

1984 oder das Paradox der Hoffnungslosigkeit

Prof. Dr. Jürgen Schäfer

In seinem Aufsatz über Arthur Koestler von 1944 bemerkt George Orwell, daß in der modernen englischen Literatur, im Gegensatz zu der des Kontinents, der politisch engagierte Schriftsteller selten sei. Im Hinblick auf so unterschiedliche Autoren wie den Lyriker W.H. Auden oder den Dramatiker Sean O'Casey mag diese Einschätzung ungerechtfertigt erscheinen, doch ist in der Tat die ständige und entschiedene Stellungnahme zu den politischen Konstellationen und Gefahren in einem weitgespannten schriftstellerischen Bemühen, wie sie Orwell selbst ein Bedürfnis war, eher eine Ausnahme geblieben.



Eine der engsten Parallelen bietet die Karriere des zwei Jahre jüngeren Arthur Koestler, der, in Budapest geboren, über die Hauptstädte des Kontinents schließlich nach England getrieben wurde, das ihm auch sprachlich zur Wahlheimat wurde. Wesentliche Erlebnisse und Einstellungen hatte er mit Orwell gemeinsam: den spanischen Bürgerkrieg, die entschiedene Bekämpfung des Nazismus und die tiefgreifende Desillusionierung mit dem Kommunismus stalinistischer Prägung. Gerade diese letzte Erfahrung prägte, wie bei Orwell, sein erzählerisches Werk der vierziger Jahre. Sein Roman *Darkness at Noon* von 1940, erschienen nach dem Abschluß des Hitler-Stalin-Pakts und von Orwell in jenem Aufsatz von 1944 als Meisterwerk apostrophiert, zeigt einige frappierende Ähnlichkeiten mit dem späteren *1984*, wengleich es zu weit gehen würde, in Koestlers Roman eine Präfiguration sehen zu wollen. Koestlers Held ist wie Winston Smith ein bislang loyales und kooperatives Parteimitglied, das in Verdacht gerät, von einem amoralischen Parteifunktionär lange und peinend verhöhrt wird, nicht begangene Verbrechen bekennt und schließlich liquidiert wird. Die Konzentration auf die innere Entwicklung des Gefangenen, seine Erinnerungen an die vorrevolutionäre Zeit, das lähmende Gefühl der Isolation sind markante Gemeinsamkeiten beider Romane; Orwells bedrückende Vision baldiger Zukunft läßt sich als Pendant von Koestlers unmittelbarer historischer Vergangenheit sehen; selbst O'Briens kryptische Prophezeiung, "We shall meet where there is no darkness", erinnert an den Titel des älteren Romans.

In einem Punkt jedoch unterscheiden sich beide

Werke fundamental. Orwell spricht nicht zu Unrecht dem Koestler-Roman den Status des Tragischen zu. Rubashov, der frühere skrupellose Agent, ist nicht frei von Schuld; er durchläuft einen Prozeß der Läuterung; die Metaphorik des Martyriums Christi klingt an; der Held stirbt nicht ohne menschliche Würde, obwohl hinterrücks ohne Warnung erschossen. Trotz ihrer verlogenen Macht wird die Endlichkeit der Schergen und Henker offenbar; der Titel der deutschen Übersetzung "Sonnenfinsternis" ist recht glücklich gewählt. Die klaustrophobe Enge des Gefängnisses und die realistische Kühle der Darstellung enden in einer letzten Anspielung auf das gelobte Land; der Schluß ist durch verhaltene Hoffnung gekennzeichnet.

Das Ende von Winston Smith steht hierzu in polarem Gegensatz. Der letzte Satz des Romans ist lapidar: "He loved Big Brother." Winston sitzt als freier Mann am Kaffeetaisch und genießt in alkoholierter Sentimentalität die Vernichtung seiner Persönlichkeit: "Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel needless misunderstanding. O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose." Es bleibt offen, ob die in Smiths vorhergegangenem Tagtraum ersehnte Liquidierung durch Genickschuß im Ministry of Love eine Vorausschau tatsächlicher Entwicklung ist. Angesichts der psychischen Annihilation ist die physische bedeutungslos geworden. Die Besiegelung durch den Tod bleibt dem Opfer im Roman verwehrt; möglicherweise wird die Partei, wie es O'Brien als eine der Willkürentscheidungen angedeutet hat, Winston in hohem Alter sanft entschlafen lassen.

In Orwells utopischem Roman ist die totalitäre Partei weit über ältere, primitive und letztlich erfolglose Terrorismen hinausgelangt. Wie O'Brien im ersten Integrationsstadium des Häretikers erläutert, hat die Partei von den Fehlern der mittelalterlichen Inquisition, der deutschen Nazis und der russischen Kommunisten gelernt. Die Praxis der Schauprozesse und der physischen Vernichtung schuf lediglich Blutzeugen. Dieser Gefahr wird nunmehr gleich doppelt begegnet. Der Abtrünnige wird seines alten Willens und Denkens enteignet und wie ein leeres Gefäß gefüllt: "You will be hollow. We shall squeeze you empty, and then we shall fill you with our selves." Es handelt sich nicht um eine Bekehrung; denn das Ergebnis ist kein neuer Mensch, sondern ein wandelnder Leichnam: "Everything will be dead inside you. Never again will you be capable of love, of friendship, or joy of living, or laughter, or

curiosity, or courage, or integrity." Das alptraumhaft Bedrückende von *1984* rührt aus dieser Evokation unentrinnbarer Allmacht in einer gottlosen Welt. Es hat Versuche gegeben, Winston Smith nicht als paradigmatischen *Everyman* zu deuten, sondern als Parteifunktionär, der in die von ihm bisher mitgetragene Maschinerie gerät, also die Ironie einer Einzelentwicklung hervorzuheben. Dieser widersprechen jedoch mehrere Indizien. Zum einen wird uns in der klaustrrophoben Enge des Ministry of Love eindringlich vorgeführt, daß niemand den Fängen der *thought police* entkommt, weder der konformistische Dichter Ampleforth, noch der parteiergebene, übereifrige Parsons, noch die namenlose Vertreterin der *proles*. Zum anderen ist Winston Smith - neben der im letzten Teil stark zurücktretenden Julia - die einzige Figur, deren Menschentum voll entwickelt wird; allein sein beglückendes Liebeserlebnis führt, wenn auch nur vorübergehend, in die Natur und in die Erinnerung an eine humanere Vergangenheit; alle übrigen, der intelligente O'Brien eingeschlossen, sind nur noch Verkrüppelungen, Schatten in einem Reich der Unterwelt. Schließlich hebt der Name des Helden mit *Smith* zwar das Alltägliche, Typische und Repräsentative hervor, mit *Winston* dagegen das potentiell Heroische.

Auch wenn also Winston Smith gemäß den Konventionen des modernen Romans nicht als strahlender Heros, sondern als schwacher Mensch, als Antiheld, gezeichnet wird, bleibt er der einzige Hoffnungsschimmer in einer Welt dämonischer Perversion. Sein psychischer Untergang, seine ebenso brutale wie vollkommene Transformation zu einem systembejahenden Schatten läßt uns an der Wiederherstellbarkeit einer menschlichen Lebensgemeinschaft verzweifeln. Kein Weg führt zurück in die Humanität. Die Zukunft ist ein Alptraum, aus dem es kein Erwachen gibt, oder im scheußlichen Bild O'Briens, des Propheten der neuen Ordnung: "If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face - for ever." In einem langen Abschnitt evoziert O'Brien die Unabänderlichkeit der Herrschaft Big Brothers; die Entkräftung der letzten Gegenargumente des Helden und die schockierende Selbstaufgabe scheinen den Ewigkeitscharakter dieser Horrorvision zu bestätigen: "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate." Unter den literarischen Gestaltungen absoluter Hoffnungslosigkeit von Dantes "Inferno" bis zu Becketts *Endspiel* ist *1984* eine der eindrucksvollsten; der Titel ist zum sprichwörtlichen Kürzel finsterner Zukunftsbedrohung geworden, das sich vom Werk weitgehend gelöst hat.

Daß *1984* zum Symbol einer irrationalen Angst vor der Zukunft aufsteigen konnte, in der sich Ungewißheit und Determiniertheit in widersprüchlicher Weise

verbinden, läßt sich jedoch nicht nur aus einer Zukunftsprojektion totalitärer Terrormethoden erklären, sondern auch aus einer historischen Strukturanalyse der Gattung der literarischen Utopie, als deren extremes und wirkungsvollstes Beispiel der Roman gelten kann. Der innere Gegensatz zwischen der Empirie stetiger historischer Veränderung und dem statischen Ideal gesellschaftlicher Perfektion ist bei Orwell in unerträglicher Weise auf die Spitze getrieben. In literarhistorischer Perspektive erscheint *1984* als Endpunkt der Entwicklung einer Gattung, die bereits in der Antike ihren Ursprung hat.

Unabhängig von kulturhistorisch und individuell wechselnden Idealvorstellungen der menschlichen Gesellschaft läßt sich die Entwicklungsgeschichte der literarischen Utopie am besten von der Konzeption der Zeit und ihrer Bedeutung her verstehen. Dies gilt zunächst äußerlich strukturell für die Ortsbestimmung des idealen Staates in bezug auf die empirische Wirklichkeit. Bis zur Renaissance ist seine räumliche Entrückung die Regel, wobei in der beginnenden Neuzeit meist eine Rahmenhandlung als Seereise in unbekannte Regionen beliebt ist: Thomas Morus' fiktiver Raphael Hythloday trennt sich von den Expeditionsschiffen Amerigo Vespuccis und stößt südlich des Äquators auf Utopia. Im 18. Jahrhundert finden sich die ersten Beispiele einer Reise in die Zeit: Louis Sebastian Mercier läßt seinen Helden ins Jahr 2440 hinüberträumen, der anonyme Autor von *The Reign of George VI* evoziert 1763, nach der Eroberung der französischen Kolonien in Amerika, die Vision eines weltumspannenden Britischen Empire für das 20. Jahrhundert. Dieser Übergang vom Raum zur Zeit steht in offensichtlichem Zusammenhang mit der Erforschung der Erde: unentdeckte Freiräume zur Ansiedlung literarischer Utopien werden zunehmend eingeschränkt und die noch verbleibenden Raumutopien des 19. Jahrhunderts müssen auf Notbehelfe ausweichen: Bulwer-Lytton beispielsweise siedelt seine *Coming Race* (1871) unter Tage an; Samuel Butler verlegt sein *Erewhon* (1872) in die unzugänglichen Berge Neuseelands. Schon vor 1900 ist die Zukunftsutopie, zu der auch *1984* gehört, die Regel.

In der Renaissance waren Utopien noch statische Gebilde außerhalb der Zeit gewesen. Dynamische Komponenten wurden neutralisiert oder als vermeintlich geringfügig vernachlässigt. More hält sein ausgeklügeltes hierarchisches System der Städte und Großfamilien durch Auswanderung und Koloniegründung im demographischen Gleichgewicht. Bacon läßt seine Neu-Atlantier den größten Eifer auf die Einführung von Erfindungen und neuen Geräten verwenden, ohne

daß ihm der Gedanke einer damit verbundenen Revolutionierung der Gesellschaftsordnung kommt. Die Stabilität des idealen Gemeinwesens hat in den agrarischen Gesellschaftsstrukturen der Zeit ihr reales Analogon, wie überhaupt der Gedanke der sündig gewordenen Welt eine Rückkehr in den Paradieszustand vor der christlichen Endzeit unmöglich erscheinen lassen muß.

Dieser statische, außerzeitliche Perfektionsgedanke gerät im 19. Jahrhundert in Bedrängnis. Ein neues Gesellschaftsverständnis begreift die menschliche Existenz als stets epochenbedingt; ein immer schnellerer technologischer Wandel macht sich im täglichen Leben jedes einzelnen bemerkbar; der Gedanke einer historischen Evolution gewinnt in den Schriften von Marx und Darwin markanten Ausdruck. Die literarische Utopie erhält damit eine Zielrichtung: Durch einen positiv verstandenen technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt nähert sich die Menschheit unaufhaltsam einem utopischen Endzustand an, wie es sowohl das Kommunistische Manifest als auch die von sozialistischem Gedankengut getragenen belletristischen Utopien verkünden. Gerade in der literarischen Phantasie bricht jedoch die begriffliche Unvereinbarkeit statischer Perfektion und dynamischer Entwicklung voll auf; die Freiheit von ideologischer und parteipolitischer Disziplin läßt die inhärente Problematik sehr viel schneller hervortreten, als die tatsächliche historische Entwicklung.

Bereits vor 1900 artikuliert sich das Unbehagen an einer potentiell entmenschlichten Zukunft. Berühmtestes Beispiel der sozialistischen Literaturutopie des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist das 1887 erschienene *Looking Backward 2000-1886* des Amerikaners Edward Bellamy, der seinen Helden in einen Jahrhundertenschlaf versinken läßt. Dieser findet bei seinem Aufwachen im Boston des Jahres 2000 eine glückliche sozialistische Gesellschaft ohne Privateigentum vor, in der alle materiellen Bedürfnisse durch eine zentralistische Verwaltung befriedigt werden, Korruption und Verbrechen unbekannt sind und die Lebensarbeitszeit mit dem 45. Jahr beendet ist. Die nationale und internationale Wirkung des Werks war enorm; neben begeisterten Anhängern gab es jedoch auch entschiedene Kritiker, die im Bellamyschen Großstadt- und Industrieparadies einen Alptraum sahen; der englische Sozialist William Morris, der sein Vermögen dem Gedanken der kulturellen Bildung des Volkes widmete, evozierte in *News from Nowhere* (1891) als Gegenentwurf ein London der Zukunft, das der modernen Technologie den Rücken gekehrt hat und einem ästhetisch geläuterten Mittelalter sehr ähnlich sieht. Bereits in dieser sozialistischen Vision erscheint die Vergangenheit als das Bessere, ja als Ideal. Das goldene Zeitalter antiker Tradition, das

vorübergehend in die Zukunft verlegt worden war, hat sich wieder auf seinen angestammten Platz verlagert.

Wesentliche Elemente der Orwellschen Utopie lassen sich somit bereits vor der Jahrhundertwende feststellen; sowohl das formale Element der Zukunftsvision als auch material die Höherschätzung der Vergangenheit; selbst das oft als charakteristisch Orwellscher Horror empfundene "Big Brother Is Watching You" hat bereits bei Thomas Morus eine Vorstufe. In einem Absatz über die Verhinderung der Todsünden Faulheit, Völlerei und Wollust heißt es in einer Formulierung, die auch auf die Situation von Winston und Julia zutreffen würde: "Es gibt keine geheimen Treffpunkte; jedermann hat ein Auge auf dich."

Die eigentliche Wende zur Untergattung der Antiutopie, der auch 1984 angehört, vollzieht sich jedoch erst im 20. Jahrhundert. Ihr markantestes Merkmal ist die Aufgabe des Gedankens positiver Zielgerichtetheit. Vorläufer sind die frühen Schriften H.G. Wells, wie *The Time Machine* und *The War of the Worlds*, die meist als die ersten bedeutenden englischen Beispiele von Science Fiction zitiert werden, jedoch auch für das Umschlagen der Utopie in die Antiutopie von Bedeutung sind, denn beide zeigen unter Umwandlung des Darwinschen Fortschrittgedankens die zukünftige Entwicklung des Menschen als gräßlichen Alptraum; *devolution* statt *evolution* hat die kannibalischen Morlocks, die degenerierten Eloi und jene nur noch aus Köpfen bestehenden vampirhaften Martianer hervorgebracht. Oberflächlich gesehen lassen sich diese Wellsschen Werke als pseudo-wissenschaftliche Phantastik eines genialen Autodidakten abqualifizieren; man wird ihnen jedoch eher gerecht als Symptomen einer neuen fundamentalen Unsicherheit vor der Geschichte. Während sich wissenschaftliche Technologie in scheinbarer Erfüllung des biblischen Gebots die Erde untertan macht, schwindet der Glaube an eine teleologische Bestimmung des Menschen und an die Machbarkeit und vollständige Kontrollierbarkeit der Zukunft, der die Zeitutopien bisher beflügelt hatte. Wie es Sartre für das 20. Jahrhundert formuliert hat: "Niemals hat *homo faber* besser verstanden, daß er Geschichte macht und niemals hat er sich so ohnmächtig vor der Geschichte gefühlt."

Auf den ersten Blick hätte sich dieses Ohnmachtsgefühl im Ende der literarischen Utopie niederschlagen müssen; an die bisherige statische Idealität des Endzustands wäre die Vision des Chaos, eines neuartigen *bellum omnium contra omnes*, zu rücken gewesen. Stattdessen haben sich jedoch traditionelle Formelemente in der Antiutopie erhalten. Der statische Endzustand, der schon bisher in heftigem Widerspruch zur empirischen Erfahrung eines sich stetig beschleunigenden gesellschaftlichen Wandels stand, wird bei-

behalten, ja sogar noch potenziert. Allerdings ist die neue Endzeitgesellschaft nicht mehr durch vollkommene Verwirklichung des menschlichen Potentials charakterisiert, sondern durch seine Perversion. Absolute rationale Kontrolle und Angleichung an die Maschine haben das eigentlich Menschliche ausgelöscht; Spontaneität, Kreativität, Liebe sind aus dem neuen Paradies verbannt. Ironischerweise wird in diesen literarischen Entwürfen die Befriedigung materieller Grundbedürfnisse, die die sozialistische Utopie des 19. Jahrhunderts beflügelt hatte, als bereits gelöst vorausgesetzt; Tenor der Ausführungen ist nunmehr die biblische Erkenntnis, daß der Mensch vom Brot allein nicht leben kann.

Die traditionelle Figur des von außen kommenden Beobachters wird in der Antiutopie durch den einheimischen Rebellen gegen die Gesellschaftsordnung ersetzt; Figur und *plot* erhalten damit literarische Entfaltungsmöglichkeiten, die über die bisherige Einkleidung expositorischer Passagen weit hinausgehen. Das Scheitern des menschlich unvollkommenen Individualisten, mit dem allein sich der Leser identifizieren kann, im entseelten Kollektiv ist das Zentralthema der Antiutopie des 20. Jahrhunderts. Diese bedrückende Thematik wird in zwei Grundvarianten gemildert; Orwell erreicht den Nadir der Depression, indem er beide Lichtblicke konsequent ausschließt.

Zunächst zu den Lichtblicken. Ein idealtypischer Repräsentant der ersten Variante ist ein amerikanischer Roman, der wenige Jahre nach 1984 publiziert wurde, nämlich Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953). Die Inspiration durch Orwell zeigt sich nicht nur in der Thematik des totalitären Staates, der alle Bücher durch die Feuerwehr verbrennen läßt (Entzündungsgrad des Papiers: 451^o Fahrenheit), sondern auch in der Überwachungsfunktion eines raumfüllenden *telescreen*; der entscheidende Unterschied für unseren Zusammenhang ist jedoch, daß der rebellierende Held, ein ehemals büchervernichtender Feuerwehrmann, den Häschern entkommen kann und am Ende des Romans in den Untergrund geht, eine revolutionäre Hoffnung also erhalten bleibt. Man ist versucht, auch hier amerikanischen Optimismus mit europäischem Pessimismus zu kontrastieren.

Der andere Grundtypus wird in der englischen Literatur durch Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) vertreten. Die eugenische Klassengesellschaft Huxleys bietet zwar dem echten Menschen, im Roman in satirischer Umkehrung ein "edler Wilder" mit Shakespeare auf den Lippen, keine emotionale Existenzmöglichkeit mehr, er endet im Selbstmord. Das Staatsideal ist jedoch von einem aufgeklärten Absolutismus nicht zu weit entfernt. Der Rat der Kontrolleure, der sich aus kritischen Angehörigen der Alpha-Klasse

rekrutiert, hat zwar resignierend die Unvereinbarkeit der absoluten Werte von *truth and beauty* mit subjektiver *happiness* erkannt, sorgt jedoch in kantischer Pflichterfüllung dafür, daß die entmündigten Bürger durch Drogen und Kopulationsrituale bei guter Stimmung gehalten werden. Ein sanfter Zwang zum Glück tröstet in einem sinnlosen und amoralischen *perpetuum mobile* über den Verlust von Freiheit und Individualität hinweg.

Wie seine verstreuten Bemerkungen zeigen, hat sich Orwell intensiv mit Huxleys Roman beschäftigt; noch stärkeren formalen Einfluß während der Abfassungsphase von 1984 sollte Eugen Samjatins satirische Utopie *Wir* (1924) gewinnen, die Orwell Ende 1945 in der französischen Übersetzung *Nous autres* las. Wenn gleich dieser Roman ähnlich wie *Brave New World* in einer fernerer Zukunft angesiedelt ist, sind die Parallelen zu 1984 nicht zu übersehen. *Big Brother* erinnert an den "Wohltäter", Samjatins allmächtigen, kultisch entrückten Staatschef; wir verfolgen die Entwicklung des Helden an Hand seiner Tagebucheinträge; auch er wird durch eine Eva zur Rebellion verführt und am Ende in die Konformität zurückgezwängt.

Im Gegensatz zu Orwell sind die skizzierten Milderungsvarianten der Antiutopie noch beide in *Wir* gegeben. Der "Vereinigte Staat" überwacht zwar seine Bürger mit einer Geheimpolizei und bestraft die Abweichler mit großer Strenge, doch ist er keinesfalls mit dem Terrorregime von 1984 gleichzusetzen; seine betuliche Fürsorge nimmt vielmehr manche Züge bei Huxley vorweg. Auch der Gedanke heroischer Individualität des Rebellen, den wir bei Bradbury feststellten, findet sich bei Samjatin: Die Heldin, das Gegenstück zu Orwells Julia, zieht am Ende physische Vernichtung der Selbstaufgabe vor. Vor allem aber wird im Dialog zwischen schwankendem Helden und entschlossener Heldin die Paradoxie eines statischen Endzustands apostrophiert:

- Ist dir klar, daß dein Vorschlag Revolution bedeutet?
- Natürlich bedeutet er Revolution. Warum nicht?
- Weil es keine Revolution geben kann. Unsere Revolution war die letzte und es kann nie mehr eine weitere geben. Jeder weiß das.
- Liebling, du bist Mathematiker. Sag mir: welche ist die letzte Zahl?
- Was meinst du, die letzte Zahl?
- Nun denn, die größte Zahl.
- Aber das ist absurd. Zahlen sind unendlich. Es gibt keine letzte.
- Warum redest du dann von der letzten Revolution?