

## »To the other end / Where it begins«<sup>1</sup>

### Digitale Dystopien und die Idee des Fortschritts

#### I. Einleitung

Dystopien haben Konjunktur. Kaum eine jüngere Erzählung, die sich in irgendeiner Weise mit der Zukunft auseinandersetzt, vermag sich darunter offenbar etwas anderes als eine Katastrophe vorzustellen. Digital sind dabei zunächst die Gegenstände des Dystopischen: Von »HAL 9000«<sup>2</sup> über »Skynet«<sup>3</sup> bis hin zu aktuellen Variationen des künstlichen Menschen erscheinen sie als Mittel, das seinen Urhebern entweder zauberlehrlingshaft über den Kopf wächst oder deren meistens malevolente Absichten in eine ungeheuerliche Tat umsetzt. Schon die wenigen genannten Beispiele illustrieren, dass Dystopien sich thematisch bereits seit Längerem mit Digitalität auseinandersetzen.

Neuer ist demgegenüber der Befund, dass auch ihre Herstellung, Distribution sowie Rezeption zusehends digital geprägt sind. Dystopische »Qualitätsserien«<sup>4</sup> wie *The Handmaid's Tale* (2017–) lassen erkennen, dass sie beispielsweise erwarten, nicht in periodischen Abständen ausgestrahlt, sondern am Stück gestreamt zu werden. Die ästhetische Reflexion ist so selbst ins Zentrum einer Entwicklung geraten, welche sie vorher aus größerer Distanz beschrieben oder antizipiert hatte.

Digitalisierung meint mittlerweile die tiefgreifende Transformation fast aller Lebensbereiche. In dieser Hinsicht verweist sie von sich auf die Idee des Fortschritts als eine eigentlich eingespielte Kategorie gesellschaftlicher Selbstverständigung. Einschneidende Umbrüche (und erst recht solche, bei denen neue Technologien eine Rolle spielten), konnten in der Vergangenheit anhand dieses »konkrete[n] Ideal[s]« diskutiert werden,

1 Beach House, Lemon Glow, Track #3 auf: 7, Sub Pop 2018.

2 Gemeint ist der Computer aus Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey« (1968).

3 Gemeint ist hier die künstliche Intelligenz aus dem Film »Terminator« (Cameron 1984).

4 Im englischsprachigen Raum findet sich dazu ein breiter Diskurs, der spätestens mit dem Erfolg von HBO einsetzt. Auch die hier ausführlicher zitierten, anglophonen Referenzen gehen darauf ein, vgl. bspw. Burroughs (2019), S. 5ff. Vgl. ferner für den dt. Sprachraum Kanzler; Georgi-Findlay (2018).

»das jedoch als – unwiederbringlich – verloren gilt. Auf der anderen Seite fehlt es an jeder ähnlich konkreten Vorstellung einer gesellschaftlichen Zukunft: Diese tritt nur noch im Negativum auf, als Negation eben jener ›Gesellschaft‹, von der es immer öfter heißt, dass sie auf Kosten der Nachwelt oder jedenfalls ›über ihre Verhältnisse‹ gelebt habe« (Lessenich; Nullmeier 2006: 10).

Lessenich und Nullmeier schildern hier anschaulich eine Konstellation, die nicht allein den ›Fortschritt‹, diesen aber in besonderer Weise zu treffen scheint. Der Begriff des Fortschritts ist unverkennbar in Schwierigkeiten geraten. Die digitale Dystopie verhält sich gewissermaßen paradox zu dieser Befundlage, denn die Zerstörung der Zukunft geschieht dort im Dienst der Möglichkeit einer Umkehr, für die es diegetisch vielleicht schon zu spät ist – einer »neue[n] Hoffnung« (Lucas 1977). Der Bildschirm bleibt nicht bloß schwarz, oder die Buchseite leer, sondern die Heldin der dystopischen Erzählung unternimmt einen Versuch, der zwar scheitern mag, sich jedoch auf dem Boden einer Welt vollzieht, die diesen Versuch immerhin noch erlaubt hat.

Mit dem Umstand, dass auch digitale Dystopien nicht nichts, sondern etwas zeigen, hängt zweitens die Erschließung oder Entfaltung dieses ›etwas‹ zusammen. Die narrative Eigenschaft einer Geschichte, voranzuschreiten, verschafft einen Eindruck vom vielleicht basalsten Begriff des Fortschritts, der heute fast schon normativ stark erscheint: dass es im Angesicht von Bedrohungen, die den gesamten Planeten gefährden, doch irgendwie weitergeht. So erscheint die digitale Dystopie zugleich als Indikator und Unterstrom einer *semantischen Krise der Idee des Fortschritts*. Das in ihr immer wieder heraufbeschworene Ende einer Lebensform, der Gesellschaft oder aller Dinge ist paradoxerweise nicht von der Form eines Fortschreitens zu trennen.

## II. Zur Konjunktur des Dystopischen

Dass Dystopien Konjunktur haben, ist kaum zu übersehen. Es handelt sich bei ihnen in gewisser Weise um »utopia's twentieth-century doppelgänger« (Gordin et al. 2010: 1), die sich im 21. Jahrhundert noch größerrer Beliebtheit erfreuen. Dabei lassen sich Dystopien, die sich unverhohlen als solche zu erkennen geben, von abgeschwächten oder indirekteren (und dennoch grosso modo dystopischen) Settings unterscheiden. Von solchen indirekten Dystopien lassen sich wiederum dystopische Zutaten und Versatzstücke abheben, und von diesen so etwas wie Reaktionsformen, die selbst nicht unmittelbar dystopisch sind, aber zum Beispiel durch die Inanspruchnahme historischer Fortschrittsvisionen auf die Leerstellen des gegenwärtigen Fortschrittsdiskurses hinweisen.

Schließlich finden sich aus einer über das Ästhetische hinausgehenden Perspektive zahlreiche Anhaltspunkte dafür, dass eine konstruktive Beschäftigung mit der Zukunft oft als etwas empfunden wird, das dringlich fehlt, gleichzeitig aber immer schwieriger oder gar unmöglich erscheint.

### *Zu Definition und Typologie dystopischer Gehalte*

Etwa die jüngsten Fortsetzungen von »Blade Runner« (Villeneuve 2017) oder des »Alien«-Franchise (Scott 2012–2017) können als Beispiele für gewissermaßen durchkomponierte Dystopien dienen. Mit »durchkomponiert« ist hier gemeint, dass die Genremerkmale des Dystopischen eigentlich in alle Handlungsschichten hineinragen. Zumindest als erster Schritt eines definitorischen Prozesses bietet es sich natürlich an, diese Merkmale, wie zum Beispiel beim Anglisten Amin Malak nachzulesen, als Liste zu formulieren. Allerdings würde man sich eine Reihe notorischer methodischer Schwierigkeiten einhandeln, wenn man es dabei beließe. Schon die naheliegende Rückfrage, wie viele Items aus solch einer Liste denn zur Qualifikation hinreichen, verschafft einen Eindruck von der Intraktheit dieser alten<sup>5</sup> und doch virulenten methodischen Debatte.

Geeigneter nicht bloß für Zuordnungsfragen, sondern überhaupt für eine eher geisteswissenschaftliche Herangehensweise ist dagegen ein intern komplexes Kriterium. In diesem Sinn lässt sich Malaks These, der zufolge Dystopien typischerweise von »the prohibition or perversion of human potential« (Malak 2001: 4) handeln, als eine Art Überschrift verstehen. Gerade die von Malak näher betrachtete Dystopie, Margaret Atwoods »The Handmaid's Tale«, vermag aufzuzeigen, dass formalere Eigenschaften wie eine holzschnittartige Machart, binäre Oppositionen oder eindimensionales Personal mit der Vorstellung einer insgesamt deformierten Zukunft in Verbindung stehen.<sup>6</sup>

In dieser Hinsicht deformiert sind nicht bloß die Charaktere des Dystopischen, sondern auch die Problemstellungen, in denen sie sich bewegen. Im Fall von »Alien[s]« haben wir es beispielsweise mit einer ästhetischen Variante der Befürchtung zu tun, die auf theoretischer Seite Jürgen Habermas' Spätwerk an- und umtreibt (s.u.): dass das ökonomische System nicht bloß überhandnehme, sondern infolgedessen die von ihm »kolonialisierten« (vgl. Habermas 1981) Lebensbereiche kulturell verarmen lassen würde. Mit dem Handlungsmotiv Moral ist dann nicht mehr verlässlich zu rechnen, und die instrumentalistische Perspektive andersherum so prävalent, dass der Kreislauf immer wieder von Neuem (ohne

5 S. dazu nur Hegels Logik zum Thema Definition (Hegel 1986).

6 S. auch Kruse 2021/2022.

Not) angestoßen, d.h. das mörderische »Alien« erneut erweckt, ausgebrütet oder nachverfolgt wird.

Beim Publikum beliebte Science-Fiction-Serien der letzten Jahre wie »Battlestar Galactica« (Moore; Eick 2004–2009) oder »Firefly« (Whedon 2002) sind demgegenüber indirekter und partiell dystopisch. Beide sind getragen von der Suche nach einem lebbareren Leben – hier im neuen, interstellaren »Wilden Westen«, dort in der Einöde des Alls, wo eine beinahe ausgelöschte Menschheit vor ihrer eigenen künstlichen Intelligenz flieht. Der Ausgangspunkt und die Umstände sind insofern dystopisch, werden aber mit anderen Vektoren vermischt – »Battlestar Galactica« spielt etwa mit der religiös konnotierten Hoffnung auf Versöhnung.

### *Krise der Idee des Fortschritts*

Wo die Zukunft nicht von vornherein defätistisch dargestellt werden soll, hat man zuletzt häufig auf historische Zukunftsvorstellungen, und darunter vor allem auf jene der 1980er-Jahre zurückgegriffen. An die Stelle vorwärtsgewandter Spekulationen darüber, wie es einmal sein könnte, sind vielfach Zitate vergangener Zukunftsvisionen getreten. Etwa steht die imaginative Leistung der ursprünglichen *Star Wars*-Trilogie in augenfälligem Kontrast zu den jüngeren Teilen, die mit neuen schwarzen Rittern, neuen Spezialeffekten und neuen Massenvernichtungswaffen aufwarten, dabei aber letztlich bloß ein *Remix* oder *Best of* einer bald 40 Jahre alten Phantasie anbieten. Das Blockbuster-Kino würde überhaupt »nur noch von Wiedererkennungseffekten« leben und sich daher an die »Achtzigerjahre« als dessen »[I]etzte Rettung« (Busche 2018) klammern, wie das Feuilleton unlängst polemisiert hat.

Betrachtungen wie diese reihen sich in einen bemerkenswerten Reigen ganz ähnlicher Beobachtungen in anderen Kontexten ein.<sup>7</sup> Etwa dem Handwerk, der Architektur und vor allem der politischen Sphäre schein die Zukunft irgendwie verloren gegangen zu sein und zusehends durch einen Blick zurück substituiert:

»Konkret: Auf Zeiten der Mittelstandsgesellschaft, die in der von der Gegenwart irritierten Rückschau in umso hellerem Licht erstrahlen: als sichere, geordnete und eindeutige Zeiten, in denen Deutschland noch Deutschland war (und andere Nationen ebenfalls noch ganz bei sich sein konnten)« (Lessenich 2018: 172f.).

»Progressivistische« Konzepte, die nicht bloß sozialdemokratische Parteien, sondern im Grunde die gesamte liberale Nachkriegsordnung entscheidend geprägt haben, seien mehr oder weniger ersatzlos verschwunden oder gar in Fortschrittsskepsis gekippt (vgl. Pausch 2019).

7 S. nur Bauman (2017).

Interessant für eine Theorie des Dystopischen sind solche Anzeichen einer Verlegenheit, oder präziser: einer semantischen Krise des Fortschrittsbegriffs, weil sie zu einem differenzierteren Blick auf den Einsatz rezenter Dystopien ermutigen. Die Konjunktur des Dystopischen ist unübersehbar. Dystopien erfreuen sich großer Beliebtheit, dystopische Gehalte sind weit verbreitet und selbst ihre klassischen Gegenspieler scheinen ihrer Anziehungskraft zu erliegen und sich auf sie zuzubewegen.

Zu fragen wäre also, ob deren ›Konjunktur‹ nicht auch etwas mit der ›Rezession‹ der Idee des Fortschritts zu tun hat, und das in mehreren Hinsichten: *Prima vista* erscheinen Dystopien vor allem defätistisch, und dieser Defätismus scheint wiederum das genaue Gegenstück zur Idee gelingenden Fortschritts zu sein. Man könnte hierbei mit Malak an verzerrte Potentiale und pragmatisch gewendet an in gleicher Weise verzerrte soziale Problemstellungen denken. Der Problemraum ist so unübersichtlich geworden und der Pfadabstand zum Ziel so weit, dass eine ›gute‹ Lösung mehr oder weniger ausgeschlossen ist.<sup>8</sup> Wo die Hoffnung auf eine bessere Zukunft schwindet, können Dystopien als spezifische Artikulationsformen von Hoffnungslosigkeit reüssieren. Sie treten dabei immer weniger als Alternativen zu anderen Formen einer ästhetischen Beschäftigung mit der Zukunft auf, als sie vielmehr zum (mehr oder weniger alternativen) *mainstream* geworden sind.

Das wird durch eine Gegenprobe umso deutlicher: Selbst dem traditionell humanistisch bewegten *Star Trek-Franchise* scheint nach seinem letzten *reboot* irgendwie die Prämisse eines gelingenden Ausgangs und einer guten Galaxis abhandengekommen zu sein. »Star Trek: Discovery« (Kurtzman 2017–) mag keine ausgewachsene Dystopie sein, verfährt aber deutlich zurückhaltender mit den eutopischen Intuitionen vorangegangener Iterationen (und versetzt sie mit dystopischen). Gerade an den Elementen, die schon früher eine generische Rolle im Kanon gespielt haben und nun reinszeniert wieder auftauchen, lässt sich diese Akzentverschiebung beobachten. Etwa eine Gerichtsverhandlung gleich zu Beginn der ersten Staffel greift das davor oft thematisierte Feld von Rechtsstaatlichkeit und interkulturellen Konflikten auf, um daraus eine nicht nur weniger optimistische, sondern geradezu kafkaeske, im wahrsten Sinne des Wortes finstere Angelegenheit zu machen: Die Gesichter der das Urteil verkündenden Richter sind im Zwielficht nicht einmal klar zu

8 Die Anspielung bezieht sich auf Kategorien der psychologischen Problemlösungsforschung. Sogenannte »einfache« Probleme ließen sich demnach als endliches Diagramm aus Lösungsschritt-Konfigurationen darstellen, das alle möglichen Züge der Problembearbeitung beinhaltet. So kann einerseits der Abstand eines jeweiligen Status zum unterstellten Ziel vermessen werden. Andererseits stellt das Paradigma Anknüpfungspunkte für das sozialphilosophische Anliegen zur Verfügung, den Begriff der »Lernblockade« (Jaeggi 2014) weiter zu konturieren.

erkennen, während die Angeklagte »Burnham« sich zwar immerhin äußern darf. Jedoch fungiert ihre Aussage eher als das retardierende Moment eines unvermeidbaren Schuldspruchs, als dass von ihr in irgendeiner Weise prozedurale Folgen für das Verfahren angestoßen würden. Zur vollendeten Rechtsdystopie fehlt eigentlich nur noch die Todesstrafe (vgl. a.a.O., Ep. 2).<sup>9</sup>

### *Innere Spannung digitaler Dystopien*

Dennoch scheint das unterstellte Motiv der Hoffnungslosigkeit zu eng. Es passt nicht auf alle Fälle, und selbst im Kontext der passenderen geht es selten um eine Art Meditation oder Inventur ausweglosen Unheils. Drastische Gegenstände, zu denen das Dystopische gehört, erleben zum einen eine soziologisch erwartbare Ausdifferenzierung:

»Aus dem Vergnügen an tragischen Gegenständen ist im Prozess der Moderne ... ein nicht unumstrittenes Vergnügen an drastischen Gegenständen geworden ... Die neuen Genres finden ihre Funktion nicht zuletzt darin, gemeinsame Referenzen für Teilöffentlichkeiten mit eigenen Normen ... hervorzubringen« (Linck 2009: 293).

Zum anderen liegt es im Dystopischen als Erzählform, gar nicht anders zu können als formaliter voranzuschreiten. Geschichten entfalten sich oder werden erschlossen, was selbst für absichtsvoll diskontinuierlich aufgebaute Beispiele gilt. Dieser unten ausführlicher untersuchte Umstand soll für den Moment auf zweierlei hinweisen. Erstens stellen sich aus seiner Perspektive Dystopien nicht allein als Gegenmodelle gelingenden Fortschritts dar. Im formalen Fortschreiten liegt vielmehr zugleich eine Vor- oder Schwundstufe der Idee des Fortschritts. Im Verhältnis zur Inbrunst eines »to boldly go where no one has gone before«<sup>10</sup> erscheint sie schwach, wie sie im Kontrast zu den Implikationen einer aporetischen Dystopie stark erscheinen muss – denn so lange Geschichten voranschreiten, kann die Welt nicht zu Ende sein. Indem sie auf die Schwäche des Fortschrittsbegriffs verweisen, operieren zeitgenössische Dystopien zugleich in der Lücke, die sein Zurückweichen hinterlassen hat.

Zweitens ergibt sich so eine spezifische Sicht auf digitale Dystopien. Sie erscheinen dann nicht bloß als Fortsetzung dystopischer Fiktionsproduktion unter äußerlich gewandelten Bedingungen. Es geht nicht nur um ein größeres Angebot und bessere Verfügbarkeit. So wie das Konzept des »Binge-Watching« erst zusammen mit der Deperiodisierung der

9 Vgl. Kruse 2019.

10 ...so der letzte, eingesprochene Satz des Intros von *Star Trek: The Next Generation*.

Konsumgelegenheiten in Gestalt von Streaming-Portalen Durchschlagskraft erlangen konnte,<sup>11</sup> lässt sich beobachten, dass viele Formate inzwischen formal auf Kontinuität angelegt sind. An diesem Punkt treffen sich Form und Darbietung digitaler Dystopien.

### III. Digitale Dystopien und Dystopien des Digitalen

Überall ist mitzuverfolgen, wie sich durch digitale Transformation tiefgreifende Veränderungen in nahezu jedem Lebensbereich einstellen. So kann es kaum verwundern, dass sich Dystopien mit Gegenständen digitalen Wandels auseinandersetzen. Dabei lassen sich zum einen *Evergreens* in neuem Gewand – wie zum Beispiel der Film »Ex Machina« (Garland 2015), welcher den Topos des künstlichen Menschen variiert – von neu hinzugekommenen Thematiken unterscheiden, die sich erst aus den Vorwehen der sogenannten digitalen Revolution ergeben haben. Ein Szenario wie die berühmt gewordene »Matrix« (Wachowski, Lana; Wachowski, Lilly 1999) fußt natürlich auch auf einer (sehr) alten Vorlage, nämlich Platons Höhlengleichnis, erlangt als digitale Dystopie aber erst in dem Moment Relevanz, in dem ein rasanter Leistungszuwachs in der Informationstechnologie vorstellbar wird.

Zum anderen lässt sich eine Unterscheidung zwischen den Gegenständen und der Form digitaler Dystopien treffen. Neben dem offensichtlichen Umstand, dass Dystopien digitale Gegenstände thematisieren, sind einige Dystopien auch in formaler Hinsicht als von Digitalisierung betroffen beschreibbar. Dabei lässt sich zunächst an Distribution und Rezeption denken: *E-Books* werden *online* vertrieben und vielleicht auf einem *reader* gelesen. Die Umsetzung des jeweiligen Formats auf dem spezifischen Gerät bringt dann eine Reihe von Affordanzen mit sich (ist es möglich, zu blättern, zu zoomen, Notizen zu machen usw.?). Filme und Serien werden immer öfter gestreamt, woraus ebenfalls charakteristische Affordanzen erwachsen dürften. Hier scheint es auf den ersten Blick noch plausibler, von kurzfristigeren Rückkopplungseffekten auf die Dimension der Produktion auszugehen – dass sich also in Folge digitaler Verbreitung und einer Rezeption unter digitalen Bedingungen auch bereits die Machart filmischer Dystopien verändert. Das Streaming von sogenannten »Qualitätsserien« ist in dieser Hinsicht ein aufschlussreicher Spezialfall, der darum im Zentrum des Interesses steht. Dystopische Serien, die bereits auf ihr Gestreamtwerden angelegt sind, amplifizieren gewissermaßen die innere Spannung des Dystopischen zwischen den Polen des Voranschreitens einer Erzählung und

11 Vgl. dazu auch Jenner 2016 (»The practice of binge-watching associated with the DVD culture becomes central«, S. 265).

des Gegenstands solch einer Erzählung (als einer regressiven oder ultimativen Katastrophe).

Wenn in dieser Weise über die Dimensionen hinweg von einer »Digitalisierung« die Rede ist, sollte freilich hinzugefügt werden, dass es sich um eine weite und andersherum nicht überall trennscharfe Begriffsverwendung handelt. Ökonomische, rezeptions- sowie produktionsästhetische Bedingungen (und auch Vorbedingungen, die möglicherweise Digitalisierung begünstigt haben oder ihr als unverhoffter Trumpf dienen können) erscheinen aus ihrer Warte als Aspekte derselben Sache. Darum bietet es sich an, in einem ersten Schritt das Neue, also eine in digitalen Zeiten produzierte und rezipierte Serie, vom Gleichgebliebenen abzuheben.

### *Dynamik digitaler Qualitätsserien*

Eine Aufsehen erregende Produktion wie zum Beispiel »Game of Thrones« (Benioff; Weiss 2011–2019) kann davon einen Eindruck verschaffen. Das Ensemble ist hier besonders breit gefächert, Charaktere sind sterblich und ersetzbar. Noch in den 1980er und 1990er Jahren war die Mortalität von Hauptfiguren in Serien ein seltener Spezialfall, mit dem der Ausstieg von Schauspielerinnen etwa nach Vertragsstreitigkeiten narrativiert wurde. Die ständige Möglichkeit der Mortalität ist Teil und Ausweis einer generelleren Dynamisierung, die sich bei »Game of Thrones« vor allem als stets lauende Eskalationsgefahr äußert. Im Vergleich mit anderen Formaten wird dabei deutlich, dass die Dynamisierung nicht auf Eskalation im Sinn physischer Gewalt hinauslaufen muss. Allgemeiner betrachtet geht es darum, dass die Uhren bei einer (auch) digital distribuierten Serie nicht mehr jede Woche zurückgestellt werden müssen. Periodisch ausgestrahlte Serienfolgen waren in der Regel Reaktualisierungen. Wenn doch *story arcs* o.Ä. zum Einsatz kamen, erschien es offenbar zumindest geboten, durch vorangestellte Rückblenden mit resümierendem Charakter an das zuvor Geschehene zu erinnern. Raumzeitlich flexibel streambare Serien müssen dagegen nicht in gleicher Weise mit der verblassenden Erinnerung ihrer Rezipientinnen rechnen:

»Streaming services are challenging the temporality or windowing of televisual content and challenging different industrial models of distribution. This is substantial because the exclusive streaming of a series not only has shifted industry logics and practices but also has resulted in different textual programming and audience reception practices meant to control the market« (Burroughs 2019: 8).

Sie können auch deshalb verzweigter sowie detailreicher ausfallen und einen narrativen Gesamtzusammenhang zwischen einzelnen Episoden

herstellen, der bei aller Verzweigung eher linear (sich entwickelnd) als reaktualisierend ist: »Quality and complexity become intertwined with long-form viewing and scheduling« (a.a.O.: 9).

Während so einerseits die Limitation des Faktors Gedächtnis formal abgeschwächt wird, führt andererseits die Möglichkeit, inhaltlich lineare, im Extremfall irreversible ästhetische Entscheidungen zu treffen, zu einer stärkeren Aufmerksamkeitsforderung. Weil jederzeit unerwartete, aber folgenreiche Wendungen geschehen könnten, läuft eine nicht ungeteilte Aufmerksamkeit stets Gefahr, etwas zu verpassen. Dabei geht es weniger darum, narrativ den Anschluss zu verlieren, denn eine weitere Eigenschaft des Streams besteht darin, ihn im Bedarfsfall durch einige Sekunden *rebuffering* zurückzusetzen. Plausibler erscheint die Vermutung, dass, wie sich am allgegenwärtigen Lehnwort »Spoiler« zeigt, die Sorge eher darin bestehen mag, ästhetisch nahegelegte Erfahrungen nicht in der nahegelegten Weise gemacht zu haben. Schließlich lässt sich auch die oftmals bessere handwerkliche Qualität zeitgenössischer Serien als Element einer Wandlungskonstellation beschreiben. Mehr Verzweigung in der Breiten- und Entwicklung in der Tiefendimension wird nicht zwangsläufig, aber doch regelmäßig mit abwechslungsreicheren Schauplätzen oder aufwändigerem Make-Up einhergehen. Auch an der digitalen Inszenierung einer ›klassischen‹ Dystopie wie »The Handmaid's Tale« lassen sich all diese Züge beobachten. Sie ist dynamisch, linear, aufmerksamkeitsfordernd und durchbricht etwa durch Reminiszenzen oder außergewöhnliche Vorfälle die für ältere Serien typische, kammer-spielartige Anordnung aus einer Handvoll abwechselnder Kulissen und wiederkehrendem Personal.

### *Digitalisierung als Konstellation*<sup>12</sup>

Wenn es nun darum geht, die geschilderten Entwicklungstendenzen zu sortieren und Ursachen zuzuordnen, wird man immer wieder auf Unschärfen stoßen. Am Beispiel des höheren Detailgrads: Neben dem Umstand, dass digitale Distribution und Aufmerksamkeit zusammenhängen, lässt sich hier ebenso an eine gewisse Binnenentwicklung des Formats ›Serie‹ denken; gleichfalls an verbesserte ökonomische Ausgangsbedingungen, die sich bereits analog abgezeichnet hatten,<sup>13</sup> und nicht zuletzt an andere Sehgewohnheiten, für deren Veränderung ein verändertes Angebot zunächst bloß eine Affordanz sein kann. Wenn

12 Vgl. Berg et al. 2020.

13 ...denn die Entwicklung zu dem, was gemeinhin als »Qualitätsserie« oder »Qualitätsfernsehen« bezeichnet wird, lässt sich bereits bei HBO u.a. beobachten.

man an dieser Stelle von Digitalisierung sprechen und in ihr den entscheidenden Faktor sehen möchte, ist sie also eher als ein Bündel oder eine Konstellation diverser Entwicklungen zu verstehen. An Streaming-Portalen wird deutlich, dass eigentlich mehrere Dinge zusammengekommen sind:

»Streaming is more than just an audience practice; it is a growing part of media and entertainment industries. Companies like Netflix represent the growth and maturity of Internet media companies. Streaming is the latest iteration of what some have labeled a 'digital media industry'« (a.a.O.: 2).

Die viel besprochenen, so genannten »Qualitätsserien« warten dort zusehends als eine Art Leuchtturm oder Flaggschiff auf, um sich von der Konkurrenz auf einem umkämpften und fragmentierten Streaming-Markt abzuheben: Etwa die Serie »Arrested Development [...] functions well as case study as it shows how Netflix positions itself in relation to [...] ›quality‹ TV« (Jenner 2016: 263f). Das Geschäftsmodell der bekanntesten Portale funktioniert über den Absatz von Abonnements. Potentielle Kundinnen müssen ausreichend für den Programmekatalog interessiert werden, um die vorab zu leistende Investition für sie lohnenswert erscheinen zu lassen. Andererseits verursacht die tatsächliche Nutzung des Angebots Kosten auf Seiten der Portalbetreiber. Aus ökonomischer Sicht liegt der *sweet spot* daher auf einer nicht unrealistisch erscheinenden Nutzungserwartung, die aber nur so weit realisiert werden sollte, dass sie nicht in auffälligem Missverhältnis zur ursprünglichen Investition steht (»das lohnt sich für mich einfach nicht«).

Das gilt allerdings nur für das Portal als solches, in der Gesamtschau. Die einzelne Produktion kann nicht wissen, ob sie die einzige Attraktion für bestimmte Rezipienten oder eine unter vielen ist. Für sie ist es daher formal rational, auf eine möglichst langanhaltende und möglichst weitreichende Progression zu setzen. Bei einigen Portalen lässt sich das schon daran erkennen, dass die Unterbrechung des »rezeptiven Streams« durch Ab- und Vorspann, also gewissermaßen das Niemandsland zwischen den Episoden, automatisch übersprungen wird. Solange der oder die StreamerIn nicht selbst tätig wird, fließt der Strom der Bilder weiter, bis sich irgendwann eine (gesetzlich vorgeschriebene) Dialogtafel erkundigt, ob man denn eigentlich noch wach sei oder Energie gespart werden könne:

»The subscription model of Netflix allows for the [...] construction of digital ›quality‹ programming that is not subjected to the whims and pressures of advertisers. Without the need to directly satiate advertisers, Netflix releases entire seasons at a time, thus promoting long-form viewing as the dominant mode of audience consumption« (Burroughs 2019: 8).

## *Dystopische Form und digitale Darbietung*

Das Kapitel war gestartet mit einer Unterscheidung zwischen Gegenständen und Formen digitaler Dystopien.

Dystopien wohnt (bereits an sich) ein gewisses Spannungsmoment inne, indem diese von etwas berichten, das gänzlich – so total, dass es die Zukunft entgleisen ließ – aus dem Ruder gelaufen ist, aber doch wiederum nicht so total, dass sich darüber nicht mehr berichten ließe. Der inhaltliche Defätismus der Dystopie liegt quer zum formalen Optimismus, etwas erzählen zu können; denn die Bedingung des Erzählens gründet ihrerseits in der Annahme, dass etwas geschehen kann. Brisant wird der Gedanke erst mit einem Seitenblick aufs Zeitgeschehen. Zwar konnte die Welt spätestens seit den 1950er Jahren tatsächlich als vollständig (nämlich nuklear) zerstörbar angesehen werden. Dagegen hat der wissenschaftliche Diskurs im Lauf der letzten Jahre eine ganz konkrete Liste mit diversen, jeweils nicht einfach von der Hand zu weisenden Untergangsszenarien zusammengetragen (s. nur Bostrom 2008). Die etwa mit Klimawandel und künstlicher Intelligenz konfrontierte Menschheit ist geradezu umzingelt von potentiell fatalen Abwegen. Es ist dieser Hintergrund, vor dem der lineare oder progressive, d. i. formal fortschreitende Charakter dystopischer Erzählung salient wird und sich als paradoxaler Gegenpol zu ihren typischen (regressiven) Gegenständen erweist.

Nicht nur dem Namen nach trifft sich der fortschreitende Charakter des Dystopischen an einem Punkt mit der Progressionstendenz digital distribuerter Serien. Das Eine kommt dem Anderen gleichsam entgegen. Das – streng genommen unwahrscheinliche – Fortschreiten, im Sinne des Fortschreibens einer Katastrophe, ist so gesehen sowohl eine narrative als auch eine distributiv nahegelegte Eigenschaft digitaler Dystopien. Beispielhaft lässt sich hierbei an die schon erwähnte Adaption von »The Handmaid's Tale« denken. Obwohl der Handlungsbogen der Vorlage durch die erste Staffel ausgeschöpft wird, ist dennoch eine zweite Staffel produziert worden. Etwas zugespitzt könnte man sagen, dass die Progression der Dystopie umso mehr gefördert wird, desto unwahrscheinlicher sie der Sache nach geworden ist.

Einerseits besteht also eine gewisse interne, tendenziell paradoxe Spannung zwischen Form und Gegenstand von Dystopien. Andererseits kommt ihre Form punktuell in Deckung mit der Form des Digitalen.

## IV. Fortschritt

Die in Dystopien angelegte Paradoxie erscheint, wenn man der Argumentation bis hierhin folgen möchte, im Licht der Zeitdiagnose umso paradoxer und damit gleichzeitig auch zeitdiagnostisch interessant. In Anspielung auf Zizi Papacharissi Digitalisierungstheorie der Öffentlichkeit (vgl. Papacharissi 2014) lässt sich sagen, dass hier eine bereits zuvor vorhandene Eigenschaft digital verstärkt wird, und das in zweierlei Hinsicht. Zum einen handeln zeitgenössische Dystopien regelmäßig von digitalen Gegenständen – Digitalisierung scheint einen reichen Fundus dystopischer Anknüpfungspunkte bereitzustellen. Zum anderen hatte sich am Beispiel des Streamens von dystopischen Serien gezeigt, dass die paradoxiestiftende Eigenheit, in der Darstellung eines stipulierten Endes narrativ voranzuschreiten, mit den strukturellen Erfordernissen digitaler Distribution korrespondiert. In diesem Sinn kommt der Zusammenhang zwischen Dystopie und Fortschritt umso mehr für digitale Dystopien zum Tragen. Im vierten und letzten Abschnitt soll er daher entlang der Stichworte *Semantische Krisen des Fortschritts*, *Existenzielle Risiken*, *Philosophische Problematisierung der Idee des Fortschritts* sowie *Konjunktur digitaler Dystopien als Indikator und Unterstrom* weiter vertieft werden.

### *Semantische Krisen des Fortschritts*

Man kann den Begriff des Fortschritts als eine Art »thick concept« (vgl. Williams 1999) auffassen. Die ›Dichte‹ des Begriffs lässt sich daran erkennen, dass es bei der Qualifizierung von etwas als »fortschrittlich« nie allein um den Zeitindex (früher/später), sondern gleichzeitig immer auch um eine normative Dimension (besser/schlechter) geht. Wenn das Vokabular des Fortschritts historisch für Strömungen und Projekte herangezogen worden ist, die aus heutiger Sicht gerade nicht, oder auf höchst problematische Weise, als »fortschrittlich« erscheinen, müsste man, um am Begriff wohlwollend festzuhalten, also auf die Vorstellung einer Art Lerngeschichte zurückgreifen, für die es immerhin greifbare Anzeichen gibt: Zur Desambiguierung gedachte Klarstellungen wie »bloß technologischer Fortschritt« verweisen in der Umgangssprache sozusagen negativ auf die Unterstellung eines normativ gehaltvollen, integralen Konzepts gelingender Zukunftsbewältigung.

Ernsthafte semantische Schwierigkeiten setzen dort an, wo sich (a) eine Sprecherin nicht mehr sicher sein kann, ob ein Begriff wie der des Fortschritts als sinnvoller Begriff anerkannt oder verstanden werden wird, sich (b) dessen Gegenstände aber nicht erledigt haben, während (c) gleichzeitig keine alternativen (neuen) Begriffe zur Artikulation des

Gemeinten zur Verfügung stehen. Hinweise auf das Heraufziehen genau solcher Konstellationen finden sich unter anderem in Jürgen Habermas' Spätwerk:

»Mit dem Vernunftdefätismus, der uns heute sowohl in der postmodernen Zuspitzung einer ›Dialektik der Aufklärung‹ wie im wissenschaftsgläubigen Naturalismus begegnet, kann das nachmetaphysische Denken allein fertig werden. Anders verhält es sich mit einer praktischen Vernunft, die ohne geschichtsphilosophischen Rückhalt an der motivierenden Kraft ihrer guten Gründe verzweifelt, weil die Tendenzen einer entgleisenden Modernisierung den Geboten ihrer Gerechtigkeitsmoral weniger entgegenkommen als entgegenarbeiten« (Habermas 2009: 411).

Aus dem Blickwinkel der praktischen Vernunft sieht es so aus, als ob doch eigentlich alles vorhanden, das historisch ausgefeilte Inventar normativ gehaltvoller Begriffe zur gesellschaftlichen Selbstverständigung offen vorliegen würde, nur eben seine Traktion verloren hätte. Dadurch würden bestimmte Artikulationsmöglichkeiten nicht schon nominell, aber im Effekt ausfallen: »Die praktische Vernunft verfehlt ihre eigene Bestimmung, wenn sie nicht mehr die Kraft hat, ein Bewusstsein von dem, was fehlt ... zu wecken und wachzuhalten« (a.a.O.: 412).

Die befürchtete Entwicklung ist nicht auf den »Fortschritt« beschränkt. Man könnte genauso an »Freiheit« (vgl. Adorno 2006: 276f.) denken oder ein lebendiges Verständnis von »Solidarität«. Das Wort (und eben das ist ein Teil des Problems) klingt ein wenig verstaubt und aus der Zeit gefallen, obwohl es sittliche Funktionsbedingungen von Recht und Politik adressiert:

»Eine entgleisende Modernisierung der Gesellschaft im Ganzen könnte [...] das demokratische Band mürbe machen und die Art von Solidarität auszehren, auf die der demokratische Staat, ohne sie rechtlich erzwingen zu können, angewiesen ist. Damit würde genau jene Konstellation eintreten, die Böckenförde im Auge hat: Die Verwandlung der Bürger ... in vereinzelte, selbstinteressiert handelnde Monaden, die nur noch ihre subjektiven Rechte wie Waffen gegeneinander richten« (Habermas 2009: 111f.).

Der Fortschrittsbegriff ist dagegen von so großer Relevanz, weil er zu einer wie auch immer planvollen Beschäftigung mit der Zukunft einlädt. Wenn diese lieber besser als schlechter sein soll, stellt sich in der Folge die Frage, wie jener bessere Zustand denn möglicherweise zu erreichen wäre. Zunächst könnte man sagen, dass nur so ein gestalterischer Umgang der angemessene für das »Anthropozän« sein kann, aber dahinter steckt noch mehr.

## *Existenzielle Risiken*

Es geht heute nicht mehr allein um das ›wie‹, sondern zusehends auch um das ›ob‹ der Zukunft. Konkrete existenzielle Risiken bedrohen mindestens das Überleben der Spezies *Homo*, wenn nicht den gesamten Planeten Erde:

»A subset of global catastrophic risks is existential risks. An existential risk is one that threatens to cause the extinction of Earth-originating intelligent life or to reduce its quality of life (compared to what would otherwise have been possible) permanently and drastically. Existential risks share a number of features that mark them out as deserving of special consideration. For example, since it is not possible to recover from existential risks, we cannot allow even one existential disaster to happen; there would be no opportunity to learn from experience« (Bostrom 2008: 4).

Weil aus existenziellen Desastern nichts mehr gelernt werden kann, wäre es mit den Worten von Nick Bostrom und Milan Cirković unerlässlich, dass unser »approach to managing such risks [...] proactive« (ebd.) ist.<sup>14</sup>

Ein proaktiver demokratischer Diskurs müsste also über Konzepte verfügen, mit denen er die Ausgänge möglicher Zukünfte normativ qualifizieren könnte. Zudem müssten sich aus diesen Qualifikationen verbindlich oder zumindest mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit entsprechende Handlungen ableiten. Umso mehr mag es verwundern, dass der Begriff des Fortschritts gerade jetzt so einen schweren Stand zu haben scheint. Zu den bereits genannten ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aus Politik und Kultur ergänzen. Ob es um die Sozialdemokratie, die CDU, Wirtschaftskonzerne oder die Kunst geht: Überall werden »Konzepte«, »Visionen« oder das »Neue« vermisst und von Beobachterinnen als etwas eingeklagt, bei dem nicht nur nicht der richtige Ton getroffen würde, sondern das gewissermaßen ersatzlos fehle.

Dabei sollte nicht der Eindruck entstehen, dass ein eigentlich unbescholtener Begriff bloß aus äußeren Anlässen in die sprichwörtliche Breddouille geraten wäre (denn die Sichtweise liegt durchaus nahe, wenn man etwa die von Habermas aufgerufene Diagnose ein wenig weiterverfolgt).

### *Philosophische Problematisierung der Idee des Fortschritts*

Habermas hatte vor Jahrzehnten schon einmal spekuliert, dass

»ein semantischer Grundbestand aus den subhumanen Formen der Kommunikation in die Menschensprache eingegangen ist und ein nicht vermehrbares Potential an Bedeutungen darstellt, mit denen die

<sup>14</sup> Dieser Satz überschneidet sich mit Kruse 2022.

Menschen die Welt im Lichte ihrer Bedürfnisse interpretieren und dadurch ein Netz von Korrespondenzen erzeugen« (Habermas 1972: 73).

Die damals aus der Auseinandersetzung mit Benjamin gewonnene und heute im Spätwerk wieder auftauchende Perspektive unterstreicht zum einen, als wie entscheidend kulturelle Übersetzungsleistungen angesehen werden müssen, sobald ein endliches Potential an Bedeutung unterstellt wird; zum anderen suggeriert sie aber auch, dass semantische Krisen eher als Krisen eines Traditions- denn eines Erfahrungszusammenhangs aufzufassen wären. Der benjaminische Ausgangspunkt hätte eigentlich die zweite Lesart nahegelegt, die aber schlecht zur Sozialontologie und Systemarchitektur der *Theorie des kommunikativen Handelns* passt, wegen einer Aufgabe von Habermas' religionsphilosophischem Spätwerk zweifelsohne darin besteht, eine offene Flanke im »Projekt der Moderne« (vgl. Habermas 1980) abzusichern. Religiöse Übersetzungen sollen einer schwach gewordenen Vernunft hierfür gleichsam zur Hilfe eilen: »Das Motiv« der »Beschäftigung mit dem Thema Glauben und Wissen ist der Wunsch, die moderne Vernunft gegen den Defätismus, der in ihr selber brütet, zu mobilisieren« (Habermas 2009: 411). Insofern handelt es sich um ein Motiv oder »appeal«, das zumindest teilweise »from within his own critical reflections« entspringt, »rather than being forced from without by extraneous theological ambitions« (Lalonde 1999: 83).

Nun könnte man philosophisch den Einwand explorieren, ob es der Sache nach nicht doch viel eher an der von Benjamin ursprünglich gemeinten Fähigkeit, Erfahrungen zu *machen*, hängt, als an substanzhaft vorgestellten Tradita. Man kann den Blick aber auch – nicht nur, weil das hier zu weit führen würde – auf die aktuellen Baustellen des Begriffs richten. Dieser ist in der philosophischen Debatte nicht bloß als irgendwie alt oder sperrig beleumundet, sondern gerade in jüngster Zeit auch wieder systematisch unter Beschuss genommen worden. Amy Allen schreibt im Kontext von Kritischer Theorie und Postkolonialismus

»that the existing strategies for grounding the normativity of critical theory, beholden as they are to ideas of historical progress and socio-cultural learning or evolution, are deeply problematic and are ultimately incompatible with a theory that aims to be truly critical« (Allen 2017: 201).

Dabei kommt der Beitrag aus einem Lager, das noch vergleichsweise viel mit der Idee des Fortschritts anfangen konnte.<sup>15</sup> Selbst im philosophischen Asyl der Kritischen Theorie sieht man sich inzwischen ganz offenbar veranlasst, den Begriff erst wieder mühevoll zu rekonstruieren, bevor mit ihm analytisch gearbeitet werden könnte (vgl. Jaeggi i.E.).

15 V.a. die zweite Generation der Frankfurter Schule, vgl. auch dazu Allen (2017).

Im selben Moment zeigen Rekonstruktionsbemühungen wie die von Rahel Jaeggi auch, dass in der Krise des Fortschritts vielleicht nicht zugleich das »Rettende«, aber doch ein Unterstrom oder eine Gegenbewegung »wächst« (Hölderlin). Anzeichen davon schildert etwa Heinz Bude im Rahmen einer soziologischen Bestandsaufnahme:

»Firmenchefs und Politiker stimmen gemeinsam mit Architekten und Künstlern in ein Narrativ der Sehnsucht nach der lang vergessenen Möglichkeit einer ›besseren‹ Zukunft ein. Sie stützen sich auf einen lange unterdrückten Glauben (›yes, we can‹, ›Change we can believe in‹)« (Bude 2016: 28).

### *Konjunktur digitaler Dystopien als Indikator und Unterstrom*

Die These lautet, dass zeitgenössischen und insbesondere digitalen Dystopien in dieser Konstellation ganz spezielle Koordinaten zufallen. Ihre Gegenstände sind in der Regel mindestens katastrophische, wenn nicht existenzielle Risiken, von denen sie berichten. Davon ausgehend könnten zunächst kathartische oder Warnfunktionen eingelöst werden. Wie beim Horrorfach spricht wohl

»nichts dagegen, eine kathartische Abfuhr als Grund der Popularität« solcher »Filme zu vermuten: Über die vom Film forcierte Identifikation ... profitiert auch der Zuschauer vom Reinigungsritual« (Brittnacher 2009: 334).

Vielleicht noch offensichtlicher ist die einer Katastrophenvorhersage innewohnende Warnung, es nicht so weit kommen zu lassen.

Darüber hinaus weisen Dystopien aber eine weitere, höchst interessante Eigenschaft auf, die gewissermaßen unter dem Druck des soziokulturellen Kontexts (i.e. der Krise der Idee des Fortschritts) salient wird. Man kann diese Eigenschaft der Tendenz nach als paradox oder weniger dramatisch als »spannungsreich« bezeichnen. In jedem Fall liegt der formale Aspekt einer Dystopie, als Erzählung entfaltet zu werden, über Kreuz mit den Gegenständen des Dystopischen, die gerade als digitale gewissermaßen aufs Ganze gehen (indem sie existenzielle Risiken widerspiegeln). Wenn solch ein Risiko tatsächlich einträte, würde es sowohl der erzählten als auch der erzählenden Zeit ein Ende setzen. So wie die Gegenstände des Dystopischen Risiken indizieren, ist die Konjunktur der Dystopie unter diesem Aspekt als Indikator der Krise des Fortschritts deutbar. Es hat den Anschein, als ob Dystopien umso erfolgreicher sind, je weiter sich eutopische Intuitionen zurückziehen.

Tatsächlich spricht einiges dafür, Dystopie und Eutopie unter zeitdiagnostischen Vorzeichen nicht allein als Komplementäre aufzufassen. Dystopien indizieren nicht nur die Krise der Idee des Fortschritts, sondern

lassen sich zugleich auch als Unterstrom dieser Krise verstehen. Sie offerieren üblicherweise immerhin noch die Möglichkeit, einen Versuch zu unternehmen, an dem der oder die Heldin freilich scheitern mag. Formal wird diese Möglichkeit entfaltet – sei es auf der Ebene des Plots, der Bilder, die sich bewegen, oder der Seiten, durch die man blättert –, und zwar auf eine bestimmte Weise: Es geht überhaupt weiter, und dazu nicht vollends chaotisch, sondern in mancherlei Hinsicht planvoll. In der narrativen Strukturierung dessen, was den Protagonisten der dystopischen Erzählung widerfährt, liegt insofern eine surrogative Vor- oder Schwundstufe der Idee des Fortschritts. Es ist gewissermaßen das, was einer positiven Artikulation gelingenden Fortschritts jedenfalls popkulturell nahekommt.

Im strukturierten Voranschreiten treffen sich schließlich Dystopie und digitale Distribution. Unabhängig davon, ob ein »Supercomputer« oder doch kosmische Großereignisse das Ende der Welt einläuten, also digitale Gegenstände im engeren Sinn vorliegen oder nicht, kommt der untersuchte Zusammenhang im enger gezogenen Bereich gestreamter »Qualitätsserien« umso mehr zum Tragen. Hier verbinden sich die Binnenstrukturen einzelner Episoden zum dystopischen Strom, der solange progredieren kann, bis der Energiesparmodus einschreitet. In der am Stück gestreamten, dystopischen »Qualitätsserie« kommt meine These daher am deutlichsten zum Ausdruck: Digitale Dystopien erscheinen zugleich als Indikator und Unterstrom einer semantischen Krise der Idee des Fortschritts.

## V. Referenzen

- Adorno, T.W. (2006), Nachgelassene Schriften, Abteilung IV, Vorlesungen Band 13, Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit 1964/65, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Allen, A. (2017), Adorno, Foucault, and the End of Progress. *Critical Theory in Postcolonial Times*. In: Deutscher, P.; Lafont, C. (Hg.), *Critical Theory in Critical Times. Transforming the Global Political and Economic Order*, New York: Columbia University Press, S. 183–206.
- Bauman, Z. (2017), *Retrotopia*, Berlin: Suhrkamp.
- Beach House, 7 (Album), Sub Pop 2018.
- Benioff, D.; Weiss, D.B. (Produktion, 2011–2019), *Game of Thrones*, HBO.
- Berg, S.; Rakowski, N.; Thiel, T. (2020), Die digitale Konstellation. Eine Positionsbestimmung. In: *Zeitschrift für Politikwissenschaft*, Jg. 30, H. 2, S. 171–191.
- Bostrom, N.; Cirkovic, M. (2008), Introduction. In: dies. (Hg.), *Global Catastrophic Risks*, Oxford: Oxford University Press, S. 1–29.
- Brittnacher, H.R. (2009), Der Horrorfilm – Katharsis der Subkultur? In:

- M. Vöhler, M.; Linck, D. (Hg.), Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 323–337.
- Bude, H. (2016), Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen, München: Hanser.
- Burroughs, B. (2019), House of Netflix: Streaming media and digital lore. In: *Popular Communication*, 17:1, S. 1–17.
- Busche, A. (2018), Letzte Rettung Achtzigerjahre. URL <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-12/prequel-bumblebee-im-kino-transformers-reist-in-die-achtziger> (Abruf: 29.11.2021).
- Cameron, J. (Regie, 1984), Terminator, Hemdale.
- Garland, A. (Regie, 2015), Ex Machina, Universal Pictures.
- Gordin, M.D.; Tilley, H.; Prakash, G. (2010, Hg.), Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility, Princeton: Princeton University Press.
- Habermas, J. (1972), Bewußtmachende oder rettende Kritik? Die Aktualität Walter Benjamins. In: ders. (1978), Politik, Kunst, Religion, Stuttgart: Reclam, S. 48–95.
- Habermas, J. (1980): Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In: ders. (1990), Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1992. Leipzig: Reclam, S. 32–54.
- Habermas, J. (1981), Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Habermas, J. (2009), Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. In: ders., Philosophische Texte. Studienausgabe in fünf Bänden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Band 5, S. 408–416.
- Habermas, J. (2009), Vorpolitische Grundlagen des demokratischen Rechtsstaats? In: ders., Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 106–118.
- Hegel, G.W.F. (1986), Wissenschaft der Logik II. In: ders., Werke in zwanzig Bänden, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jaeggi, R. (2014), Kritik von Lebensformen, Berlin: Suhrkamp.
- Jaeggi, R. (i.E.), Fortschritt und Regression, Berlin: Suhrkamp
- Jenner, M. (2016), Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. In: *new media & society* 2016, Vol. 18(2), S. 257–273.
- Kanzler, K.; Georgi-Findlay, B. (2018), Einführung: Westworld, Maschinen/menschen und das amerikanische ›Qualitätsfernsehen‹. In: dies. (Hg.), Mensch, Maschine, Maschinenmenschen: Multidisziplinäre Perspektiven auf die Serie Westworld, S. 1–9, Wiesbaden: Springer.
- Kruse, J.-P. (2019), Star Trek als das »einzig greifbare Beispiel« einer gelingenden Zukunft? Zur semantischen Krise normativer Potentiale. In: Kanzler, K.; Schwarke, Chr. (Hg.), Star Trek: Discovery. Gesellschaftsvisionen für die Gegenwart, Wiesbaden: Springer, S. 27–47.
- Kruse, J.-P. (2021/2022), »It can't happen here« – »But what could happen here?« Zur dystopischen Aktualität von The Handmaid's Tale. In: Besand, A. (Hg.), Bildung nach reaktionären Revolutionen – The Handmaid's Tale als Reflexion dystopischer Phantasien, Wiesbaden: Springer, S. 125–141.

- Kruse, J.-P. (2022), *Semantische Krisen. Urteilen und Erfahrung in der Gesellschaft ungelöster Probleme*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Kubrick, S. (Regie, 1968), 2001: A Space Odyssey, MGM.
- Kurtzman, A. (Produktion, 2017–), *Star Trek: Discovery*, CBS Television Studios.
- Lalonde, M.P. (1999), *Theology and the Challenge of Jürgen Habermas: Toward a Critical Theory of Religious Insight*, New York: Peter Lang.
- Lessenich, S. (2018), *Die ewige Mitte und das Gespenst der Arbeitergesellschaft*. In: Schoneck, N.M.; Ritter, S. (Hg.), *Die Mitte als Kampfzone. Wertorientierungen und Abgrenzungspraktiken der Mittelschichten*, Bielefeld: transcript, S. 163–178.
- Lessenich, S.; Nullmeier, F. (2006), *Einleitung: Deutschland zwischen Einheit und Spaltung*. In: dies. (Hg.), *Deutschland, eine gesplante Gesellschaft*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 7–27.
- Linck, D. (2009), *Über die Möglichkeiten popkulturellen Vergnügens an drastischen Gegenständen*. In: Vöhler, M.; Linck, D. (Hg.), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. S. 293–322.
- Lucas, G. (Regie, 1977), *Star Wars: Episode IV – A New Hope*, Lucasfilm.
- Malak, A. (2001). *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition*. In: H. Bloom (Hg.), *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, S. 3–10.
- Miller, B. (Creator, 2017–), *The Handmaid's Tale*, MGM.
- Moore, R.D.; Eick, D. (Produktion, 2004–2009), *Battlestar Galactica*, SciFi.
- Papacharissi, Z. (2014), *Affective Publics*, Oxford: Oxford University Press.
- Pausch, R. (2019), *Vorwärts, und nicht vergessen*. URL <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2019-04/fortschritt-zukunft-progressivismus-konservatismus-ideologie> (Abruf: 29.11.2021).
- Scott, R. (Regie, 2012), *Prometheus*, Twentieth Century Fox.
- Scott, R. (Regie, 2017), *Alien: Covenant*, Twentieth Century Fox.
- Villeneuve, D. (Regie, 2017), *Blade Runner 2049*, Columbia Pictures.
- Wachowski, Lana; Wachowski, Lilly (Regie, 1999), *Matrix*, Warner Brothers.
- Whedon (Produktion, 2002), *Firefly*, Twentieth Century Fox.
- Williams, B. (1999), *Ethik und die Grenzen der Philosophie*. Hamburg: Rotbuch.