websites "El Modena" und "Orange-History".

Bedeutung des Wassers nicht, wie Oscar lakonisch mit Hilfe eines Neologismus vermerkt: "Confusion, disarray,—in other words, the typical California *waterscape*, in its general feel" (162, meine Hervorhebung). Wasser ist eine Konstante des kalifornischen Raumes, über die stets debattiert wird und die ständig im Wandel begriffen ist. Dieses Naturelement ist nicht weniger von Menschenhand geschaffen worden ("*waterscape*") und hat den utopischen Traum vieler Generationen genährt, insofern liegt die politische und ökologische Dimension des Wassers auf der Hand, zumal das Wasser die verbindende Symbolik der Autopia übernimmt. Es ist aber auch, wie Susan Stratton richtigerweise herausstellt, eine Naturgewalt, die Tom letztlich das Leben kostet (Stratton 313). Neben der allgemeinen Problematik ("it's general feel") des Wassernetzwerkes wird hier aber auch die Frage der regionalen Besonderheit aufgeworfen: in detaillierten Schilderungen wird offenbar, wie sehr die geographische Lage und die Beschaffenheit der Landschaft Einfluss nimmt auf die spezielle Situation El Modenas (vgl. 162). Des Weiteren wird eine benachbarte Gemeinde, El Toro, beschrieben, wo die Menschen auf Bäumen leben. Diese für die Ökonomie typische, positiv konnotierte Baumverehrung stellt eine weitere utopische Alternative dar, die die landschaftliche Besonderheit von El Toro mit bedenkt. Politisches Handeln muss immer auf den Raum Rücksicht nehmen, weder ein Inseldasein noch eine globale Lösung kann der Verwirklichung der Utopie dienlich sein. Die schon erwähnte Streitkultur ist nach innen wie nach außen notwendig, um diesem Dilemma in mühseliger Art und Weise Rechnung zu tragen.

Der notwendige Kompromiss zeigt sich auch in der direkten Konfrontation von Autopia und ökologischem Bewusstsein:

He glanced down at the Newport freeway, crowded as usual. From above, the bike lanes were a motley collection of helmets, backs, and pumping legs, over spidery lines of metal and rubber. The cars' tracks gleamed like bands of silver embedded in the concrete, and cars hummed along them, blue roof red roof blue roof. [...]

The big interchange of the San Diego and Newport Freeways looked like a concrete pretzel. Beyond it there was a lot of water, reflecting the sunlight like scraps of mirror thrown on the land: streams, fish ponds, reservoirs, the marsh of Upper Newport Bay. (13f)

Autopia ist hier geduldeter Bestandteil der renaturierten Landschaft, die an anderer Stelle als "garden run riot" (1) beschrieben wird. Die "Maschine im Garten" ist ein nicht allzu schnelles, oftmals baufälliges Gefährt, das keine bedrohliche Komponente in sich birgt. Es sind aber nicht nur die Menschen, die einsichtig geworden sind und eine stille Revolution der Verhältnisse in Angriff genommen haben, die Natur selbst hat mit der ihr eigenen "Dialektik von Wasser und Dürre, die eine mediterrane Landschaft kennzeichnet" (Mike Davies, zitiert nach Gilgen 49) zu einem Umdenken beigetragen: "The dry years saved us from a lot of crap" (88). Robinson gelingt es, Utopie in eine geschichtsbewusste Dynamik umzuwandeln, die sich der unterschiedlichen Möglichkeiten der Gegenwart annimmt und so der Forderung nach einer Utopie, die der Komplexität der Gegenwart gerecht werde, nachkommt. Diese Forderung und die damit einhergehenden "neuen" Bilder hat schon Northrop Frye formuliert:

New utopias would have to derive their form from the shifting and dissolving movement of society that is gradually replacing the fixed locations of life. They would not be rational cities evolved by a philosopher's dialectic: they would be rooted in the body as well as the mind, in the unconscious as well as the conscious, in forests and deserts as well as in highways and buildings, in bed as well as in the symposium. (*The Stubborn Structure* 134)

Der letzte Satz beschreibt die individualisierten Bilder und Räume, die sowohl Robinson als auch Atwood in eutopischer wie dystopischer Varianz einbeziehen. Der ökologische Entwurf mag für sich nicht neu sein, jedoch erhält er Signifikanz durch die erzählerische wie historisierende Dynamisierung sozialer Veränderungen, die Individualität und Gemeinschaftlichkeit gleichermaßen zulassen und eine vernünftige Umweltpolitik ermöglichen (vgl. Stratton 314). Das Aufzeigen historischer Entwicklungen sowie die Darstellung des Imperfekten verkörpert nicht nur historische Plausibilität, sondern auch eine Wertschätzung des Imperfekten als Auslöser für Veränderung: "The imperfect is our paradise". Diese Zeile aus Wallace Stevens *Collected Poems* (194) wird hier zu einer Vision des Paradieses umgewandelt, die utopisches Leben, Denken und Handeln gleichermaßen erfordert. Die doppelte Zukunftssituierung hebt das Prozesshafte und Unabgeschlossene

einer solchen Entwicklung hervor und verdichtet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des geographischen und gesellschaftlichen Raumes nicht als dauerhaften Augenblick einer Schwelle, sondern als Phasen in einem historischen, offenen Verlauf.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hatte es sich zum Ziel gesetzt, die Wechselwirkungen zwischen den Entwicklungen der Utopie und Dystopie und der Situierung in der nahen Zukunft (meist zwischen 50 und 100 Jahren in die Zukunft) zu analysieren. Um dies tun zu können, wurde zunächst die Tradition dieses Gattungsbereiches im Hinblick auf für die Verwendung der nahen Zukunft relevanten Kriterien dargestellt. Zudem wurden theoretische Vorüberlegungen angestellt, die die möglichen Verfahrensweisen und Wirkungen dieser Situierung diskutieren.

Wie gezeigt wurde, hat sich sowohl die Dystopie als auch die Utopie im 20. Jahrhundert in einem Spannungsfeld zwischen einer gesteigerten Skepsis bezüglich der gesellschaftsbezogenen Kritikfähigkeit und der formalen Kriterien befunden. Konzepte wie die der *kritischen Utopie* oder *kritischen Dystopie*, die ein positives bzw. negatives Gegenbild zur Kritik der zeitgenössischen und der entworfenen Gesellschaft sowie des utopischen Genres selbst entwerfen, zeugen sowohl von der zunehmenden Kritik *am* utopischen Erzählen als auch von dem Bedürfnis *nach* utopischem Erzählen. Gerade in den 1970er und 1980er Jahren werden solche Texte von den Anhängern der politischen Oppositionskultur gefördert, was u.a. zu einer Vielzahl von weiblichen und ökologischen Utopien führt. Zusätzlich werden die generischen Grenzen insbesondere zur Science Fiction hin in Frage gestellt, die zunehmend auch soziologische Aspekte betrachtet. Es wurde konstatiert, dass die Situierung in der nahen Zukunft und ihre Was-wäre-wenn Haltung die gesellschaftskritische Reflexion über die Gegenwart in besonderer Weise nahelegt und auf Grund der zeitlichen Nähe das Verhältnis von Gegenwart zu Gegenwelt in ein komplexes Spiel aus Vertrautem und Fremden, Nähe und Ferne, Eutopie und Dystopie, überführen und so zu der Ambiguierung der radikalen positiven oder negativen Gegenwelten klassischer Gattungstexte beitragen kann.

Neben der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und der generischen Ambiguierung bietet die nahe Zukunft auch im Kontext der Zeitutopie besondere Möglichkeiten. Sie kann mit ihnen den zukunftsorientierten Ausdruck des Prin-

zips Hoffnung teilen: Fortschrittsoptimismus und vorwärtsgerichtete Verzeitlichung der Texte gehen miteinander einher, insbesondere angesichts der "Zeitobession des 20. Jahrhunderts" (Mendilow 70). Die zunehmende Dynamisierung und Subjektivierung, die die Zukunftsutopie aufweist, kommt den Anforderungen ambiger Utopiekonzepte im 20. Jahrhundert besonders entgegen, bis hin zu Vorstellungen einer Utopie des Augenblicks, die das Individuum in den Mittelpunkt stellt, welches der Gegenwart besonders verpflichtet ist und welches jedoch immer der Vergangenheit und der Zukunft gewahr bleibt. Dies entspricht insbesondere postmodernen Utopiekonzepten der räumlichen, zeitlichen und narrativen Verdichtung bis hin zur Heterotopie. Die nahe Zukunft ist ihrem Wesen nach geeignet, die Dynamisierung und Subjektivierung einzubinden.

Der Verfremdung mittels eines Novums muss als besonderes Merkmal der Zukunftsliteratur Beachtung geschenkt werden: Sie bietet auch im Kontext der utopischen Literatur ein gesellschaftskritisch-didaktisches Instrument. In der nahen Zukunftssituation lässt sie das (üblicherweise negative) Potenzial der Gegenwart stärker hervortreten. Die Wechselbeziehungen zwischen Vertrautem und Novum werden hervorgehoben und können zudem gattungsbezogene Erwartungshaltungen unterlaufen und den Leser von den üblichen Lesarten utopischen Schreibens entfremden.

In der Betrachtung der nahen Zukunft ist demgemäß die Frage nach der mimetischen Abbildfunktion der Gegenwart von größerer Relevanz, als dies in Utopien und Dystopien der Fall ist. Jedoch geht es in Texten in naher Zukunft selten um ernsthafte Prognostik, sondern um die Spekulation über die Frage "Was wäre wenn". Es geht um ein kreatives Entwerfen von Alternativen zur Gegenwart, die auf die Gegenwart bezogen bleiben, sie jedoch nicht notwendigerweise systematisch in ihrer Entwicklung von der Gegenwart hin zur Zukunft extrapolieren. Bezogen auf das Verhältnis der Verfremdung zur Realität und zur mimetischen Abbildfunktion kann sich also ein besonderes Spannungsfeld zwischen mimetischem Anspruch und phantasievoller Verfremdung entwickeln.

Bezogen auf den Aspekt des historischen Wandels kann die nahe Zukunft sich an die Tendenzen der kritischen Utopien und Dystopien anschließen, die die Endgültigkeit des utopischen Entwurfes in Frage stellen und so die Abschre-

ckungsfunktion des radikalen Gegenentwurfes zu Gunsten eines prozesshaften Wandels nicht nur der Gesellschaft, sondern auch von utopischen und dystopischen Tendenzen aufgeben. Ebenso können die Konsequenzen gegenwärtigen Handelns, immer ein Gegenstand der Utopie, besonders hervorgehoben werden.

Eine zentrale Rolle nimmt die raumzeitliche Komponente utopischen Schreibens ein. Der projizierte Wandel im vorfindbaren Raum kann die Frage nach den Möglichkeiten für die Gegenwart stärker hervorheben. Indem utopische Konzepte des Nicht-Hier und Nicht-Jetzt mit dem Hier-und-Jetzt kontrastiert werden, kann dieser Bezug zur Gegenwart die Übergangs- und Schwellensituation von Gegenwart und naher Zukunft hervortreten lassen. Dies kann sowohl gesellschaftskritisch wie auf das Individuum bezogen von Relevanz sein und Bachtins Bild von der Schwelle als emotionsbeladener Chronotopos, der häufig in Zusammenhang steht mit dem Chronotopos der Krise und des Wendepunktes im Leben, hat sich als effektives Mittel zur Beschreibung raumzeitlicher Aspekte der nahen Zukunft erwiesen.

Utopisches Denken ist in Nordamerika von Beginn an gekennzeichnet durch den praktischen Bezug utopischen Handelns, den die Besiedlung einer neuen Welt mit sich bringt. Die Umsetzung des "American Dream" ist ein ambivalentes Unterfangen und von eutopischen Wünschen und den dystopischen Folgen eutopischen Handelns bestimmt. Konzentrieren sich Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere auf die dystopischen Elemente, tritt in den unruhigen 1960er und 1970er Jahren ein Wandel ein und auch die Utopie findet ihre verloren geglaubte Relevanz wieder. Dies trifft insbesondere auf feministische und ökologisch orientierte Texte zu. In diesen ambigen, kritischen Texten wird Gegenwart und Zukunft, Raum und die Warnfunktion der Utopie vereint. Die nahe Zukunft als Spiel mit solchen eutopisch-dystopischen Aspekten von Gegenwart und Zukunft kann auch diese regionalen Besonderheiten wirksam werden lassen.

Nach diesen Vorüberlegungen war zunächst Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* Gegenstand der Analyse. Es hat sich gezeigt, dass Atwood das ambige Verhältnis, dass der nordamerikanische Roman im Bezug auf das utopische Denken hat, fortführt und die eutopischen Wertigkeiten der Handlungsorte

von Binnen- und Rahmenhandlung, Neu-England und Nunavut, in Frage stellt. Dies geht einher mit der Einbeziehung einer Darstellung des historischen Prozesses, der die Endlichkeit von dystopischen Gesellschaftssystemen zulässt und somit diese Tradition der Dystopie in Frage stellt.

Die Fragestellung des "Was-wäre-wenn" wird im Roman mit Hilfe einer Vielzahl von gesellschaftspolitischen Realitäten beantwortet, die in die Zukunft überführt worden sind, deren Darstellung jedoch nicht detailanalytisch von statten geht, sondern eine überhistorischen Synthese darstellt, die auch biblische und historisch weit zurückliegende Aspekte einbezieht. Die Dystopie ist also, ähnlich wie Orwells Roman, historisch spezifisch und überhistorisch zugleich, und zudem dynamisch in ihrer Wandelbarkeit. Jene wird allerdings durch die skeptische Darstellung der positiven Folgeutopie Nunavuts in Frage gestellt und bleibt auch in der fernen Zukunft der Rahmenhandlung möglich. Prozesshafter Wandel und das dystopietypische gegenbildliche und radikale Novum werden zusammen betrachtet. Solch eine "Verflüssigung, Vergeschichtlichung und Relativierung der Dystopie Atwoods" (Seeber, "Frau" 169) erfordert ein Überdenken der gattungsbezogenen Erwartungshaltungen. Da sich die Gattung jedoch *per definitionem* primär mit gesellschaftlichen Phänomenen auseinandersetzt, wird eine Reflexion über die gesellschaftliche Gegenwart in Gang gesetzt, die das Spannungsfeld aus Stasis und Prozess, Dystopie und Eutopie und Evozierung und Unterminierung utopischer Schreibweisen miteinbezieht.

Dieses Spannungsfeld von Widersprüchlichkeiten gewinnt an Plastizität durch die Schwellensituation, in der sich sowohl der Staat Gilead als auch die Protagonistin befinden und deren raumzeitliche Besonderheit durch die Situierung in der nahen Zukunft manifest wird. Der gesellschaftliche wie geographische Raum wird insbesondere mittels der Kontrolle der Sprache "entleert": die konkreten Räume dienen einer musealen Aufbewahrung von historisch weit zurückliegenden und deshalb ungefährlichen Bedeutungskontexten. Die zeitlich naheliegenden Manifestationen der Kultur und Gesellschaft, so wie der Leser sie kennt, werden systematisch auszumerzen versucht, jedoch wird das System von innen wie von außen zu diesem Zeitpunkt der Machtkonsolidierung noch angefochten.

Solch eine Darstellung der soziologisch-gesellschaftlichen Prozesse wird jedoch von den psychologisch-individuellen Auswirkungen für das Individuum übertroffen. Die Protagonistin steht an der Schwelle von der äußeren Notwendigkeit zu vergessen und der inneren Notwendigkeit und der Unfähigkeit, nicht zu vergessen. Dies ist auch eine Schwelle der Akzeptanz und des Widerstandes, der Passivität und Aktivität, die zu einer dauerhaften emotionalen Krise führt. Eingehende Analysen des Textes haben gezeigt, dass diese Dichotomien der Schwellensituation systematisch ausgestaltet werden, und zwar mittels der Anbindung der Gefühlszustände und Unterdrückungsmechanismen an verschiedene Räume und Zeitwahrnehmungen. Auch die narrativen Gestaltungsmittel, insbesondere die Verwendung grammatischer Tempora, das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit und die Verwendung von Analepsen und Prolepsen tragen zu dieser systematischen Ausgestaltung bei. Die selbstreferentiellen Kommentare der Erzählerin heben solche Dichotomien zusätzlich hervor. So kommt es auch in diesem Roman zu einer "durch Verzeitlichung [des Raumes] erschlossenen geschichtlichen Tiefenperspektive" (Ohl 244), die den Augenblick der Schwellensituation aufs äußerste ausdehnt. In dieser Situation bemüht sich die Protagonistin, sich der gesellschaftlichen Einverleibung durch synthetisierende Verfahren zu widersetzen und sich die Differenziertheit von Sprache und Erleben gegen jede Form der Habitualisierung zu erhalten.

Dieser Widerstand gegen Habitualisierung lässt sich auch auf gattungsbezogene Erwartungshaltungen beziehen, die Situierung in der nahen Zukunft und die eingeschränkte Erzählperspektive hatte zur Folge, dass einige Kritiker sich mit den gewohnten, hier jedoch fehlenden systematischen Darstellungen der Gesellschaft und deren synthetischen Charakter nicht abzufinden vermochten.

In der Analyse der Romane Kim Stanley Robinsons hat sich gezeigt, dass er sich stärker der gesellschaftlichen Schwellensituation und deren Implikation für die nahe Zukunft widmet. Für Robinson stellt sich die Darstellung historischer Prozesse unter Einbeziehung der Zukunft als zentrales Mittel zur Gesellschaftskritik dar. Er sieht die Beschäftigung mit historischen Hypothesen und deren dynamischen Entwicklungsverlauf in die Zukunft hinein als wesentlichen Bestandteil der Science Fiction, und gehört damit zu jenen, die die Dynamik der Gattung der

Science Fiction mit der gesellschaftskritischen Utopie und Dystopie kreativ in Verbindung setzen. So fördert er die utopisch-dystopische Literatur, indem er sie den Prozessen des gesellschaftlichen Wandels annähert. Die Schwellensituation der Gattungen spiegelt auf diese selbstreferentielle Weise die Epochenschwelle der 1970er und 1980er Jahre wider, in der ein Wandel hin zur kritischen Utopie und Dystopie stattfindet. Die Dynamik der Möglichkeiten wird durch den Entwurf dreier Zukunftsvisionen für das Orange County in Kalifornien zusätzlich erhöht. Es hat sich gezeigt, dass die Erwartungshaltungen der Science Fiction-Leser, die an Robinsons vorrangiges Œuvre anknüpfen, ob der mangelnden Verfremdung unterlaufen werden. Dies spricht wie bei Atwood dafür, dass die Verwendung des Potenzials der Nahen-Zukünftigkeit die Komplexität auch der generischen Schwellensituation fördert und die gattungstypologischen Erwartungshaltungen effektiv evozieren und unterminieren kann.

Wie Atwood stellt Robinson rückwärts- und vorwärtsgerichtete historischer Prozesse im Raum heraus. Stärker als Atwood bezieht er sich auf einen kulturellen und geographischen Raum und kann auf diese Weise die für Nordamerika typischen Dichotomien zwischen eutopischen Hoffnungen und dystopischem Ausgang thematisieren. Zu diesem Zwecke wählt er mit Orange County in Kalifornien eine Region, die als räumliche Ansiedlung des utopischen "American Dream" ebenso hervorsteht wie als natürliche und gesellschaftliche Katastrophenslandschaft. Utopische Konzepte der gemeinschaftlichen Experimente, der wirtschaftlichen Prosperität, der paradiesischen Landschaft, des technischen Fortschritts der Industriekultur und der trivialisierten, kommerzialisierten und von Menschenhand kontrollierbaren Utopie Disneyworlds bieten den Romanen einen Handlungsort, der wohl existent, jedoch in der Wahrnehmung utopisch war und ist. All diesen utopischen Konzepten stehen jedoch auch negative Entwicklungen entgegen: finanzieller Ruin, eine zerstörte und übertechnologisierte/urbanisierte Landschaft, gesellschaftliche Unruhen, künstliche Anpassungsbestrebungen und Naturkatastrophen gehören ebenso zur Wesen Kaliforniens.

In *The Wild Shore* verlängert Robinson diese Katastrophe in die Zukunft hinein. Die selbstverschuldete postapokalyptische Zukunft der durch nukleare Verseu-

chung und weltpolitische Isolation und Sanktion gekennzeichneten USA wird allerdings nicht in ihrer Entstehung analysiert und nur unter geringer Anwendung von Glaubwürdigkeitsstrategien vermittelt. Auch hier leiden die Menschen an einem Mangel an Kommunikationsfähigkeit und an der Fremdbestimmung von außen. Die Synthese der Tendenzen des 20. Jahrhundert bewirkt auch hier eine Annäherung an die Gegenbildfunktion der klassischen Dystopie. Diese Gegenbildfunktion wird auch durch die Situierung der Katastrophe im Jahre 1984 veranschaulicht, die dieses Datum gattungshistorisch neuerlich aufwertet und es zum Symbol für die Tradition der Dystopie werden lässt, die sie auch noch fortführt. Die Schwelle zu gattungsinnovativeren Konzepten wird hier angedeutet, jedoch wird sie erst in den folgenden Romanen überschritten.

Auch hier tritt, wie in den beiden folgenden Romanen, eine Erinnerungsfigur auf. Ähnlich Atwoods Protagonistin wird das Leiden an der Vergangenheit dargestellt, jedoch ebenso auch in Zusammenhang gebracht zu einer utopischen Vermittlerrolle, die Vorbildfunktion erhalten soll. Jedoch ist dieser Vermittler nicht vergleichbar mit der klassischen Tutorfigur, die den utopischen Reisenden gewöhnlich bei seinem Besuch betreut. Tom ist selbst auf Grund seiner Involviertheit in der Vergangenheit nicht gefestigt und kann deshalb diese Funktion nicht ausreichend erfüllen. Die utopische Funktion der Figur wird durch die emotionale Krise, wie sie bei Atwood ausführlich thematisiert wird, problematisiert.

Gleiches gilt für den selbstreferentiellen Aspekt des utopischen Erzählens. Robinson wie Atwood lassen ihre Protagonisten auch erzählerisch den Übergang bewältigen. Während Offred dies allerdings nur sehr begrenzt und auf sich selbst bezogen tun kann, knüpft Robinsons Held Henry an amerikanische Grundmuster der detaillierten Vermessung geographischer, kultureller, persönlicher, diachroner und synchroner Aspekte an. Dies ermöglicht sowohl die Akzeptanz der Vergangenheit als auch die konstruktive Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart.

Auf die Zukunft bezogen erfordert die primitive Lebensweise ein "stückwerktechnologisches Arbeiten" (Karl Popper) realer utopischer Elemente in der Zuwendung zum Hier-und-Jetzt des Raumes und der zerstreuten amerikanischen Gemeinschaft. Die Wertigkeiten des negativen Novums werden mit denen der Gegenwart des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht, der frühere amerika-

nische Traum wird gleichermaßen evoziert und ridiculisiert und so werden die auf Konzepten der Endgültigkeit basierenden dystopischen und apokalyptischen Denkweisen hinterfragt. Die erste Zukunftsvision ist gattungstypologisch wie kulturell und inhaltlich eine bewusste Rückkehr zu den Anfängen.

Nach der Darstellung postapokalyptischer Szenarien widmet sich Robinson in *The Gold Coast* dem Kontext der postmodernen Lebenswelt der 1980er Jahre. Hier werden die komplexen Wandlungen hin zur kritischen Dystopie offenbar, die sowohl negative als auch positive gesellschaftliche Tendenzen aufzeigt als auch die utopische und dystopische Schreibweise kritisch hinterfragt. Der kalifornische Raum wird in seiner übertechnologisierten, konsumorientierten und skrupellos wirtschaftlichen Neigung ausgestaltet. Dies führt dazu, dass dieser Roman als der am Wenigsten verfremdete Text anmutet. Stattdessen wird eine Gleichheit von heute und morgen suggeriert, so dass der abschreckende Charakter in der Vertrautheit der dargestellten Welt liegt: nicht die Verfremdung, sondern die mimetische Vertrautheit postmoderner Überstimulierung und Fragmentarisierung gewinnt didaktische Funktion.

Die Darstellung der kreativen Schaffenskrise des Protagonisten ist die der Postmoderne. Robinson verlängert diese in die Zukunft hinein und verweist so selbstreferentiell auf die kreative Sackgasse der ausgedehnten Epochenschwelle. Sie impliziert die zunehmend geringer werdende soziale und politische Neigung der 1980er Jahre und zeugt von der Bemühung einiger Charaktere, sich zu emanzipieren und zu neuer individueller, moralischer, wie künstlerischer Verantwortlichkeit zu finden. Dies geschieht durch die strukturierte Darstellung der Geschichte der Region, die der polyphonen Welt entgegensteht, und durch die Bemühungen des Protagonisten, in seiner Gegenwart mit seinen bescheidenen Mitteln als ein ordnendes Bewusstsein zu fungieren. Er verwirklicht dies räumlich durch seine Landkartensammlung und zeitlich durch das Verfassen der Chronologie der Geschichte des Orange County. Auch narrativ billigt Robinson der Postmoderne eine gesellschaftskritische Funktion zu, die Vielzahl an Perspektiven und Kapiteln verkörpert sowohl postmoderne Fragmentarisierung als auch Darstellung komplexer gesellschaftlicher Beziehungen. Mit diesem Roman nimmt Robinson

Bezug auf die dystopisch-postmoderne Wahrnehmung unserer Gegenwart und projiziert eine nahe Zukunft, die sich nur langsam von dieser zu trennen vermag.

In *Pacific Edge* konzentriert sich Robinson nach der Darstellung der Auswirkungen der mythischen Stunde Null der Apokalypse und der postmodernen kritischen Dystopie auf die Eutopie einer ökologisch bewusst lebenden Gemeinde in naher Zukunft. Er wählt hierfür die Ökotope in ihrer besonderen Verbundenheit mit dem Raum. Die doppelte Zeitstruktur einer dystopischen nahen Zukunft und einer eutopischen, etwas späteren Zukunft des Jahres 2065 verbindet Vorstellungen historischer Prozesshaftigkeit mit der Darstellung der gattungstypologischen Entwicklung innerhalb der Trilogie. In der dystopischen Rahmenhandlung werden utopische Hoffnungen ebenso offenbar und kritisch hinterfragt, wie in der späteren Zeitstufe die Eutopie von innen wie von außen in Frage gestellt wird. Der Ausgleich zwischen Regionalem und Globalem, Technik und Natur, Individuum und Gesellschaft, findet im Rahmen einer demokratischen, oft zermürbenden Streitkultur statt. Auf radikale Gegenbildlichkeit wird verzichtet, die Strategien der Verfremdung der ersten beiden Romane (Primitivismus und Technologisierung) münden in einem Spiel aus Vertrautheit und Verfremdung und lösen die implizierten Dichotomien, die Anlass für das Entstehen dystopischer Systeme sind, auf. Dies gilt auch für die mimetischen, futuristischen und utopischen Erzählweisen.

Notwendig ist dazu auf beiden Zeitebenen das Bemühen des Einzelnen, utopisch zu denken und dies gemeinschaftlich in die Tat umzusetzen. Dies knüpft an die antinomische Tradition amerikanischer Utopietradition an und bezieht die Besonderheiten des jeweiligen kommunalen Raumes mit ein. Damit drückt sich bei aller Vorsicht eine positive Betonung des Prinzips Hoffnung aus, und der oft traumatische Übergang zwischen Gegenwart und naher Zukunft wird in utopisches Handeln überführt.

5. BIBLIOGRAPHIE

- Abrash, Merritt. "Missing the Point in More's *Utopia*." *Extrapolation* 19 (Dec. 1977): 27-38.
- Anon. "Die unterjochten Frauen." *Mannheimer Morgen* 3. Juni 1988: ohne Seitenangabe.
- Alkon, Paul K. *Origins of Futuristic Fiction*. Athens and London: U of Georgia P, 1987.
- Aristoteles. *Rhetorik*. Hg. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Asimov, Isaac. "Social Science Fiction." *Modern Science Fiction—Its Meaning and Its Future*. Ed. Reginald Bretnor. New York: Coward-McCann, 1953. 157-96.
- Atwood, Margaret. "An End to Audience." *Dalhousie Review* 60.3 (1980): 415-33.
- , "An Interview with Margaret Atwood on Her Novel *The Handmaid's Tale*." *The Handmaid's Tale*. By Margaret Atwood. Toronto: Seal Books, 1998. 393-398.
- , *Atwood Papers*. Special Collection of the Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto.
- , *Cat's Eye*. 1988. Toronto: McClelland and Stewart, 1998.
- , *The Handmaid's Tale*. 1985. New York: Fawcett Crest, 1991.
- , "The Handmaid's Tale—Before and After." *Atwood Papers*. Box 96, Folder 11: 4 pages.
- , *The Handmaid's Tale*. Dir. Volker Schlöndorff. Screenplay by Harold Pinter. Perf. Natasha Richardson, Faye Dunaway, Aidan Quinn, Robert Duvall, and Elizabeth McGovern. Metro Goldwyn Mayer, 1990.
- , "The Queen of Quinkdom." Rev. of *The Birthday of the World and Other Stories*, by Ursula K. Le Guin. *Times Literary Supplement* 26 Sep. 2002: 23-25.
- , and Victor-Lévy Beaulieu. *Two Solitudes. Conversations*. Toronto: McClelland & Stewart: 1988.
- , "Writing Utopia." *Moving Targets: Writing with Intent 1982-2004*. Toronto: House of Anansi P, 2004. 102-111.
- Baccolini, Raffaella. "Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia." *Per una definizione dell'utopia: Metodologie e discipline a confronto*. Ed. Nadie Minerva. Ravenna: Longo, 1992. 137-46.
- , "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler." *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*. Ed. Marleen Barr. Boston: Rowman and Littlefield, 2000. 13-34.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.

- "The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3 (1978): 493-528.
- Banerjee, Chinmoy. "Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in *The Handmaid's Tale*." *Essays on Canadian Writing* 41 (Summer 1990): 74-92.
- Barnouw, Dagmar. *Die versuchte Realität oder von der Möglichkeit, glücklichere Welten zu denken: Utopischer Diskurs von Thomas Morus zur feministischen Science Fiction*. Meitingen: Corian, 1985.
- Beauchamp, Gorman. "Ironizing Utopia." *Extrapolation* 38.1 (1997): 25-35.
- Becker, Susanne. "Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media." Nischik, *Impact* 28-40.
- *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Bercovitch, Sacvan. "The Ritual of American Autobiography: Edwards, Franklin, Thoreau." *Revue Française d'Études Américaines* 14 (Mai 1982): 139-50.
- Berkeley, George. "On the Prospect of Planting Arts and Learning in America." *The English Literatures of America, 1500-1800*. Ed. Myra Jehlen and Michael Warner. New York and London: Routledge, 1997. 1060-1.
- Betsky, Aaron. "Riding the A Train to the Aleph: Eight Utopias for Los Angeles." Siebers, *Heterotopia* 96-121.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959.
- Boerner, Peter. "Utopia in der Neuen Welt: Von europäischen Träumen zum American Dream." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 2, 358-74.
- Bohrer, Karl Heinz. *Das absolute Präsens: Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- "Utopie des 'Augenblicks' und Fiktionalität: Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur." Middeke, *Zeit und Roman* 215-52.
- Bowerbank, Sylvia. "Towards the Greening of Literary Studies." *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 22 (1995): 443-54.
- Bradbury, Ray. "Big Orange, Si! Big Apple, No!" *Orange County*. Photography by Bill Ross, Ralph Starkweather and West Light. Toronto: Skyline P, 1985. n.p.
- Brenner, Peter J. "Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 1, 11-63.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Brüggemann, Aminia Maria. *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günter Kunert und Martin Walser*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.
- Burnham, Clint. Rev. of *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*, ed. Tobin Siebers. *Utopian Studies* 7.1 (1996): 146-47.
- Callenbach, Ernest. *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*. 1975. New York: Bantam Books, 1990.
- Caminero-Santangelo, Marta. "Moving beyond 'The Blank White Spaces': Atwood's Gilead, Postmodernism, and Strategic Resistance." *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 19.1 (1994): 20-42.

- Canary, Robert H. "Science Fiction as Fictive History." *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*. Ed. Thomas D. Clareson. N.P.: Kent State UP, 1977. 164-181.
- Cavalcanti, Ildney. "Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias." Diss. University of Strathclyde, 1999.
- Clareson, Thomas D., ed. *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, 1971.
- Commoner, Barry. *The Closing Circle: Nature, Men, and Technology*. New York: Knopf, 1971.
- Daemmrich, Horst, und Ingrid Daemmrich. *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke, 1987.
- Davis, Mike. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Metropolitan Books, 1998.
- Dietz, Frank. *Kritische Träume: Ambivalenz in der Amerikanischen Literarischen Utopie nach 1945*. Meitingen: Corian, 1987.
- Eco, Umberto. *Apocalypse Postponed*. Ed. Robert Lumley. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- Elliott, Emory, ed. *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia UP, 1988.
- Elliott, R.C. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- "El Modena." 13. Oct. 2003.
<wysiwyg://2/http://www.1upinfo.com/gazeteer/E/E01483-el-modena.htm>.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Museum der modernen Poesie*. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Evans, Mark. "Versions of History: *The Handmaid's Tale* and Its Dedicatees." *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*. Ed. Colin Nicholson. Houndmills: Macmillan P, 1994. 177-88.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Ferns, Chris. "The Value/s of Dystopia: *The Handmaid's Tale* and the Anti-Utopian Tradition." *Dalhousie Review* 69 (1990): 373-82.
- Fielitz, Sonja. *Roman: Text und Kontext. Anglistik, Amerikanistik*. Berlin: Cornelsen, 2001.
- Fludernik, Monika. "Tempus und Zeitbewusstsein: Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur." *Middeke, Zeit und Roman* 21-32.
- Foote, Bud. "A Conversation with Kim Stanley Robinson." *Science Fiction Studies* 21 (1994): 51-60.
- ". "Assuming the Present in SF: Sartre in a New Dimension." *Functions of the Fantastic. Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. Joe Sanders. Westport, Connecticut: Greenwood P, 1995. 161-67.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

- ."Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- Franko, Carol. "Working the 'In-Between': Kim Stanley Robinson's Utopian Fiction." *Science Fiction Studies* 21 (1994): 191-211.
- Freedman, Carl. "Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview." Parrinder, *Learning from Other Worlds* 72-97.
- Frye, Northrop. "Spielarten der utopischen Literatur." *Wunschtraum und Experiment: Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens*. Hg. Frank E. Manuel. Freiburg: Rombach, 1970. 52-79.
- ."The Stubborn Structure. *Essays on Criticism and Society*. Ithaca and New York: Cornell UP, 1970.
- Fuchs, Christian. "Fortschritt und Utopie." 11. Nov. 2003.
<<http://cartoon.iguw.tuwien.ac.at/christian/infogestechn/fortschritttutopie.htm>>
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Bard, 1992.
- Genette, Gérard. "La littérature et l'espace." *Figures II: Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 43-48.
- Gerber, Richard. *Utopian Fantasy – A Study of English Utopian Fiction since the End of the Nineteenth Century*. London: Routledge and Kegan Paul, 1955.
- Giedion, Sigfried. "The New Space Conception: Space-Time." Patrides, ed. 81-91.
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- Gilgen, Peter. "Das Erdbebenspiel. Los Angeles hat gelernt, mit Naturkatastrophen zu leben, doch Mike Davis findet neue Worte für den Schrecken." Rev. of *Ökologie der Angst. Los Angeles und das Leben mit der Katastrophe*, by Mike Davies. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11 Mar. 2000: 49.
- Goodwin, Barbara. Rev. of *Dictionary of Literary Utopias*, Ed. Vita Fortunati and Raymond Trousson. *Times Literary Supplement* 21 Sep. 2001: 28.
- Gray, Paul. "Repressions of a New Day." *Time* 10 Feb. 1986: 84.
- Günther, Hans. "Utopie nach der Revolution: Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 3, 389-93.
- Hallan-Gibson, Pamela, and Marie H. Cole. *The Golden Promise: An Illustrated History of Orange County*. Northridge: Windsor Publications, 1986.
- Heinlein, Robert A. "If This Goes On—." *Revolt in 2100*. New York: Baen, 1986. 1-219.
- ."The Day After Tomorrow." New York: New American Library, 1949.
- Heise, Ursula K. "Die Zeitlichkeit des Risikos im amerikanischen Roman der Postmoderne." Middeke, *Zeit und Roman* 373-94.
- Heller, Agnes, and Ferenc Fehér. *The Postmodern Political Condition*. Cambridge: Polity P, 1988.
- Hermand, Jost. "Möglichkeiten alternativen Zusammenlebens. Ernest Callenbachs *Ecotopia*." Berghahn und Seeber, *Literarische Utopien* 251-264.
- Heuermann, Hartmut, and Bernd-Peter Lange, Hg. *Die Utopie in der angloamerikanischen Literatur*. Düsseldorf: Bagel, 1984.

- Hienger, Jörg. *Literarische Zukunftsphantastik: Eine Studie über Science Fiction*. Göttingen: Vanderhoeck und Ruprecht, 1972.
- Hine, Robert V. *California's Utopian Colonies*. 1953. Berkeley: U of California P, 1983.
- Hirsch, Hartmut. "Utopie und Postmoderne: Foucaults Konzept der Heterotopie und Andrew Crumeys *Music, in a Foreign Language*." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 45.4 (1997): 300-312.
- Hölscher, Lucian. "Utopie." Hg. Otto Brunner, Werner Konze und Reinhart Koselleck. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 6 Stuttgart: Klett, 733-788.
- Hohendahl, Peter Uwe. "Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert." *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Hg. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Metzler, 1969. 79-114.
- Hollinger, Veronica. "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism." *Mosaic* 23.2 (1990): 29-44.
- Hollm, Jan. *Die angloamerikanische Ökotope: Literarische Entwürfe einer grünen Welt*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1998.
- The Holy Bible*. King James Version. London: Oxford UP, n.d.
- Howells, Coral Ann. "Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels." *Nischik, Impact* 139-156.
- Huntington, John. "Utopia and Anti-Utopian Logic: H.G. Wells and his Successors." *Science Fiction Studies* 9.2 (1982): 122-45.
- Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford UP, 1988.
- Ingersoll, Earl. "Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a Self-Subverting Text." *Cultural Identities in Canadian Literature/Identités culturelles dans la littérature canadienne*. Ed. Bénédicte Mauguière. New York: Peter Lang, 1998. 103-09.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- James, Edward. "Building Utopias on Mars, from Crusoe to Robinson." *Foundation: The Review of Science Fiction* (1996): 64-75.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society." *Postmodernism and its Discontents*. Ed. E. Ann Kaplan. New York: Verso, 1988. 13-29.
- "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Science Fiction Studies* 9.2 (1982): 147-58.
- Jammer, Max. *Das Problem des Raumes: Die Entwicklung der Raumtheorien*. Übers. Paul Wilpert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960.
- Jones, Margaret C. *Prophets in Babylon: Five California Novelists in the 1930s*. New York: Peter Lang, 1992.
- Joyce, James. *Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. London: Grafton Books, 1990.
- Kahrmann, Bernd. "George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*." *Berghahn und Seeber, Literarische Utopien* 233-50.

- Keinhorst, Annette. *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA*. Frankfurt a.M.: Lang, 1985.
- Korte, Barbara. "Textuelle Interdependenzen in Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale*." *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 17 (1990): 15-25.
- Koselleck, Reinhart. "Die Verzeitlichung der Utopie." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 3, 1-14.
- Konstaninovic, Zoran. "Bachtins Begriff des 'Chronotopos': Ein Beitrag zum Verhältnis Zeit-Raum in der Theorie des Romans." *Roman und Gesellschaft: Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*. Jena: Friedrich Schiller Universität, 1984. 109-16.
- Lämmert, Eberhard. 1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
- Langhans, Heiko. "Kim Stanley Robinson." *Bibliographisches Lexikon der utopisch-phantastischen Literatur*. Hg. Joachim Körber. Loseblatt-Ausgabe. Meitlingen: Corian, 1984-. 6 Seiten.
- Lasky, Melvin J. *Utopia and Revolution: On the Origins of a Metaphor, or, Some Illustrations of the Problem of Political Temperament and Intellectual Climate and How Ideas, Ideals, and Ideologies Have Been Historically Related*. Chicago: Chicago UP, 1976.
- LeClaire, Jacques. "Féminisme et Dystopie dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood." *Études Canadiennes/Canadian Studies* 21.1 (1986): 299-308.
- Le Guin, Ursula K. *The Left Hand of Darkness*. New York: Ace Books, 1969.
- , *The Dispossessed. An Ambiguous Utopia*. 1974. New York: HarperPrism, 1994.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Syracuse: Syracuse UP, 1990
- Marías, Julian. "California as Paradise." *West of the West: Imagining California. An Anthology*. Ed. Leonard Michaels, David Reid, and Raquel Scherr. Berkeley: U of California P, 1995. 13-15.
- Marin, Louis. *Utopics: Spatial Play*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities P, 1984.
- Martens, Klaus. "Die amerikanische Literatur." *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Hg. Walter Jens. Vol. 20. München: Kindler, 1992. 311-37.
- , *Negation, Negativität und Utopie im Werk von Wallace Stevens*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1980.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford UP, 1964.
- Mayer, Ruth. "Cyberpunk. Eine Begriffsbestimmung." *Hyperkultur: Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Hg. Martin Klepper, Ruth Mayer and Ernst-Peter Schneck. Berlin: Walter de Gruyter, 1996. 163-73.
- Mendilow, A.A. "The Time-Obsession of the Twentieth Century." Patrides, ed. 69-80.
- Meyer, Susanne. "Schöne freie Welt: Margaret Atwoods Roman *Der Report der Magd*." *Die Zeit* 13. Nov. 1987: 26.
- Middeke, Martin, Hg. *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.

- "Zeit und Roman: Zur Einführung." Middeke, *Zeit und Roman* 1-20.
- Molesworth, Charles. "Culture, Power, and Society." *Columbia Literary History of the United States*. Ed. Emory Elliott et al. New York: Columbia UP, 1988. 1023-44.
- Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Moskowitz, Sam. *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1963.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.
- "Look into the Dark': On Dystopia and the Novum." Parrinder, *Learning from Other Worlds* 51-71.
- *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview P, 2000.
- "'Utopia is when our lives matter': Reading Kim Stanley Robinson's *Pacific Edge*." *Utopian Studies* 6.2 (1995): 1-24.
- Mühlheim, Ulrike. "Utopie, Anti-Utopie und Science Fiction." *Alternative Welten*. Hg. Manfred Pfister. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. 315-328.
- Municipal Research & Services Center*. "Now Available in a Few Counties – The 'Unincorporated Island-Interlocal Method of Annexation.'" 17. Oct. 2003. <www.mrsc.org./Subjects/Legal/annex/altannex.aspx>.
- Murphy, Patrick D. "Reducing the Dystopian Distance: Pseudo-Documentary Framing in Near-Future Fiction." *Science-Fiction Studies* 17 (1990): 25-40.
- Naess, Arne. "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecological Movement." *Inquiry* 16.1 (Spring 1973): 95-100.
- Nash, Roderick. "Rounding Out the American Revolution: Ethical Extension and The New Environmentalism." *Deep Ecology*. Ed. Michael Tobias. San Diego: Avant Books, 1985. 170-81.
- Nassehi, Armin. "Keine Zeit für Utopien: Über das Verschwinden utopischer Gehalte aus modernen Zeitsemantiken" *Utopie und Moderne*. Ed. Rolf Eickelpasch und Armin Nassehi. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996. 242-286.
- Nischik, Reingard M., ed. *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000.
- *Mentalstilistik: Ein Beitrag zu Stiltheorie und Narrativik dargestellt am Erzählwerk Margaret Atwoods*. Tübingen: Gunter Narr, 1991.
- Nixon, Nicola. "Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?" *Science Fiction Studies* 57 (July 1992): 219-35.
- Nünning, Ansgar, Hg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 1998.
- O'Brian, Tom. "Margaret Atwood's Vision." *Boston Globe* 4 Feb. 1986: 11-12.
- Ohl, Hubert. "'Verzeitlichung des Raumes' und 'Verräumlichung der Zeit.'" *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*. Hg. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. 229-246.

- "Orange—History." *myOC.com*. 28. Oct. 2003
 <wysiwyg://4/http://myoc.com/community/orange/history/>.
- Pache, Walter. "Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*." *Anglistentag 1991 Düsseldorf: Proceedings*. Hg. Wilhelm G. Busse. Tübingen: Niemeyer, 1992. 386-400.
- Parrinder, Patrick, ed. *Learning From Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*. Liverpool: Liverpool UP, 2000.
- , "Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction." Parrinder, *Learning from Other Worlds* 36-50.
- , *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*. London and New York: Methuen, 1980.
- Parrington, Vernon Louis. *American Dreams: A Study of American Utopias*. 2nd ed. New York: Russell & Russell, 1964.
- Patrides, C.A., ed. *Aspects of Time*. Manchester: Manchester UP, 1976.
- Pehlke, Lingfeld. *Roboter und Gartenlaube: Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur*. München: Hanser, 1970.
- Pfaelzer, Jean. *The Utopian Novel in America 1886-1896: The Politics of Form*. Pittsburgh: University of Pittsburgh P, 1984.
- Phondke, Bal, ed. *It Happened Tomorrow*. Dehli: National Trust, 1993.
- Pordzik, Ralph. *Neue Forschungen zur englischen und amerikanischen Literatur*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2001.
- , und Hans Ulrich Seeber, Hg. *Utopie und Dystopie in den neueren englischen Literaturen*. Heidelberg: C. Winter, 2002.
- , "Utopischer und post-utopischer Diskurs in den neuen englischsprachigen Literaturen." Pordzik and Seeber 9-26.
- Pütz, Manfred. "Ernest Callenbach and the Invention of Ecotopia." *New Worlds: Discovering the Unknown in Anglophone Literature*. Ed. Martin Kuester, Gabriele Christ and Rudolf Beck. München: Ernst Vögel, 2000. 325-342.
- Rabkin, Eric S. "Atavism and Utopia." *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. Ed. Eric S. Rabkin, Martin H. Greenberg and Joseph P. Olander. Carbondale, Ill.: Southern Illinois P, 1983. 1-10.
- Ransom, Ellene. *Utopus Discovers America or Critical Realism in American Utopian Fiction 1798-1900*. Nashville: n.p., 1947.
- Reid, David. Preface. "West of the West: Imagining California. An Anthology." Ed. Leonard Michaels, David Reid, and Raquel Scherr. Berkeley: U of California P, 1995. ix-x.
- Rice, Richard B., William A Bullough, and Richard J. Orsi. *The Elusive Eden: A New History of California*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 1996.
- Riese, Utz. "Heterotopien der Komplizenschaft: Räume differentieller Negativität in der amerikanischen Literatur." *Postmoderne-globale Differenz*. Hg. Robert Weimann and Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. 278-90.
- Rinzler, Carol E. Rev. of *The Handmaid's Tale*, by Margaret Atwood. *Cosmopolitan* Feb. 1986: 28+.

- Robinson, Kim Stanley, ed. *Future Primitive: The New Ecotopias*. New York: Tor, 1994.
- "Green Thoughts." *Locus* 28.2 (1992): 4+.
- "Notes for an Essay on Cecilia Holland." *Foundation: The Review of Science Fiction* 40 (1987): 54-61.
- *Pacific Edge*. 1990. London: HarperCollins Publishers, 1995.
- "The Alien and the Outsider." *Locus* (July 1988): 5+.
- *The Gold Coast*. New York: Tor, 1988.
- "The Mars Trilogy." Interview with David Seed. *Foundation: The Review of Science Fiction* (1996): 75-80.
- *The Novels of Philip K. Dick*. Studies in Speculative Fiction 9. Ann Arbor: UMI Research P, 1984.
- *The Wild Shore*. 1984. New York: Orb, 1995.
- Roemer, Kenneth M. "Defining America as Utopia." Ed. Kenneth Roemer. *America as Utopia*. New York: Franklin, 1981. 1-15.
- *The Obsolete Necessity: America in Utopian Writings, 1888-1900*. Kent: Kent State UP, 1976.
- Roost, Frank. *Die Disneyifizierung der Städte: Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida*. Opladen: Leske und Budrich, 2000.
- Rotmann, Ulrike. *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman: Analyse männlicher Entwürfe*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.
- Rüsen, Jörn. "Utopie und Geschichte." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 1, 356-74.
- Russ, Joanna. "Recent Feminist Utopias." *Future Females: A Critical Anthology*. Ed. Marleen Barr. Bowling Green: Bowling Green UP, 1981. 71-85.
- *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1995.
- Ruyer, Raymond. *L'Utopie et les Utopies*. Paris: Presses univ. de France, 1950.
- Sargent, Lyman Tower. "Utopia—The Problem of Definition." *Extrapolation* 16.2 (1975): 137-48.
- "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-38.
- Sartre, Jean Paul. *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. 1943. Hamburg: Rowohlt, 1974.
- Schäfer, Martin. "The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia." *Science Fiction Studies* 6 (1979): 287-95.
- Schäfers, Bernhard. "Zeit in soziologischer Perspektive." *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*. Hg. Trude Ehlert. Paderborn: Schöningh, 1997. 141-54.
- Schama, Simon. "Clio at the Multiplex. What Hollywood and Heroditus have in common." *The New Yorker* 19 Jan. 1998: 38-43.
- Scheidung, Oliver. *Geschichte und Fiktion: Zum Funktionswandel des frühen amerikanischen Romans*. Paderborn: Schöningh, 2003.

- Scholes, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame and London: U of Notre Dame P, 1975.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften*. Bd. 2. 1851. Sämtliche Werke Bd. 6. Wiesbaden: Brockhaus, 1961.
- Schulberg, Budd. *Writers in America. The Four Seasons of Success*. New York: Stein and Day, 1983.
- Schulte-Herbrüggen, Hubertus. *Utopie und Anti-Utopie: Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie*. Bochum: Pöppinghaus, 1960.
- Schwanitz, Dietrich. "Verselbständigung von Zeit und Strukturwandel von Geschichten: Zum Zusammenhang zwischen temporalem Paradigmawechsel und Literaturgeschichte." Middeke, *Zeit und Roman* 75-90.
- Schwonke, Martin. *Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlichen Utopie*. Stuttgart: Enke, 1957. Seeber, Hans Ulrich. "Bemerkungen zum Begriff der 'Gegenutopie'." Berghahn und Seeber 163-71.
- "Die Frau, der Körper und die Dystopie. Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*." Pordzik und Seeber 163-82.
- Shurter, Robert L. *The Utopian Novel in America, 1865-1900*. Cleveland: Western Reserve U, 1936.
- Siebers, Tobin, ed. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- "Introduction: What does Postmodernism Want? Utopia." Siebers, *Heterotopia* 1-38.
- Simic, Charles. "Wettervorhersage für Utopia und die nähere Umgebung. Rede zur Eröffnung des ersten Literaturfestivals Berlin." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15. Juni 2001: 46.
- Smith, Carl. "The Far Side of Paradise: California, Florida, and the Landscape of Catastrophe." *American Literary History* 13.2 (Summer 2001): 354-74.
- Somay, Bülent. "Towards an Open-Ended Utopia." *Science Fiction Studies* 11.1 (1984): 25-38.
- Stevens, Wallace. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Knopf, 1969.
- *The Necessary Angel*. New York: Knopf-Vintage, 1951.
- Stratton, Susan. "The Messiah and the Greens: The Shape of Environmental Action in *Dune* and *Pacific Edge*." *Extrapolation* 42.4 (2001): 303-16.
- Suerbaum, Ulrich, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier. *Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild*. Stuttgart: Reclam, 1981.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- *Poetik der Science Fiction*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Houndmills and London: Macmillan P, 1988.
- Vaihinger, Hans. *Die Philosophie des Als Ob*. Leipzig: Felix Meiner, 1927.

- van Herk, Aritha. "Mapping as Metaphor." *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 1 (1982): 75-85.
- Vollmar, Rainer. *Anaheim—Utopia Americana. Vom Weinland zum Walt Disney-Land: Eine Stadtbiographie*. Erdkundliches Wissen 126. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998.
- Voßkamp, Wilhelm. "Methoden und Probleme der Romansoziologie." *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 3 (1978): 1-37.
- , "Thomas Morus' *Utopia*: Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps." Voßkamp, *Utopieforschung*, Bd. 2, 183-96.
- , Hg. *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. Stuttgart: Suhrkamp, 1982.
- Wegner, Michael. "Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins." *Akten des XII Weltkongresses der Association Internationale de Littérature*. Hg. Roger Bauer und Douwe Fokkema. Bd. 5. München: Iudicium, 1988. 36-42.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 1964. München: Beck, 2001.
- Wells, H.G. *A Modern Utopia*. 1905. London: Everyman, 1994.
- , "A Note to the Reader." *A Modern Utopia* xlv-xlvii.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Comprehensive Reader's Ed. Ed. Harold W. Blodgett and Sculley Bradley. New York: New York UP, 1965.
- Wolfe, Gary K. *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood P, 1986.
- , Rev. of *Antarctica*, by Kim Stanley Robinson. *Locus* Sep. 1997: 17-19.
- Wolmark, Jenny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism*. Iowa City: U of Iowa P, 1994.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. London: Panther, 1985.
- , *Women and Writing*. 1925. London: Women's P, 1979.
- Wyatt, David. 1986. *Five Fires: Race, Catastrophe, and the Shaping of California*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1997.
- , *The Fall into Eden: Landscape and Imagination in California*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Wymer, Thomas L., et al. *Intersections: The Elements of Fiction in Science Fiction*. Bowling Green: The Popular P, 1978.
- Zamora, Lois Parkinson. "Introduction." Zamora, *Apocalyptic Vision* 1-10.
- , ed. *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, 1982.
- , "The Myth of Apocalypse in the American Literary Imagination." Zamora, *Apocalyptic Vision* 97-138.
- Zima, Peter V. *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 1997.