

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 86 (2006)
Heft: 9-10

Artikel: Totales Glück, totaler Schrecken
Autor: Spiegel, Simon
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Dystopie – der negative Gesellschaftsentwurf – hat im letzten Jahrhundert die klassische Utopie endgültig abgelöst. Doch so schwarz sie auch die Entwicklung der Gesellschaft zeichnet, die Hoffnung gibt sie nicht auf.

(6) Totales Glück, totaler Schrecken

Simon Spiegel

Dass des einen Utopie des andern Hölle ist, ist hinlänglich bekannt. Wer heute einen Blick auf die klassischen Utopien von Morus, Bacon oder Campanella wirft, wird im besten Fall amüsiert lächeln ob diesen vermeintlich perfekten Gesellschaften – in ihnen wohnen, wird er kaum wollen. Die totalitären Tendenzen, die den meisten utopischen Entwürfen eigen sind, lassen sich schon in Platons *Politeia* (ca. 370 v. Chr.) ausmachen und werden in Tommaso Campanellas *«Civitas Solis»* (1623, dt.: *«Der Sonnenstaat»*) wohl auf die Spitze getrieben. In der Sonnenstadt des calabresischen Mönchs thront ein fast gottgleicher Sol über den Einwohnern. Strafprozesse verlaufen im Schnellverfahren, und hat der Sol als letzte Instanz einmal sein Urteil gesprochen, ist keine Revision möglich. Die Gesetze sind auf ein Minimum reduziert und so verfasst, dass jeder sie verstehen kann.

Der Wunsch nach Klarheit, nach scheinbar ursprünglicher Einfachheit, der für viele Utopien charakteristisch ist, findet sich bereits im Urtext der Gattung. Es ist eine der vielen Ironien von *«Utopia»* (1516), dass ausgerechnet der Rechtsgelehrte und spätere Lordkanzler Thomas Morus einen Idealstaat entwirft, in dem es nicht nur ein blosses Minimum an Gesetzen gibt, sondern in dem auch stets die einfachste Auslegung als die korrekte angesehen wird und Anwälte generell verachtet werden.

Die Gesetzgebung der Utopier ist nur eines von vielen Beispielen für die Ambivalenz, die den Morusschen Gesellschaftsentwurf durchzieht und die immer wieder die Frage aufwirft, ob hier

tatsächlich ein humanistischer Idealstaat entworfen wird oder ob das Traktat nicht viel eher als beissende Satire auf die englischen Verhältnisse zu lesen sei. Nicht umsonst ist die Zweideutigkeit bereits im Titel angelegt; denn *«Utopia»* kann als *ou-topos* – Nicht-Ort – wie auch als *eu-topos* – schöner Ort – verstanden werden.

Morus hat somit nicht nur der Gattung *«Utopie»* ihren Namen gegeben, sondern – zumindest implizit – auch den Grundstein für die Dystopie gelegt. Anders als ihr positives Gegenstück entwirft die Dystopie das abschreckende Zerrbild einer unmenschlichen Zukunft, in der die – in den Augen des jeweiligen Autors – negativen Tendenzen der Gegenwart ins Monströse gesteigert werden. Dass die beiden Gattungen dabei oft gar nicht so weit auseinander zu liegen brauchen, zeigt sich in einer der bekanntesten literarischen Dystopien, Aldous Huxleys *«Brave New World»* (1932, dt. *«Schöne neue Welt»*). Die Welt, die Huxley beschreibt, ist hochtechnisiert und frei von Kriegen, die Menschen leben ein sorgenfreies Leben, alle sind glücklich. Derartige paradiesische Zustände sind freilich nicht umsonst zu haben. Im Weltstaat der Zukunft sind Familie, Kultur und Religion inexistent. Menschen werden unter staatlicher Aufsicht gezüchtet, hauptsächlich Freizeitbeschäftigung sind Sex-Orgien und Drogen.

Funktioniert die Utopie meist als Gegenbild der gegenwärtigen Gesellschaft, extrapoliert die Dystopie vom Bestehenden. Somit weisen zwar beide Gattungen einen gesellschaftskritischen Impetus auf, doch während die Utopie wenigstens versucht, die Vision einer besseren Welt zu entwerfen, ergeht sich die Dystopie allzu oft in kulturkonservativem Wehklagen. Auch Huxley, aufgewachsen in den besten Kreisen Englands, war dagegen nicht gefeit; sein beissender Roman ist nicht zuletzt auch Ausdruck des Abscheus vor der amerikanischen Gesellschaft, den der Schriftsteller auf einer frühen USA-Reise empfand. Die amerikanische Kultur – vor allem die Jugendkultur –, Hollywood, die Jazzmusik – all das waren in Huxleys Augen Erscheinungen des Niedergangs, und folglich ist die schöne neue Welt seines Romans primär eine amerikanisierte, deutlich gekennzeichnet durch sexuell stimulierende Kaugummis und eine Zeitrechnung *«in the year of Our Ford 632»*.

Brave New World spielt im Jahre Fords 632 oder – in gregorianischer Zeitrechnung – 2540. Dass die Dystopie fast immer in der Zukunft spielt, folgt aus ihrer Warnfunktion – noch

kann die bevorstehende Katastrophe abgewendet werden – und unterscheidet sie zumindest von der klassischen Utopie. Die perfekten Staaten von Morus und seinen direkten Nachfolgern sind nicht zeitlich, sondern räumlich entfernt; Hythlodeus etwa, der Erzähler in «Utopia», ist ein Reisegefährte Amerigo Vespuccis, und seine Schilderungen sind deutlich an die damals populären Reiseberichte aus der Neuen Welt angelehnt. Auch «Gulliver's Travels» (1726), mehr als 200 Jahre nach «Utopia» erschienen, steht noch ganz in der Tradition des Reiseberichts, ist aber bereits offensichtlich dystopisch. Swifts Held begegnet auf seinen Reisen zwar der in jeder Hinsicht vorbildlichen Pferderasse der Houyhnhnms, ansonsten trifft er aber vor allem auf unzählige Verkörperungen menschlicher Niedertracht und Dummheit.

Die Zukunft als literarischer Raum war lange Zeit der religiösen Literatur vorbehalten; solange Geschichte immer Heilsgeschichte war, gab es für Zukunftsvisionen jenseits der christlichen Lehre wenig Raum. Erst Ende des 18. und vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts, als mit dem Entstehen der modernen Naturwissenschaften auch ein neues Geschichtsbild aktuell wurde, entstand eine eigentliche Zukunftsliteratur – erst jetzt verlagerten sich Utopie und Dystopie von der örtlichen in die zeitliche Ferne und begannen, sich immer mehr *Science Fiction* anzunähern (die unter diesem Namen allerdings erst in 1920er Jahren erscheint).

Die Umwälzungen des 19. Jahrhunderts bedeuten auch das Ende der klassischen Utopie. Je mehr die industrielle Revolution ihr Tempo beschleunigt, um so deutlicher wird, dass Gesellschaftsentwürfe im Stile Morus' ausgedient haben. Die klassischen Utopien sind statische Gebilde und widersprechen als solche einem modernen Gesellschafts- und Geschichtsverständnis. Gesellschaft und Politik werden heute als dynamische Gebilde betrachtet – eine «moderne Utopie» ist im Grunde ein Widerspruch in sich selbst. Dass die Utopie im 20. Jahrhundert zu einer seltenen Spezies geworden ist, hat freilich noch andere Gründe; so eignet sich die Utopie nicht als Basis einer Erzählung, denn sie beschreibt den perfekten Staat, der höchstens noch im Detail verbessert werden kann; eine konfliktfreie Welt ist als Ausgangspunkt einer spannenden Erzählung aber denkbar ungeeignet.

Die Katastrophen des 20. Jahrhunderts lassen jede Art von perfektem Gesellschaftsentwurf ohnehin als zweifelhafte Angelegenheit erschei-

nen; das vergangene Jahrhundert ist ein durch und durch dystopisches, und den vereinzelten Versuchen, wieder an die Morussche Tradition anzuknüpfen, stehen unzählige Katastrophenszenarien gegenüber, die den drohenden Niedergang in düstersten Farben malen.

Die Utopie ist, wie bereits erwähnt, oft als Reisebericht angelegt; in der Regel werden einem staunenden Aussenstehenden die Errungenschaften der perfekten Welt vorgeführt. Die Rolle des Führers (für Leser oder Zuschauer) übernimmt in der Dystopie meist ein Unangepasster. Dies kann ein Aussenstehender sein, wie der Wilde in «Brave New World», ein stiller Rebell wie John Winston in «Nineteen Eighty-Four» (1949, dt. «1984»), oft ist es aber ein vorbildliches Mitglied der jeweiligen Schreckenswelt, das die Schlechtigkeit der Welt aus eigenem Antrieb erkennt. In «Fahrenheit 451» (1953) beispielsweise, Ray Bradburys Liebeserklärung an die Literatur, wandelt sich der hauptberufliche Bücherverbrenner Montag zum innigen Literaturliebhaber.

Die Rebellion einiger weniger Unangepasster gegen das menschenverachtende System liefert

Je mehr die industrielle Revolution ihr Tempo beschleunigt, um so deutlicher wird, dass die klassische Utopie ausgedient hat.

der Dystopie auch gleich den Plot, der der Utopie gewöhnlich fehlt. Das Aufbegehren einer nonkonformistischen Hauptfigur gegen die totalitäre Gesellschaftsordnung ist längst zu einem Topos der *Science Fiction* geworden; vor allem das Kino inszeniert gerne den Kampf des einzelnen gegen die Diktatur der Zukunft. Von «Star Wars» (1977) bis «Matrix» (1999) kämpft stets eine handvoll Rebellen gegen das übermächtige Reich des Bösen.

Auffällig ist dabei, dass die Dystopie zwar von einem dynamischen Geschichtsbild ausgeht, aber stets auch unvergängliche Werte propagiert. So total die Kontrolle in der Diktatur der Zukunft auch sein mag, das Menschliche lässt sich dennoch nicht vollends unterdrücken. So zeigt der Film «Logan's Run» (1976) eine hedonistische, immer jugendliche Gesellschaft, in der Sex – wie bei Huxley – zum angenehmen, aber bedeutungslosen Zeitvertreib verkommen ist. Ohne Absicht tieferer emotionaler Bindung holt man sich mittels einer Teleportationslotterie Bettgefährten ins Haus, um ein paar nette Stunden zu erleben. Die Liebe ist abgeschafft. Dass diese Gesellschaft

auf Dauer nicht funktionieren kann, ahnen wir schon zu Beginn, als die Hauptfigur ein wenig länger als schicklich auf ihren neugeborenen Sohn starrt: die ewig unzerstörbare Elternliebe macht sich bemerkbar. Auch in der Gesellschaft von «Equilibrium» (2002) sind Gefühle jeglicher Art verboten, doch selbst einer der loyalsten und erfolgreichsten «Anti-Gefühlspolizisten» wird im Laufe des Films die Schönheit menschlicher Emotionen für sich entdecken.

Am Ende brechen die Sexualität, die Liebe, die Gefühle durch, immer gibt es eine Figur, die sich ihre Menschlichkeit nicht rauben lässt. Es existieren kaum Dystopien, in der die Liebe tatsächlich tot wäre, in der nicht ein Funken von Mitgefühl das Feuer der Revolution entfacht. Liebe und Sexualität – insofern sie nicht zum bedeutungslosen Konsumgut werden – erscheinen als urtümliche und revolutionäre Kräfte, als menschliche Urtriebe, die sich nicht unterbinden lassen und gewissermassen in natürlichem Widerspruch zur totalitären Welt stehen. Die Verbindung von Liebe und Nonkonformismus zieht sich durch unzählige Dystopien.

Es existieren kaum Dystopien, in denen nicht ein Funken von Mitgefühl das Feuer der Revolution entfacht.

Im Grundkonflikt zwischen inhumaner Gesellschaft und unverfälschter Menschlichkeit offenbart die Dystopie ihre konservative oder zumindest zutiefst nostalgische Seite. Früher war alles besser, und Rebellentum wie Unangepasstheit drücken sich deshalb oft in der Liebe für alte Dinge aus, wie Schallplatten, Bücher, Musik und Gemälde. Orwells Hauptfigur Winston schreibt sein geheimes Tagebuch mit einer altmodischen Feder und richtet sich mit seiner Geliebten Julia ein Liebesnest ein, in dem sie nicht nur der verbotenen Sexualität, sondern auch anderen Genüssen, wie Zucker und Kaffee, frönen.

Der Wunsch nach urtümlicher Einfachheit, nach einer Zeit, in der es noch echte Gefühle und echten Kaffee gab, treibt somit nicht nur die utopischen, sondern auch die negativen Gesellschaftsentwürfe an. Dabei ist das Repertoire der Utopien allerdings grösser; die Paradiese der Zukunft reichen von enttechnologisierten Kleinstädten bis zum vollautomatisierten Arkadien. Die Dystopien dagegen spielen fast alle in technisch weiterentwickelten, totalitären Metropolen – eine Schäferdystopie muss noch geschrieben werden.

Die Dystopie ist eine individualistische Gattung; wofür sie in der Regel entsteht, ist das Recht des einzelnen, sich von der Masse zu unterscheiden. Damit kommt sie nicht nur dem hollywoodschen Helden-Ideal des Einzelkämpfers entgegen, sie zielt auch direkt ins Herz der Utopie, deren implizite Voraussetzung stets ist, dass das Wohl der Gemeinschaft auch das Glück des einzelnen nach sich zieht, ja, dass es sogar die Aufgabe des Staates ist, seine Bürger glücklich zu machen. Der Erfolg gibt der Utopie recht: sie ist so perfekt, für ihre Einwohner so offensichtlich die beste aller möglichen Lebensweisen, dass gar niemand auf die Idee käme, anders leben zu wollen.

Es ist genau diese Zwangsbeglückung, gegen die Huxleys Wilder rebelliert. Er wehrt sich gegen staatlich verordnete Drogen, gegen institutionalisiertes Glück und fordert für sich das Recht, unglücklich zu sein. «Brave New World» ist damit nicht nur eine Dystopie, sondern auch eine Anti-Utopie, eine radikale Absage an die Vorstellung, dass der Staat das Recht hätte, den einzelnen zu beglücken. Bei Huxley gründet diese Haltung vor allem in einem elitären Kulturpessimismus. Der ungleich politischere Orwell kommt aus anderen Gründen zu einem ähnlichen Fazit. Sein «Nineteen Eighty-Four» ist nicht nur ein verzweifelter Aufschrei eines zutiefst über die verratenen Ideale der Revolution enttäuschten Linken, sondern richtet sich gegen jede Form umfassenden Gesellschaftsentwurfs. Sei es Sozialismus oder Nationalismus – wohl die beiden wirkungsreichsten Staatsideen des 19. und 20. Jahrhunderts: beide haben sich in Orwells Augen unwiederbringlich diskreditiert.

Die Hoffnungslosigkeit ist bei Orwell total; die Rebellion der Liebenden war, wie sich zum Schluss herausstellen wird, von Anfang an sinnlos. Gönnt Huxley seiner Hauptfigur wenigstens in ihrem Selbstmord einen letzten Akt der Rebellion, bleibt er dem Helden Orwells verwehrt. Winstons Rebellion gegen *Big Brother* ist gescheitert, den sagenhaften Diktator, der alles überwacht und den man doch nie sieht. Unter Folter hat Winston nicht nur alles gestanden, sondern auch seine Geliebte Julia verraten. Ihm bleibt nur die eine Genugtuung: wenn er exekutiert wird – das hat sich Winston fest vorgenommen –, wird er *Big Brother* aus tiefstem Herzen hassen. Doch Ingsoc, die herrschende Partei im Megastaat Ozeanien, kommt dem utopischen Ideal in grausamer Konsequenz nach und beglückt jeden; am Ende, als Winston erschossen wird, merkt er, dass er *Big Brother* liebt.

SIMON SPIEGEL, geboren 1977, promovierte dieses Jahr in Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist ausserdem freier Filmjournalist für verschiedene Schweizer Tageszeitungen.