

Rurbane Utopien

Von William Morris bis Kim Stanley Robinson

Marc Weiland

1. Idealbilder zwischen Stadt und Land

Ist ›das‹ Land eine Utopie? Gerade in sich zunehmend urbanisierenden – und sich selbst als ›urbanisiert‹ verstehenden – Gesellschaften scheint dem literarischen und lebensweltlichen Erzählen von ländlichen Räumen eine besondere Attraktivität zuzukommen; das zeigen u.a. die medialen Landkonjunkturen der letzten Jahre. In ihnen finden sich immer wieder auch Gegenbilder zu aktuell wahrgenommenen Lebenswirklichkeiten, die Imaginationen eines ›guten Lebens‹ entwerfen und im Ländlichen verorten. Zugespitzt formuliert: In modernen urbanen Gesellschaften erscheint ›das‹ Land immer wieder als (utopisches) Anderes: einfach, überschaubar, beständig, authentisch etc. Es fungiert dabei als imaginiertes Resonanzraum des Menschen in seinen Verhältnissen zu den Dingen, Lebewesen und Transzendentalien. Hier ist er vermeintlich noch fest eingegliedert in die Gemeinschaft und in direktem Kontakt zur Natur – und deshalb auch zu sich selbst. Dadurch werden Ansprüche an eine als ungenügend empfundene Wirklichkeit in fiktive Szenerien und Geschichten übersetzt, mit denen mindestens implizit eine Kritik an aktuellen Zuständen verbunden ist. Damit folgen diese idyllisch-romantisierenden Landbilder dem Grundimpuls jeglicher Utopie: Sie explizieren und bebildern eine »Negation des Negativen« (Tillich 1951: 37).

Häufig werden (literarische) Landbilder daher in Opposition – ja: als Kontradiktion – zum Städtischen wahrgenommen. Dabei wird ausgeblendet, dass sie durchaus Urbanitäten und Ruralitäten miteinander verbinden; etwa indem sie in der narrativen Entwicklung ihrer Handlung Figuren zwischen Stadt und Land bewegen und in übergreifende Geschehenszusammenhänge verwickeln oder in der deskriptiven Beschreibung ihrer Handlungsräume und Gesellschaftsordnungen auf ›urbane‹ und ›rurale‹ Elemente (Topografien, Architekturen, Infrastrukturen, Lebensstile, Arbeitsweisen etc.) zurückgreifen und diese miteinander kombinieren. Es entstehen Entwürfe ›rurbaner‹¹ Räume. Sie

1 Als ›rurban‹ werden hier Verbindungen und Verschränkungen von ›Urbanem‹ und ›Ruralem‹ in ihren jeweiligen materiellen und immateriellen, symbolischen und performativen Dimensionen verstanden. Die dadurch geschaffenen Raumbilder, -strukturen und -praktiken entziehen sich den

sind auch im Kontext eines gegenwärtigen Wandels in den medialen Bezugnahmen zu verorten. Ländlichkeiten treten zunehmend als Räume der Zukunft – und nicht mehr nur vornehmlich der Vergangenheit – in Erscheinung (vgl. Langner/Weiland 2022). In ihren positiven Zukunftsbildern greifen sie auf Strukturen einer literarischen Erzählform zurück, die sich ideengeschichtlich bis in die Antike hinein verfolgen lässt: die Utopie.

Um solche utopischen Zukunftsromane und ihre Modellierungen rurbaner Räume soll es anhand von vier Beispielen gehen, die vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichen und zugleich die problematische Stellung des Menschen in der Moderne verhandeln: William Morris' »Kunde von Nirgendwo« (1890, dt. Kunde von Nirgendwo), Ernest Callenbachs »Ökoptopia« (1975, dt. Ökoptopia), Michel Houellebecqs »La Carte et le Territoire« (2010, dt. Karte und Gebiet) und schließlich Kim Stanley Robinsons »The Ministry for the Future« (2020, dt. Das Ministerium für die Zukunft).

Dabei ist auch bei diesen rurbanen Utopien ein spezifisches Genremerkmal zu beachten, das sich im utopischen Denken und Schreiben finden lässt. Denn die Utopie ist geprägt von einer binären Logik, die (Gegenwarts-)Kritik und (Zukunfts-)Entwurf miteinander verbindet. Der als problematisch empfundenen Gegenwart stellt sie ein als ideal und daher erstrebenswert konzipiertes Gegenbild gegenüber, das sie zumeist in einer gewissen Entfernung – sei es auf einer abgelegenen Insel, sei es in einer fernerer Zukunft – verortet. Wilhelm Voßkamp (2016: 77) definiert:

»Utopien lassen sich [...] als fiktionale, anschaulich gemachte Entwürfe von Gegenbildern charakterisieren, die sich implizit oder explizit kritisch auf eine historische Wirklichkeit beziehen, in der sie entstanden sind. Utopien entstehen nicht im Nirgendwo; sie sind geschichtlich bedingt, häufig anlassgebunden und unmittelbarer als andere literarische Texte auf geschichtliche Kontexte bezogen. Das Verhältnis von Wirklichem (der jeweiligen zeitgenössischen Realität) und Möglichem (als Entwurf eines Gegenbildes oder Vorwegnahme von Zukunft) ist deshalb gattungskonstitutiv. Von daher ergeben sich spezifische Antworten von Utopien auf Geschichte und wiederum von Geschichte auf Utopien.«

Welche Antworten, so ist also zu fragen, hat das utopische Erzählen zwischen Stadt und Land auf welche jeweils wahrgenommenen Problemlagen gefunden (bzw. finden wollen)?

2. Rurbane Utopien in der Moderne

William Morris' »Kunde von Nirgendwo« (1890) und Ernest Callenbachs »Ökoptopia« (1975) können als klassische Utopien verstanden werden, die eine Gesellschaft mit ihrem potenziellen Anderssein konfrontieren (vgl. Koschorke 2012: 230). Dabei zeichnen sie sich durch eine strukturelle Zweiteilung aus, mit der sie sich gleichermaßen auf Gegenwart und Zukunft beziehen; und zwar einerseits durch eine Kritik dessen, was ist, und

gewohnten Deutungsmustern von Stadt einerseits und Land andererseits; es entsteht eine Ästhetik des Hybriden (vgl. Pretterhofer/Spath/Vöckler 2010).

andererseits durch eine Darstellung dessen, was sein soll (vgl. Horkheimer 1968: 186). Sie sind als »Doppelfiktionen« (Voßkamp 2016: 77) aufzufassen, die »eine realistische ›Vorderseite« und eine utopische ›Rückseite« (ebd.) aufweisen. Diese Zweiteilung zeigt sich auch in Michel Houellebecqs »Karte und Gebiet« (2010) und Kim Stanley Robinsons »Das Ministerium für die Zukunft« (2020), die sich als »modernisierte« Formen utopischen Erzählens verstehen lassen. Sie integrieren Topoi des Utopischen in andere literarische Formen – bei Houellebecq: den Künstler- und Gesellschaftsroman, bei Robinson: die Science-Fiction und die Climate Fiction – und übersetzen und transformieren damit deren Inhalte und Denkformen in andere Kontexte.

Alle vier Texte erzählen ihre Idealvorstellungen in Form von Zeitutopien. Während die Raumutopie gegenwärtige Problemlagen dadurch kritisiert und zugleich als kontingent und veränderbar ausweist, dass sie sie mit ihrem ebenfalls in der Gegenwart verorteten utopischen Entwurf konfrontiert, vermittelt die Zeitutopie zugleich auch eine Art Anleitung, unter welchen Bedingungen die gegenwärtigen Zustände veränderbar sind und wie der utopische Entwurf erreichbar wird (vgl. Herold 2020: 58f.). Damit eröffnet diese literarische Erzählform Möglichkeiten, die die ältere Raumutopie noch nicht kannte: nämlich einerseits künftige Veränderungen der eigenen Gesellschaft darzustellen sowie andererseits einen »historischen Rückblick auf die eigene Gegenwart aus der Perspektive einer imaginierten Zukunft« (Hölscher 2016: 142) vorzunehmen. Sie ist damit gleichermaßen programmatisch und prognostisch ausgerichtet. Die ideale zukünftige Gesellschaft wird als potenzieller und erstrebenswerter Endpunkt einer zumeist schrittweisen Reform oder auch abrupten Revolution der gegenwärtigen Gesellschaft, die entsprechend als überwindbar gekennzeichnet ist, vorgestellt. Der »Übergang von der Raum- zur Zeitutopie« (Voßkamp 2016: 147) ist daher »zugleich Ausdruck der Moderne und Antwort auf die Moderne« (ebd.).

2.1 Utopie vs. Industrie: William Morris' »Kunde von Nirgendwo« (1890)

Die Zukunftsprogrammatik von Morris weist allerdings wieder zurück in eine idealisierte mittelalterliche Vergangenheit. Die Leserschaft folgt hier dem Protagonisten William Guest, der – situiert im London des späten 19. Jahrhunderts – sich nach einer lebhaft geführten abendlichen Diskussion über den »Zukunftsstaat« (Morris 2017a: 61) zu Bett legt, etwas über zweihundert Jahre schläft und am folgenden Morgen in einer komplett veränderten – das heißt: vollständig deindustrialisierten – Umwelt (ebd.: 65ff.) erwacht. Es zeigt sich nicht nur, dass die nähere Umgebung mittlerweile zu einer ganz und gar lieblichen Idylle mit klarem Wasser und springenden Lachsen in der Themse sowie überaus freundlichen und hilfsbereiten Menschen geworden ist, sondern dass sich in der Zwischenzeit eine neuartige (egalitäre) Gesellschaftsform entwickelt hat, die nunmehr »wenigstens seit hundertfünfzig Jahren« (ebd.: 139) im gleichen (Ideal-)Zustand existiert.

Begleitet von Mittlerpersonen, die ihm immer wieder, wie es für die Utopie – die ja bereits im Titel explizit anklingt – klassisch ist, schrittweise die zentralen Neuerungen erläutern (Staatssystem und Geschichte, Bildung und Erziehung, Arbeit, Kultur und Freizeit, Kunst und Architektur etc.), unternimmt der Gast nun Reisen »durch eine allegorisch-moralische Landschaft« (Wilmer 2017: 45). Sie ist geprägt von einer »umfassenden Ästhetisierung aller Lebensaspekte« (Zemanek 2019: 263), die gleichermaßen die na-

türlichen Gegebenheiten wie auch die künstlich hergestellten Dinge umfasst. Dies zeigt sich an den Beschreibungen von u.a. Kleidung, Architektur und Gebrauchsgegenständen, die von einer Schönheit der Einfachheit künden und ihr Vorbild im 14. Jahrhundert, an das sich der Gast immer wieder explizit erinnert und in das er sich zurückversetzt fühlt (z.B. Morris 2017a: 66, 74, 83), finden. Sie sind allesamt Ausdruck einer »praktische[n] Ästhetik« (ebd.: 79), die im Kunsthandwerk realisiert wird und einen Gegensatz zur industriellen Produktion herstellt. Ihr kommt eine zentrale Stellung innerhalb der Utopie zu, da mit ihr die Gegensätze u.a. von Arbeit und Freizeit, Kunst und Alltag sowie Produzent und Produkt aufgehoben werden und sie somit von Morris als Ausweg aus der wahrgenommenen Entfremdung präsentiert werden kann.² Die Gestalt der utopischen Ideallandschaft ist konkreter Niederschlag dieser praktischen Ästhetik; und damit zugleich auch Signum eines direkten Verhältnisses des Menschen zu seiner Umgebung, mit der er sich wiederum selbst formt. Entsprechend ermöglicht und etabliert die Utopie auch ein alternatives Menschenbild (vgl. ebd.: 66).

Dem Protagonisten wird von zwei Prozessen berichtet, die einander überkreuzen und urbane Hybridbildungen nach sich ziehen. Zum einen fand eine umfassende »Landinvasion« (ebd.: 133, vgl. auch 220) statt, in deren Folge »die ländliche Welt durch den Geist und die Regsamkeit der Städter belebt worden« (ebd.: 134) ist und sich ein »glückliche[s] und gemütliche[s], aber doch voranstrebende[s] Leben« entwickelt hat (ebd.). Zum anderen ist eine ebenso umfassende Verländlichung Londons zu beobachten, in dessen »Labyrinth von Gärten und Häusern die Spuren der früheren Straßen nicht zu erkennen« (ebd.: 102) sind. Gegenwart und Zukunft werden hierbei immer wieder implizit und explizit kontrastiert. So etwa in der Beschreibung des Trafalgar Squares, der mittlerweile zur »anmutige[n] Gartenlandschaft« (ebd.) geworden ist. Die Beschreibung liest sich folgendermaßen:

»Jetzt gelangten wir auf einen geräumigen freien, sich nach Süden zu abflachenden Platz, dessen Sonnenseite man zur Anlegung eines zumeist mit Aprikosenbäumen bepflanzten Obstgartens benutzt hatte. In der Mitte desselben stand ein kleiner hübscher Holzbau [...]. Südlich vom Obstgarten zog sich eine lange Straße hin, beschattet von hochgewachsenen alten Birnenbäumen.« (Ebd.)

Dieser Schilderung stellt der Erzähler direkt im Anschluss eine Erinnerung an den vorherigen Zustand gegenüber:

»Eine seltsame Empfindung beschlich mich [...] und einen Augenblick glitt das Bild anderer Tage an mir vorüber. Ein weiter, von hohen hässlichen Häusern umgebener Platz mit einer hässlichen Kirche in der Ecke und einem noch hässlicheren Kuppelbau gegenüber, die Straße gedrängt voll von einer aufs Höchste aufgeregten Menge, über welche die auf gleichfalls überfüllten Omnibussen sitzenden Passagiere hinwegsehen.« (Ebd.)

2 In einem Rückblick aus der utopischen Zukunft heißt es: »Die Menschen hatten sich daran gewöhnt, alles durch Maschinen machen zu lassen, sie waren dadurch selbst Maschinen und unfähig geworden, die einfachste selbständige Arbeit zu verrichten.« (Ebd.: 220)

Die zentralen Probleme der Gegenwart kondensieren sich Morris zufolge v.a. in der Frage einer gerechten Verteilung – und zwar insbesondere auch der Menschen über das Land. Die nunmehr utopische Bevölkerung ist in seinem Roman im Wesentlichen noch immer »dieselbe wie zu Ende des 19. Jahrhunderts« (ebd.: 136) – nur eben »besser verteilt« (ebd.). Dadurch scheinen die ruralen Räume nunmehr »genügend dicht bevölkert zu sein« (ebd.: 129). Beachtenswert am Text von Morris ist dabei aus einer ideengeschichtlichen Perspektive, dass dieser ganz explizit – und zwar lang bevor das Schlagwort des Stadt-Land-Kontinuums Verwendung fand und von der Nivellierung der Stadt-Land-Differenz gesprochen wurde – davon erzählt, »dass der Unterschied und Gegensatz zwischen Stadt und Land bald mehr und mehr verschwand« (ebd.: 134; vgl. auch 219). Das ist hier nicht nur morphologisch und siedlungsstrukturell gemeint, sondern ebenso hinsichtlich der individuellen Lebensstile; demzufolge bei Morris »die Landbewohner nicht notwendig Landbauern sein müssen« (ebd.: 136). Vielmehr ist angesichts der entwickelten Hybridbildungen für die Utopier vollkommen unklar, was sie sich überhaupt unter »Landleuten« vorzustellen hätten (vgl. ebd.: 85).

In der Gegenüberstellung einer »Kritik dessen, was ist« und einer »Darstellung dessen, was sein soll« zeigt sich explizit, dass »News from Nowhere« als Reaktion auf die sich abzeichnende »Not der Städte« (Hölscher 2016: 191) zu sehen ist, die durch deren exponentielles Wachstum verursacht wurde und zu infrastrukturellen, sozialen und ökologischen Problemen führte. Rurale oder rurbane Zukunftsimaginationen waren zu jener Zeit eher in der Minderheit; handelte es sich doch um eine »Ära stürmischer technologischer Zukunftsvisionen« (Radkau 1998: 198), in der vor allem die Großstädte als Ausgangspunkte zukünftiger Entwicklungen herangezogen wurden.

Morris ist versucht, hier ein alternatives Gegenbild zu zeichnen, das aus seiner Perspektive auch als eine Lösung der mit der Industrialisierung einhergehenden Problemlagen dienen kann und auf Entschleunigung und Dezentralisierung sowie eine Überwindung der Trennung zwischen Mensch und Natur mittels einer Wiederkehr (kunst)handwerklicher Tätigkeiten abzielt. Dafür imaginiert er eine Re-Ruralisierung der Stadt; ein Weg, den kurz darauf auch Ebenezer Howard mit seinem Gartenstadtmodell vorschlagen wird.

Der Text von Morris ist jedoch nicht nur eine kritische Reaktion auf die Zeitumstände, sondern auch eine direkte Antwort auf Edward Bellamys zwei Jahre zuvor veröffentlichte industriell-bürokratische Großstadt-Utopie »Looking Backward, 2000–1888« (1888).³ Es handelt sich hierbei, obwohl der Text heutzutage weitgehend vergessen ist, um eine der erfolgreichsten Utopien überhaupt. Sie fand sowohl unzählige Leser/innen als auch eine Vielzahl an literarischen Nachahmern; und bereits kurz nach ihrem Erscheinen gründeten sich mehrere »Bellamy-Clubs«, die an der Verwirklichung der utopischen Ideen arbeiteten. In einer Rezension des Buches, die am 21. Juni 1889 in der sozialistischen Zeitschrift »The Commonweal« erschien, übt Morris grundlegende Kritik

3 Das zeigt bereits der Name des Protagonisten William Guest an, der sich auch satirisch-karikierend auf Bellamys Helden Julian West bezieht. Im Zentrum von dessen Utopie steht die Lösung der »Arbeiterfrage«; sie wird bei Bellamy durch staatliche Monopolbildung sowie Überwindung von Individualismus mittels »einer militärisch strukturierten Arbeitsgesellschaft« (Voßkamp 2016: 229) erreicht.

an der Utopie Bellamys. In ihr fungierten die Dörfer lediglich »als bloße Diener der großen Zivilisationszentren« (Morris 2017b: 334). Demgegenüber verfolgt er mit »News from Nowhere« – neben einer grundsätzlichen Lebensweise der Einfachheit (Morris 2017: 158) und Natürlichkeit, in der Kunst und Arbeit ineinander übergehen (vgl. ebd.: 190)⁴ – eine kleinteilige und dezentrale Organisation. Dem Zentralismus Bellamys stellt er ein Idealbild lokaler Selbstversorgung und Selbstverwaltung gegenüber (vgl. Herold 2020: 162f.). »Im Gegenteil wird es nötig sein,« – so schreibt er – »dass jede Verwaltungseinheit klein genug ist, damit sich jeder Bürger für alle Details interessiert und verantwortlich fühlt. Der Einzelne kann die Organisation seines Lebens nicht einfach auf den Schultern einer Abstraktion, Staat genannt, abladen, sondern er muss sich in bewusster Assoziation mit anderen damit befassen.« (Morris 2017b: 336).

2.2 Utopie und Ökologie: Ernest Callenbachs »Ökotopia« (1975)

Eine solche dezentrale Organisation schildert auch Ernest Callenbach in seinem 1975 veröffentlichten Werk »Ökotopia« aus der Perspektive des Journalisten William Weston. Dieser besucht im Jahr 1999 erstmals das von den übrigen USA komplett abgeschlossene Land Ökotopia, das 1980 auf dem Gebiet Kaliforniens, Oregons und Washingtons gegründet und sich seitdem in absoluter Abschottung entwickelt hat. Er beschreibt es in Zeitungsartikeln und Tagebuchaufzeichnungen.

Das Werk – eine Mischform aus Raum- und Zeitutopie – kann als Ökofiktion verstanden werden. Es imaginiert einen »radikalen Neubeginn in Form eines ökologischen Umbaus der Industriegesellschaft« (Saage 2000: 1180). Im Zentrum des utopischen Entwurfs steht das Konzept des »stabilen Gleichgewichts« (vgl. Callenbach 1982: 25–33), das alle Lebensbereiche Ökotopias – und zwar »vom persönlichsten bis zum allgemeinsten« (ebd.: 31) – umfasst. Fokussiert werden daher im Text unter anderem ein nachhaltiges Wirtschaften, das in Kreisläufen organisiert ist, partielle Selbstversorgung, regenerative Energiequellen sowie alternative Gemeinschaftsformen und Arbeitsweisen.⁵

Dabei hat das Konzept des »stabilen Gleichgewichts« auch Auswirkungen auf die Zeitordnung und -wahrnehmung innerhalb der Utopie. Stellt Ernst Bloch im »Prinzip Hoffnung« mit Blick auf die Utopie von Morris fest, dass sich in dieser vor dem Hintergrund der weiter beschleunigenden Moderne ein spezifisch subjektiver Wunsch – nämlich: »es aus der Zukunft wieder auf sich zukommen zu sehen« (Bloch 1973: 717) – realisiert findet, so kann dies wohl ebenso für das Werk Callenbachs gelten. Hier wie dort geht es, mit Reinhart Kosellecks Begriffspaar gesprochen, um die Wiederzusammenführung von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont. Ist in der Neuzeit und insbesondere in der Moderne ein Auseinanderdriften dieser beiden zu beobachten (Koselleck 2020: 359)

4 Dabei bezieht sich Morris' Ablehnung von Bellamys Utopie gleichermaßen auf die Grundsätze des gesellschaftlichen Zusammenlebens als auch auf die konkrete Raumgestaltung der neuen Gesellschaftsordnung, die, so Ernst Bloch (1973: 716), »auch ästhetisch viel zu wünschen übrig« lasse. Der Kapitalismus werde von Morris daher »nicht so sehr wegen seiner Unmenschlichkeit als wegen seiner Häßlichkeit bekämpft« (ebd.).

5 In denen etwa eine 20-Stunden-Woche herrscht, es ein garantiertes Mindesteinkommen gibt und, wie auch schon bei William Morris, die Trennung von Arbeit/Freizeit aufgehoben ist.

und lässt sich dementsprechend nicht mehr aus gemachten Erfahrungen in Vergangenheit und Gegenwart auf potenzielle Ereignisse in der Zukunft schließen, wodurch die Zukunft generell zur Unbekannten wird, so geht es in beiden Texten durch die Wiederherstellung und Wiedereinsetzung von zirkulären Strukturen auch um die Schaffung von zeitlicher Beständigkeit, die hier in der Anpassung von Mensch und Gesellschaft an ihre natürliche Umwelt realisiert wird. Erfahrung kann damit wieder in Erwartung überführt werden.

Ausdruck und Niederschlag findet dieses Grundprinzip ebenfalls in den räumlichen Strukturen der Utopie. Wie auch im Text von Morris zeigen sich hier Ideen und Bilder einer Verländlichung der Großstadt, die einen Gegenentwurf zu den Negativerfahrungen modernen Großstadtlebens imaginieren und dafür klassische Topoi des Idyllischen heranziehen. So beschreibt der Journalist Weston etwa die Szenerie eines nunmehr ruralisierten San Francisco:

»Über allem lag eine eigenartige Ruhe. Ich hatte erwartet, wenigstens ein bißchen von der erregten Geschäftigkeit unserer Städte vorzufinden – hupende Autos, heranbrausende Taxis, Menschenmassen, die sich in der Hast des Stadtlebens drängen. Als sich meine Überraschung über die Stille gelegt hatte, mußte ich feststellen, daß sich die Market Street [...] in eine Promenade mit Tausenden von Bäumen verwandelt hat. [...] Die ›Straße‹ selbst, auf der elektrische Taxis, Kleinbusse und Lieferwagen entlangsummen, ist zu einer zweispurigen Winzigkeit zusammengeschrumpft! Den verbleibenden riesigen Raum nehmen Radfahrwege, Brunnen, Skulpturen, Kioske und kuriose, mit Bänken umstellte Gärtchen ein. [...] Trotz der Stille sind die Straßen voller Menschen [...].« (Callenbach 1982: 18f.)

Ist die Utopie von William Morris noch grundsätzlich anti-modernistisch ausgerichtet, so arbeitet Callenbach an einer Verschränkung von Modernität und Ökologie. Dabei verbindet er das aufklärerische Projekt der moralischen Besserung des Menschen mit dem modernen Projekt des technischen Fortschritts und der Innovation. Sozialer Wandel ist hier auch technologiegetrieben; und er ist als Mittel zur Integration des Menschen in natürliche Umgebungen und Abläufe konzipiert. Technik führt in der ökotopischen Vision eben nicht entweder zu einer Unterwerfung von Natur unter den Willen des Menschen oder aber zur Entfremdung des Menschen von sich und seiner Umwelt. »Aus unerfindlichen Gründen«, so hält es der Protagonist in seinem Tagebuch fest, »fühlen sich die Ökotopianer von ›ihrer‹ Technik nicht getrennt.« (Ebd.: 65)

Callenbach greift in seinem Erzählen auf ein weiteres Genre der Zukunftsimagination zurück: die Science-Fiction. Stärker noch als die Utopie interessiert sie sich für die Übergangsbereiche »von Kunst und Wissen(schaft)« (Siebenpfeiffer 2016: 307). Geht es in politischen Utopien vor allem um die Darstellungen eines idealen Gesellschaftsmodells, so thematisiert der Text mittels seiner Science-Fiction-Elemente auch die Fragen nach den sozialen Auswirkungen technischer Neuerungen sowie ihrer Regulierung. Wenn gleich sich auch hier umfangreiche deskriptive Schilderungen über klassische Themenbereiche des Idealstaates (etwa zur Organisation von Politik, Wirtschaft, Arbeit/Freizeit, Familie, Alltag, Bildung etc.) finden, so bringen die Science-Fiction-Elemente doch gleichermaßen »imaginär-realhistorische« Aspekte in den Text ein und bilden damit ein we-

sentliches Element des »Entwurf[s] einer zugleich verfremdeten und vertrauten Welt« (ebd.: 309). Das zeigt sich etwa an den technischen Innovationen, von denen der Roman erzählt. Er bindet hier u.a. Magnetzüge (Callenbach 1982: 14), Bildtelefone (ebd.: 22) und auch Neue Medien (ebd.: 54) in die Schilderungen des utopischen Alltags ein. Ebenso finden sich breitentaugliche Fortschritte in der erneuerbaren Energieversorgung, die als dezentrale Alternative zur Atomkraft sowie zur Öl- und Gasverbrennung fungiert.

»Ökoptopia« kann damit auch, mit einem Begriff Umberto Ecos, als »Antizipations-Roman« (Eco 2002, zit.n. Siebenpfeiffer 2016: 310) verstanden werden. Auf Basis faktualer Gegebenheiten und Wissensbestände imaginiert Callenbach potenzielle Weiterentwicklungen und erzeugt so das Bild einer zukünftigen Welt und Gesellschaft, die als mögliche Realisierungsformen der eigenen Gegenwart erscheinen können. Dadurch wird die Zukunft selbst »zum inhärenten Teil des aktuellen Wissens« (Hartmann/Vogel 2010: 7). Dies geschieht in Callenbachs Roman nicht nur durch die Imagination realistischer technischer Weiterentwicklungen, sondern ebenso durch den Verweis auf historische wie zeitgenössische Ideen der Gestaltung sozialen Zusammenlebens. Auch hier findet sich etwa das Gartenstadtmodell Howards in der fiktiven Anlage der neuen utopischen Städte wieder (vgl. Callenbach 1982: 39), das mit weiteren Ideen wie der autofreien Innenstadt oder Holzhausarchitekturen kombiniert wird. Der Text erscheint dadurch nicht ausschließlich als U-Topie, als radikales und träumerisch entworfenes Gegenbild zur zeitgenössischen Gegenwart, sondern weist konkrete Elemente auf, die als realistische Hochrechnungen des aktuellen Stands der Technik und Entwicklung oder aber als Verbreitung bereits existierender Initiativen verstanden werden können und sich dabei zugleich mit populären Landbildern mischen: »Ökologische Idylle und avancierte Technik verbinden sich zu einer konkreten Utopie des besseren Lebens« (Voßkamp 2016: 91).

2.3 Utopie und Ökonomie: Michel Houellebecq »Karte und Gebiet« (2010)

Von der Modernisierung und Ökonomisierung ökologischer Idyllen erzählt Michel Houellebecq »Karte und Gebiet«, der seinen Fokus auch auf das Verhältnis von Imagination und Praxis legt und sich in satirischer Weise auf die Gegenwart bezieht.

Der Text setzt ein als Künstlergeschichte und Großstadtroman; im Grunde handelt es sich aber, wie für Houellebecq typisch, um einen Roman der Nicht-Orte, der Autobahnraststätten und Supermärkte. Im Zentrum steht der Künstler Jed Martin, der sich v.a. als Konsument definiert, der in der modernen Warenwelt nahezu gänzlich aufgeht und auch aufgehen will. Seinen Durchbruch erzielt er mit bearbeiteten Fotografien von Michelin-Straßenkarten; wobei es nicht ohne Ironie bleibt, dass es hier gerade das massenhafte Industrieprodukt ist, dem im Gegensatz zur ruralen Landschaft ein deutlich höherer ästhetischer Wert zugesprochen wird. Dabei ist auch der Titel einer der Ausstellungen Martins schon stichwortgebend für die weitere Entwicklung. Er lautet: »Die Karte ist interessanter als das Gebiet« (Houellebecq 2011: 78). Entsprechend sind es im gesamten Roman die Bilder des Ländlichen, die deutlich interessanter erscheinen als das Land selbst. Sie sind es, die utopische Gehalte bergen und schließlich zur Entstehung rurbaner Landschaften führen.

Der Roman geht hier der medialen Vermitteltheit gesellschaftlicher Raumvorstellungen nach. Auch er verbindet dabei Gegenwartsanalyse mit Zukunftsimagination. In der Gegenwart sucht er diejenigen Orte auf, die als Zentrum der neuen Lust am Landleben zu sehen sind: die von einer kaufkräftigen Mittelschicht bevölkerten urbanen Zentren sowie die in diesen Zentren hergestellten und rezipierten Bilder ländlicher Idyllen.⁶ Diese übernehmen zunächst v.a. kompensatorische Funktionen (vgl. Nell 2018: 43); geht es mit ihnen doch etwa darum, »den terrorisierten, gestressten Fernsehzuschauer in idyllische Gegenden mit gut erhaltenen Landschaften zu führen, in denen der Mensch noch in Harmonie mit der Natur lebe und sich dem Rhythmus der Jahreszeiten anzupassen verstehe.« (Houellebecq 2011: 225) Seien es nun Kochrezepte und Volksfeste oder Handwerk und Tourismus, die als Siglen für »Umweltbewusstsein, Authentizität und echte Werte« (ebd.) stehen; was auch immer als »regional« erscheint, liegt – und zwar »zum ersten Mal seit Jean-Jacques Rousseau« (ebd.: 85) – im Trend. Dieser Trend verbindet sich nun zum einen mit einer umfassenden Deindustrialisierung ruraler Regionen und zum anderen mit ihrer globalen Erreichbarkeit, die von der Tourismusindustrie medial angeregt und von Billigfliegern real gewährleistet wird.

Daraufbaut die utopische Zukunftsimagination auf, die am Ende des Romans entwickelt wird. Sie erscheint als Hochrechnung und Zuspitzung des aktuellen Landlust-Phänomens. Nachdem Jed Martin zu Reichtum gekommen ist, lässt er sich im Herkunftsdorf seiner verstorbenen Großeltern nieder. Er kauft mehrere Grundstücke, mauert sich quasi ein und verlässt über Jahre hinweg nur noch sporadisch sein Haus. Nach nunmehr zehn Jahren, wir befinden uns im Jahr 2036 oder 2037, geht er erstmals wieder ins Dorf. Wir haben es mit einer ähnlichen narrativen Konstruktion wie schon bei Morris zu tun: der Protagonist verlässt sein eigenes Haus und ist plötzlich mit längerfristigen Veränderungen konfrontiert. Auch hier fand eine umfassende »Landinvasion« statt, die als direkte Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart (innerhalb des Romans) bzw. Gegenwart und Zukunft (aus der Perspektive der Leserschaft) erzählt wird:

»Er hatte nur noch eine vage Vorstellung von Châtelus-le-Marcheix, in seiner Erinnerung war es nichts anderes als ein kleines, etwas ungepflegtes Dorf wie viele andere in Frankreichs ländlichen Regionen. Doch kaum hatte er die Dorfstraße betreten, war er äußerst verblüfft. Zunächst einmal hatte sich das Dorf erheblich vergrößert, es gab mindestens zwei- oder dreimal so viele Häuser wie früher. Und nur hübsche, blumengeschmückte Häuser, die unter geradezu manischer Wahrung des traditionellen Baustils des Limousin errichtet waren. Überall auf der Hauptstraße wurden in den Auslagen der Geschäfte regionale Erzeugnisse und kunsthandwerkliche Gegenstände angeboten, auf hundert Metern zählte er drei Cafés mit preiswerten Internetverbindungen.« (Houellebecq 2011: 400)

Die Landinvasion, die als ein Prozess der Urbanisierung des Ruralen gezeichnet wird, gestaltet sich unter deutlich anderen Vorzeichen als bei Morris: der Ort ist zur urbanen Marketingidylle (Sauer-Kretschmer 2014) geworden, aus der die Einheimischen fast

6 Damit zeige der Roman, so Simone Sauer-Kretschmer (2014: 380), »wo die Wiederentdeckung der Provinz ihr zu Hause hat.« Als »Macher der ländlichen Kultur« (ebd.) treten hier eben hauptsächlich »Vertreter aus Medien, Kunst, Marketing und Wirtschaft« (ebd.) in Erscheinung.

gänzlich verschwunden sind und durch ökologisch orientierte Neuankömmlinge mit »ausgeprägtem Unternehmungsgeist« und »solide[r] Kenntnis der Marktgesetze« (Houellebecq 2011: 402) ersetzt wurden; und das heißt: von Leuten, die Ökologie in Ökonomie zu übersetzen vermögen.

»Tatsächlich glichen die neuen Landbewohner ihren Vorgängern nicht im Geringsten. Sie hatten sich nicht aufgrund einer Notlage fürs Korbflechten, die Renovierung eines Ferienquartiers oder die Herstellung von Käse entschieden, sondern diese Wahl beruhte auf einer wirtschaftlich wohlüberdachten, rationalen Entscheidung und einem gut vorbereiteten Unternehmensprojekt. Sie waren gebildet, tolerant, liebenswürdig und lebten in gutem Einvernehmen mit den in ihrer Region angesiedelten Ausländern – was im Übrigen in ihrem Interesse lag, da diese den Großteil ihrer Kunden darstellten.« (Ebd.: 404)

Es zeigt sich also in dieser Hochrechnung des Landlust-Lebensstils, die der Roman unternimmt, dass die im Urbanen produzierten Bilder und Erzählungen ruraler Idyllen, wie sie gegenwärtig in den medialen Diskursen zirkulieren, die ruralen Räume umgeformt und Rurbanitäten erzeugt haben. Was als postmodernes Spiel der Bilder, losgelöst von ihren Referenten, begann, wurde mit zunehmender Ökonomisierung dieser Bilder für eine kaufkräftige Klientel und zugleich auch mit zunehmender Deindustrialisierung der Regionen sowie den damit einhergehenden Verlusterfahrungen zur konkreten Landschaftsgestaltung und Dorferneuerung: zur Nachbildung und Wiederinkraftsetzung vergangener »traditioneller« Lebensweisen unter spätkapitalistischen Bedingungen.

Allerdings ist damit der Prozess utopischer Umgestaltung im Roman noch nicht abgeschlossen. Denn zum Schluss schafft Jed Martin, dessen Werken ein durchaus visionärer Charakter zugeschrieben wird, noch eine letzte Werkserie, die als »nostalgisches Nachsinnen über das Ende des industriellen Zeitalters in Europa« (ebd.: 414) erscheint und zugleich »Unbehagen« (ebd.) sowie »Verzweiflung« (ebd.: 415) bei den Betrachtern hervorruft. Es handelt sich um Videofilme, die den Untergang der Städte wie der Menschen vor Augen führen: »Sie versinken, scheinen sich noch einen Augenblick lang zu sträuben, ehe sie von sich überlagernden Pflanzenschichten erstickt werden. Dann wird alles ruhig, und zurück bleiben nur sich im Wind wiegende Gräser. Die Vegetation trägt den endgültigen Sieg davon.« (Ebd.: 415)

2.4 Utopie und Klima: Kim Stanley Robinsons »Das Ministerium für die Zukunft« (2020)

Eine Auseinandersetzung mit dem potenziellen Ende der Menschheit findet sich auch in Kim Stanley Robinsons »Das Ministerium für die Zukunft«. Der Text, der ob seiner Vielzahl an Ideen hier nur schlaglichtartig betrachtet werden kann und damit einen Ausblick auf aktuelle Diskurse um und Funktionalisierungen von utopischem Denken geben soll, gilt als eines der zentralen und überaus populären Werke des Genres der Climate Fiction, das sich u.a. der Erzählbarkeit des klimatischen Wandels widmet.

Die Frage nach der Erzählbarkeit des Klimawandels ist hierbei insofern relevant, da mit diesem zunächst einmal ein Wahrnehmungsproblem verbunden ist. Dafür sei kurz

auf Holger Braun-Thürmanns Aufsatz zur »Ontologie des globalen Klimawandels« verwiesen:

»Die durch Menschenhand im globalen Maßstab hervorgerufenen Veränderungen des Klimas entziehen sich bis heute der Alltagswahrnehmung. Weder sind die durch den Homo sapiens bedingten klimatischen Reaktionen für diese Spezies selbst mittels der ihr vorbehaltenen fünf Sinne erfassbar, noch erfahrbare während ihrer durchschnittlich zu erwarteten Lebensspanne. Die Einzelwesen der Großpopulation wandeln lange genug auf diesem Planeten, um den globalklimatischen Wechsel hervorgerufen und gleichzeitig sind Menschen noch viel zu kurzlebig, um diese am eigenen Leib zu spüren.« (Braun-Thürmann 2013: 167)

Auch wenn einige der im Zitat enthaltenen Aussagen mittlerweile als durchaus überholt angesehen werden können – denn natürlich werden gerade Katastrophen wie etwa Überschwemmungen oder Hitzewellen von den Betroffenen ganz real mit allen Sinnen erfasst und nicht zuletzt auch medial vielfach vermittelt –, so verweist doch der Kontrast zwischen den Dimensionen – hier das Individuum, dort der langfristige globale Wandel – auf das Problem der Veranschaulichung von Relationen, die u.a. die alltägliche Wahrnehmung von Ursache und Wirkung übersteigen. Dies gilt insbesondere, wenn man den Klimawandel als eine »Katastrophe ohne Ereignis« (Horn 2014) oder als ereignisloses Geschehen (bzw.: als überall zugleich stattfindendes Geschehen) verstehen muss. Dennoch ist der globale Klimawandel als institutionalisierter und symbolisch repräsentierter beständig ›da‹ – sei es nun, so Braun-Thürmann, in Form des »europäischen Emissionshandelssystem[s]« oder der »klimaneutrale[n] Brötchentüte« (ebd.: 169). ›Da‹ ist er aber eben auch in den ästhetischen Bezugnahmen, die ihn wiederum mit spezifischen Deutungen und Interpretationen versehen und ihm damit eine wahrnehmbare und verstehbare Gestalt geben. Sie erzeugen und vermitteln eine spezifische Form von »Klimawissen« (Schneider 2023: 13), das sich je nach Art und Weise verändert, wie die damit verbundenen Problemlagen und die unterschiedlichen Perspektiven auf sie, zu denen auch naturwissenschaftliche gehören, symbolisch dargestellt werden (vgl. ebd.).

Robinsons Roman begegnet diesem Wahrnehmungsproblem durch eine Vielzahl an Schauplätzen, Situationen und Charakteren, aus deren Perspektive mosaikartig erzählt wird. Wobei hier nicht nur menschliche Figuren mitsamt ihren unterschiedlichen sprachlichen Registern, sondern mitunter auch nicht-menschliche ›Akteure‹ – wie etwa »der Markt« (vgl. Robinson 2021: 244f.) – zur Sprache kommen. Es kann gewissermaßen als Form eines ›glokalen‹ Erzählens verstanden werden, das mittels dieser Heterogenität von sowohl Schauplätzen, die u.a. auch Stadt-Land-Verbindungen mit einbeziehen und in ihren Strukturen hervorheben, als auch Figuren eine narrative Dezentralisierung vornimmt.

Der Roman, der u.a. auch dem Muster eines Thrillers folgt und entsprechend Spannung erzeugt, setzt ein mit einer umfassenden und detaillierten Schilderung einer Klimakatastrophe in Indien, bei der 20 Millionen Menschen in Folge einer unentrinnbaren Hitzewelle sterben. Als unhintergehbare ›Kritik dessen, was ist‹ bildet sie den Ausgangspunkt für die positiven Zukunftsentwürfe, die im Text angeführt werden. Robinson, der sich selbst als »utopian science fiction writer« (Alter 2022) bezeichnet,

verzichtet dabei auf die typische Abgeschlossenheit der Utopie und die plötzliche Konfrontation einer von außen kommenden Figur mit der unbekannten utopischen Ordnung, die es dann mit Hilfe von Vermittlerfiguren schrittweise zu entdecken gilt. Stattdessen werden Figuren in ihrer genuinen Involviertheit sowie in ihren Auseinandersetzungen mit und Realisierungsbemühungen von ›konkreten Utopien‹, die als Reaktionen auf gegenwärtige Probleme erscheinen und immer wieder auch konkret in ruralen Räumen verortet werden, gezeigt. Es handelt sich dabei zumeist um Vorschläge für Reformen – bspw. des Finanzsektors (ebd.: 411) – unter ökologischen Vorzeichen, die in ihren potenziellen Auswirkungen dargestellt werden. Der Roman koppelt dabei eine Fülle an bereits existierenden Ideen und Initiativen, die er in deskriptiver Weise schildert und in seinen zeitlichen Ablauf einbaut. Es geht hierbei einerseits um rational durchgespielte Auswirkungen von sozialen und wissenschaftlichen Ideen und Techniken (um nur einige zu nennen: Blockchain, Carboncoin, Dezentralisierung, Genossenschaftswohnungen, Geoengineering, KI, Segel- und Luftschiffe, Selbstverwaltung) sowie andererseits um bereits entwickelte ›Best-Practice‹-Beispiele (um ebenfalls nur einige zu nennen: die Mondragón Corporación, die Halbe-Erde-Bewegung, die 2000-Watt-Gesellschaft). Dadurch werden aktuell vorhandene und zukünftig realistische Möglichkeiten von Individuum und Gesellschaft experimentell durchgespielt. Damit ist, und zwar auch mit Blick auf die Leserschaft, die die Handlung nachverfolgt und ›mitemlebt‹, die Funktion des mentalen Probehandelns verbunden. Dieses ermöglicht die Simulation von »komplexe[n] Interaktionen mit verschiedenen Akteuren und längeren Handlungsketten« (Neumann 2013: 59) und spielt dabei Situationen probeweise durch, »die in der Realität kein Ausprobieren erlauben« (ebd.: 58). Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Szenarien sind diese jedoch mit einer stärkeren Emotionalisierung verbunden, da die Leserschaft Empathie für die Figuren entwickeln und deren Gefühle und Weltwahrnehmungen teilen kann.

Der Weg in den utopischen Zustand – und zwar direkt benannt: die »Geburt eines guten Anthropozäns« (ebd.: 603) – wird von Robinson einerseits empathisch nachvollziehbar und wünschbar sowie andererseits auch als realistisch realisierbar erzählt. So heißt es etwa über die Kombination und Realisierung diverser utopischer Ideen:

»Alles Elemente, die schon lange existierten. Das erleichterte die Umsetzung der neuen Methoden im großen Rahmen. Keine komplette Revolution, keine zehntägige Woche mit neuen Namen, kein euphorischer Bildersturm, der alles auf einmal verändern wollte. Nur Eigentumsanpassungen. Zahlen. Stellungnahmen. Neubewertungen. Improvisation. Die Sonne ging noch immer auf, die Pflanzen wuchsen weiter.« (Ebd.: 488)

In »Das Ministerium für die Zukunft« trifft zu, was bereits Ernst Bloch (1973: 555) festgehalten hat: »Utopien haben ihren Fahrplan«. Wobei hier nicht notwendigerweise ein positiver und in sich geschlossener utopischer Entwurf im Zentrum steht – sondern vielmehr auch die Vermeidung noch desaströserer Klimaentwicklungen. In diesem Sinne geht es dem Text nicht nur um die »Generierung von zukünftiger Zeit« (Hölscher 2016: 322), sondern auch um die »Vernichtung von zukünftiger Zeit« (ebd.). Damit verweist Robinsons Roman auf eine weitere Ambivalenz, die mit utopischen Zukunftserzählungen verbunden ist, häufig jedoch eher im Schatten des ›positiven‹ Entwurfs steht. Denn

die Utopie arbeitet nicht nur daran, einen bestimmten Zustand herzustellen, sondern auch andere zu vermeiden. Dies ist schließlich im weiteren Kontext des Erzählens über bzw. von Zukunft in der Moderne zu sehen.

3. Ausblick: Utopie und Erzählung

Es kann wohl als eines der zentralen Kennzeichen moderner Individuen und Gesellschaften gelten, dass sie ihren Orientierungsschwerpunkt in die Zukunft hineinverlagern. Das heißt: Sie richten ihre eigene Gestalt mit Blick auf antizipierte oder prognostizierte Entwicklungen aus und entwerfen bzw. verändern ihre jeweilige(n) Gegenwart(en) mitunter retrospektiv: von der dabei imaginierten (erwünschten oder befürchteten) Zukunft auf die aktuelle Gegenwart »zurückschauend«. Utopien und Dystopien denken mögliche Zukünfte voraus und kontrastieren Wirklichkeit und Möglichkeit (vgl. Voßkamp 2016: 3). Sie verleihen Orientierung, organisieren Erwartungen, spenden Hoffnung, erzeugen Ängste (vgl. Bühler/Willer 2016: 9) – und weisen damit der prinzipiell ungewissen Zukunft einen Platz im jeweils gegenwärtigen »Imaginationshaushalt« einer Gesellschaft zu (Koschorke 2012: 230). Oder anders gesagt: »Zukunftsvorstellungen strukturieren den Erwartungshorizont einer Gesellschaft« (Hölscher 2016: 10); und zwar dadurch, dass sie »die unendliche Offenheit des prinzipiell Möglichen auf wenige (manchmal nur zwei) politisch relevante Möglichkeiten ein[engen]« (ebd.). Diese Horizontverengung kann sowohl bei der Beurteilung der jeweiligen Lage als auch bei der konkreten Entscheidungsfindung behilflich sein (ebd.). Dadurch wirkt die (imaginierte) Zukunft »als regulative Fiktion auf die Gegenwart« (Bühler/Willer 2016: 9) zurück. Zugleich aber sind die jeweiligen Formen und Inhalte der Utopie als Indikatoren der Gegenwart zu verstehen (Voßkamp 2016: 6). Sie verweisen auch darauf, was sich in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort als je eigene Zukunft denken lässt oder eben nicht denken lässt; und sie sind daher auch »als eine Form der Soziologie lesbar« (Herold 2020: 58). Gerade die Zeitutopie mit ihrer Gegenüberstellung von gegenwärtiger Problemlage und zukünftigem Idealbild fordert zur Auseinandersetzung heraus: Wollen wir so leben? Und was können wir dafür oder dagegen tun? Die vier Romane entwerfen unterschiedliche Formen rurbaner Utopien, die sich erstens in einer Rurbanisierung des Urbanen (Morris, Callenbach), zweitens einer Urbanisierung des Ruralen (Houellebecq) und drittens in einer globalen Verschränkung von urbanen und ruralen Räumen (Robinson) zeigen und vor ihren spezifischen zeithistorischen Hintergründen und Problemlagen je unterschiedlich konturiert sind: als Alternative zur Industrialisierung (Morris), als Entwurf einer ökologisch nachhaltigen Gesellschaft (Callenbach), als Hochrechnung ökonomischer Verwertungen von Ländlichkeitsbildern (Houellebecq) sowie als Lösungsvorschlag für die Gefahren der Klimakrise (Robinson). Damit laden sie allesamt zu einem mentalen Probehandeln ein – und womöglich zugleich auch dazu, utopische Impulse (nicht) in die Wirklichkeit zu überführen.

Literatur

- Alter, Alexandra (2022): »A Sci-Fi Writer Returns to Earth: ›The Real Story Is the One Facing Us‹«, in: *The New Yorker* vom 22.05.2022. Online: <https://www.nytimes.com/2022/05/11/books/kim-stanley-robinson-sci-fi.html> vom 16.11.2023.
- Bloch, Ernst (1973): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braun-Thürmann, Holger (2013): »Innovative Praktiken, instabile Werte: zur Ontologie des globalen Klimawandels«, in: René John/Jana Rückert-John/Elena Esposito (Hg.): *Ontologien der Moderne*. Wiesbaden: Springer VS, S. 167–187.
- Bühler, Benjamin/Willer, Stefan (2016): »Einleitung«, in: Benjamin Bühler/Stefan Willer (Hg.): *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 9–21.
- Callenbach, Ernest (1982): *Ökotopia. Notizen und Reportagen von William Westen aus dem Jahre 1999*. Berlin: Rotbuch.
- Hartmann, Heinrich/Vogel, Jakob (2010): »Prognosen: Wissenschaftliche Praxis im öffentlichen Raum«, in: Heinrich Hartmann/Jakob Vogel (Hg.): *Zukunftswissen. Prognosen in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft seit 1900*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 7–29.
- Herold, Emanuel (2020): *Utopien in utopiefernen Zeiten. Zukunftsdiskurse am Ende der fortschrittlichen Moderne*. Göttingen: Wallstein.
- Hölscher, Lucian (2016): *Die Entdeckung der Zukunft*. Göttingen: Wallstein.
- Horkheimer, Max (1968): »Die Utopie«, in: Arnhelm Neusüss (Hg.): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 178–192.
- Horn, Eva (2014): *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Houellebecq, Michel (2011): *Karte und Gebiet*. Köln: DuMont.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Koselleck, Reinhart (2020): »›Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹ – zwei historische Kategorien«, in: Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Berlin: Suhrkamp, S. 349–375.
- Langner, Sigrun/Weiland, Marc (2022) (Hg.): *Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung*. Bielefeld: transcript.
- Morris, William (2017a): *Kunde von Nirgendwo*. Hg. von Andreas Fliedner, Berlin: Golkonda.
- Morris, William (2017b): »William Morris über Edward Bellamy«, in: Edward Bellamy: *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000*. Hg. von Wolfgang Booth, Berlin: Golkonda, S. 329–336.
- Nell, Werner (2018): »Idyllenreferenzen in der Postmoderne. Sorokin, Barnes, Houellebecq«, in: Yaraslava Ananka/Magdalena Marszałek (Hg.): *Potemkinsche Dörfer der Idylle. Imaginationen und Imitationen des Ruralen in den europäischen Literaturen*. Bielefeld: transcript, S. 19–56.
- Neumann, Michael (2013): *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Preterhofer, Heidi/Spath, Dieter/Vockler, Kai (2010): *LAND. Rurbanismus oder Leben im postruralen Raum*. Graz: Haus der Architektur.

- Radkau, Joachim (1998): *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser.
- Robinson, Kim Stanley (2021): *Das Ministerium für die Zukunft*. München: Heyne.
- Saage, Richard (2000): »Zwischen Innovation und Regression. Zu Ernest Callenbachs »Ökotopia«. Notizen und Reportagen von William Weston aus dem Jahr 1999«, in: *UTOPIE kreativ* 121/122, S. 1179–1191.
- Sauer-Kretschmer, Simone (2014): »Marketingidylle. Michel Houellebecqs Roman *La carte et le territoire*, oder liegt die Zukunft auf dem Lande?«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript, S. 373–386.
- Schneider, Birgit (2023): *Der Anfang einer neuen Welt. Wie wir uns den Klimawandel erzählen, ohne zu verstummen*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Siebenpfeiffer, Hania (2016): »Science-Fiction«, in: Benjamin Bühler/Stefan Willer (Hg.): *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 307–316.
- Tillich, Paul (1951): *Politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker*. Berlin: Weiss.
- Voßkamp, Wilhelm (2016): *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Wilmer, Clive (2017): »Einleitung«, in: William Morris: *Kunde von Nirgendwo*. Hg. von Andreas Fliedner, Berlin: Golkonda, S. 7–53.
- Zemanek, Evi (2019): »Die Kunst der Ökotope. Zur Ästhetik des Genres und der fiktions-internen Funktion der Künste (Morus, Morris, Callenbach)«, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ökologie und die Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 257–274.

