Simone Broders

„Utopia Gone Mad“: Feministische ‚Paragesellschaften‘ in Naomi Aldermans *The Power* (2016)

1 Einleitung: Utopie und Dystopie als Schreibmodi innerhalb von Narrativen über ‚Paragesellschaften‘

„[Utopia is] the verbal construction of a particular quasi human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a *more perfect principle* than in the author’s community“ (Suvin 1979, 49). Mit diesen Worten beschreibt der Literaturwissenschaftler und *Science-Fiction*-Experte Darko Suvin das wichtigste Charakteristikum der Gattung Utopie: Sie wird zur Projektionsfläche der Hoffnungen und geheimen Wünsche der Figuren, denn sie zeigt eine Gesellschaft, in der Armut, Ungerechtigkeit und Leid zwar nicht vollständig überwunden sind, jedoch eine deutlich geringere Rolle spielen, als dies in den Referenzgesellschaften der VerfasserInnen der Fall ist. Suvins Definition lässt erkennen, dass eine vollkommene Gesellschaft einen Anspruch darstellt, der sich durch unvollkommene Menschen nicht realisieren ließe.¹ Die unter anderem von Dunja Mohr popularisierte These, dass die Utopie im 21. Jahrhundert im Gewand der Dystopie neu erscheine, impliziert, dass jeder Version der Utopie durch ihren unweigerlich statischen Charakter bereits eine dystopische Variation ihrer selbst innewohne (Mohr 2007, 5–6). Tom Moylan zufolge lehnen zeitgenössische SchriftstellerInnen daher die Utopie als Blaupause ab und bewahren sie gleichzeitig als Traum (1986, 10).

Abseits von ideologisch aufgeladenen Diskursen zur sich isolierenden ‚Parallelgesellschaft‘ oder der naiv-verblendeten ‚Alternativgesellschaft‘ lässt sich

1 Gleichzeitig gehen utopische Entwürfe häufig von der Annahme aus, dass keine ‚menschliche Natur‘ existiere, die eine ideale Gesellschaft grundsätzlich verhindern könne; vielmehr sei der Mensch eine *tabula rasa*, die erst durch externe Einflüsse geprägt werde und sich lediglich durch eine ungerechte Gesellschaft zum ‚Bösen‘ entwickle (Beauchamp 2007, 280–281). Eine gerechte Gesellschaftsstruktur müsse daher auch ‚gute‘ Individuen hervorbringen. Gorman Beauchamp verweist darauf, dass utopische Gesellschaftsentwürfe in der Literatur dennoch über Regeln und Institution verfügen, die deren Einhaltung überwachen, wodurch die Theorie einer *tabula rasa* ihre Glaubwürdigkeit einbüße (2007, 288).

als gemeinsames Merkmal einer ‚Paragesellschaft‘ die Entwicklung von dynamischen Prozessen festhalten, deren Auswirkungen von einer weitgehend konsensuellen Transformation der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ bis zur hegemonialen Auslöschung der ‚Paragesellschaft‘ reichen können (vgl. Hiergeist 2017, 8–9). Inszenierungen von ‚Paragesellschaften‘ erfolgen in der Regel über eine Interaktion mit der ‚Mehrheitsgesellschaft‘, in der Disparitäten aufgedeckt werden, beispielsweise durch den Aufbau einer Utopie, Dystopie oder Uchronie als Kontrastfolie. Sie sind keine statischen Konstrukte, sondern setzen Veränderungen in Gang, ebenso wie sie selbst Veränderungen unterworfen sind. Auch die Utopie als Diskursfigur wurde in ihrer literarischen Tradition von den Anfängen in Thomas Mores *Utopia* (1516) bis hin zu ihren aktuellen Inkarnationen in der Gegenwartsliteratur stets als Medium radikaler Veränderungen eingesetzt (vgl. Moylan, in diesem Band). Aus diesem Grund eignet sich die Utopie besonders als Schreibmodus innerhalb von Narrativen zur Darstellung von ‚Paragesellschaften‘. Der utopische Raum ermöglicht es AutorInnen, die ambivalenten Prozesse zu erforschen, mit denen die Machtverhältnisse zwischen einer ‚Paragesellschaft‘ und der diskursiv konstruierten ‚Mehrheitsgesellschaft‘ verhandelt werden.

Die Verwendung des Begriffes ‚Mehrheitsgesellschaft‘ und der damit verbundenen Ab- und Ausgrenzungsprozesse legt zunächst den Schluss nahe, dass es sich bei den Angehörigen der ‚Paragesellschaft‘ demnach um eine ‚Minderheit‘ handeln müsse. Obwohl es zunächst paradox erscheinen mag, Frauen als Minderheit zu betrachten, ist eine Disparität, die in Literatur und Kultur der Gegenwart insbesondere im Zuge aktueller Entwicklungen wie der #metoo-Debatte, der Diskussionen um Frauenquote oder *gender pay gap* und nicht zuletzt der Corona-Krise besonders häufig problematisiert wird, die Marginalisierung aufgrund von *gender*.² Während diese in Literatur und Kultur der Gegenwart auf vielfältige Weise verhandelt wird, ist Naomi Aldermans Roman *The Power* (2016) insofern eine Ausnahmeerscheinung, als sie nicht nur die Marginalisierung invertiert, sondern auch die Entwicklung einer dystopischen Gesellschaft aus dem Gedanken einer feministischen ‚Paragesellschaft‘ entwirft. Dieser Beitrag konzentriert sich

² Nach Angaben der Vereinten Nationen liegt der Frauenanteil in den systemrelevanten Berufsgruppen weltweit bei 70 Prozent, wodurch Frauen weitaus stärker als Männer von Infektionsrisiko und psychischen Belastungen betroffen sind (UN Women Deutschland, n. pag.). Hinzu kommt, dass systemrelevante Tätigkeiten „als ‚Frauenberufe‘ schlecht bezahlt sind – eine Folge der gesellschaftlichen Geringschätzung von Sorgearbeit als typisch weiblicher Tätigkeit“ (Deutscher Frauenrat: n. pag.). Hinzu kommen Verdienstaufschläge durch Pflege von erkrankten Angehörigen und Kinderbetreuung sowie ein Anstieg sexualisierter und häuslicher Gewalt gegen Frauen, der durch eingeschränkte Bewegungsfreiheit und Existenzängste befördert wird (UN Women Deutschland, n. pag.).

auf die Darstellung unterschiedlicher feministischer ‚Paragesellschaften‘, die in *The Power* konstruiert werden, sowie die zu ihrer Beschreibung verwendeten Erzählstrategien.

Das Geschlechterverhältnis der Weltbevölkerung liegt bei 101 Männern zu 100 Frauen (2018). Mit anderen Worten: Es gibt 70 Millionen mehr Männer als Frauen, dabei ist die Differenz in China und Indien am größten (Denyer und Gowen 2018, n. pag.). Wenngleich die demographische Entwicklung weltweit dieses Ungleichgewicht in den letzten drei Jahrzehnten verstärkt hat und die Wahrnehmung von Frauen als einer ‚Minderheit‘ deutlicher akzentuiert, als dies früher der Fall war, blickt die Vorstellung einer von der patriarchalisch geprägten ‚Mehrheitsgesellschaft‘ isolierten weiblichen ‚Paragesellschaft‘, in der ein Machtgefälle zugunsten der Frauen herrscht, bereits auf eine lange Tradition zurück. Reiseberichte des 16. und 17. Jahrhunderts beschreiben eine ostafrikanische Kriegerinnenkultur im Monomotapa-Reich im heutigen Sambesi, die in der Forschung als Fiktion gilt, jedoch auf historisch belegte ‚Paragesellschaften‘ von Frauen zurückgehen dürfte (von Sicard 1950, 279). Hierzu zählen beispielsweise die Agooji, eine weibliche Streitmacht des Königreichs Dahomey (heute: Benin), die bis zum 19. Jahrhundert existierte (von Sicard 1950, 279). Für den asiatischen Kulturraum sind die Kunoichi zu nennen, das weibliche Pendant zu den Ninja (Tatsumi 2009, 214). Im europäischen Kontext sind die Amazonen die prominentesten Vertreterinnen weiblicher ‚Paragesellschaften‘, ein Stamm von Kriegerinnen in der griechischen Mythologie, die in erster Linie eine Konzeption von Alterität gegenüber den episch-heroischen Idealvorstellungen von Femininität und Maskulinität verkörpern (Blok 1995, ix–x). Im 18. Jahrhundert schrieb Sarah Scott über einen utopischen Ort namens *Millennium Hall* (1762), eine Gemeinschaft alleinstehender Frauen, die auf dem Leitprinzip der Nächstenliebe beruht. Scotts Frauen haben die Macht in ihrer eigenen Grafschaft inne, und der staunende männliche Besucher erlebt sowohl die Harmonie und den Zusammenhalt als auch den Reichtum einer Gemeinschaft, zu der jede ihren Teil beiträgt. In Charlotte Perkins Gilmans Roman *Herland* (1915) entdeckt eine Expeditionsgruppe eine isolierte Gesellschaft, die nur aus Frauen besteht. Die dort beschriebene Gesellschaft ist frei von Gewalt, Krieg und sozialer Ungerechtigkeit. Dem Besucher ist es jedoch möglich, in seine vertraute, von Männern dominierte Gesellschaft zurückzukehren. Es ist ein Grundsatz dieser idealen Gesellschaft, dass niemand gezwungen wird, in ihr zu leben.

Wenn die weibliche Utopie nicht auf ein kleines geographisches Gebiet beschränkt ist, sondern sich territorial immer weiter ausdehnt, wird die ‚Paragesellschaft‘ schließlich zur neuen Mehrheit, die ihre Normen und Werte verbreitet oder durchsetzt. Der französische Schriftsteller Robert Merle parodierte eine solche Gesellschaft in seiner Satire *Les Hommes Protégés* (1974), in der eine Pan-

demie ausschließlich sexuell aktive Männer tötet. Eine Gruppe von Wissenschaftlern wird in einem Quarantänelager isoliert und so vor Ansteckung ‚geschützt‘, um an einem Impfstoff zu arbeiten. Einige der Frauen, die sich inzwischen in Machtpositionen befinden, zeigen jedoch wenig Interesse an der Entwicklung eines solchen Serums. Obwohl die dystopischen Züge der scheinbaren feministischen Utopie des Matriarchats aufgezeigt werden, hält der Roman mit seinem satirischen Grundton der Gesellschaft und ihren patriarchalen Seilschaften einen Spiegel vor. Obwohl Aldermans *The Power* (2016) wie Merles *Les Hommes Protégés* auf der Vorstellung eines gesellschaftlichen Machtwechsels beruht, erfolgt diese Veränderung nicht plötzlich durch eine Pandemie, sondern durch eine Reihe von weiblichen ‚Paragesellschaften‘, die immer stärker an Einfluss gewinnen. Alderman setzt sich mit den Bedingungen auseinander, unter denen eine weibliche utopische Gesellschaft denkbar wäre, sowie mit den Gefahren, die im schlimmsten Fall zu einem von Gier, Gewalt und Rache beherrschten Szenario führen könnten. Häufig wird die Dystopie als eine fehlgeschlagene Utopie charakterisiert: „Utopia gone bad“ (Brooke 2012, 136) – im Fall von *The Power* kann diese Definition, wie im Folgenden aufgezeigt wird, noch erweitert werden, da es sich um eine außer Kontrolle geratene Utopie handelt, die gewissermaßen ‚den Verstand verloren‘ hat: „Utopia gone mad“.

2 „Utopia Gone Mad“: Feministische ‚Paragesellschaften‘ in *The Power*

Die 1974 geborene britische Schriftstellerin Naomi Alderman gewann im Jahr 2017 den *Bailey’s Women’s Prize for Fiction* für *The Power* (2016). Seit ihrer Jugend ist sie eine engagierte Aktivistin für Frauenrechte, eine Tatsache, die den Roman inspiriert hat. Die *Washington Post* spricht dem Text einen epochalen Einfluss auf die englische Literatur der Gegenwart zu, indem sie behauptet: „*The Power* is our era’s *Handmaid’s Tale*“ (Charles 2017, n. pag.). *The Power* wird mit Margaret Atwoods Roman *The Handmaid’s Tale* (1985, deutscher Titel: *Der Report der Magd*) verglichen, der eine dystopische Version Neuenglands zeigt, in der Frauen in einer patriarchalischen, von religiösen Prinzipien dominierten Gesellschaft unterjocht werden. Mehr als 30 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung wurde der Roman erfolgreich als TV-Serie weiterentwickelt.³ Atwood erhielt für ihre Fortset-

³ Der Erfolg von Atwoods Roman mit einem so deutlichen zeitlichen Abstand zu seiner Erstveröffentlichung wird häufig als eine Form der kulturellen Gegenbewegung zum Trumpismus

zung *The Testaments* (2019) den *Booker Prize*. Die Aktualität des Stoffes wird in Presse und Wissenschaft immer wieder betont (Keishin Armstrong 2018, Neuman 2006, Oates 2006) – umso bemerkenswerter, dass für *The Power* bereits kurz nach seinem Erscheinen eine ähnlich starke Wirkungsgeschichte prognostiziert wird. Obgleich *The Power* in einer weiter entfernten Zukunft als *The Handmaid's Tale* angesiedelt ist, werden die Unterschiede zur Referenzgesellschaft von Autorin und LeserInnen zunächst nur durch subtile Details in einer Korrespondenz angedeutet: Der aufstrebende Schriftsteller Neil schickt einen auf den 27. Oktober datierten Brief an die Bestseller-Autorin Naomi und bittet sie um Rat bezüglich seines Manuskripts für einen historischen Roman. Zwar erfolgt keine genaue Jahresangabe, doch aus dem Inhalt geht hervor, dass die Rahmenerzählung von *The Power* in ferner Zukunft stattfindet. Neil ist Teil von *The Men Writers Association* (Alderman 2016, 9), sein Roman ist eine fikionalisierte Darstellung der Anfänge der Gesellschaft, in der er lebt. Interessanterweise sendet er den Brief von einem geheimen Ort mit dem fingierten Namen ‚Nonesuch House‘. Dies suggeriert, dass er Teil einer ‚Paragesellschaft‘ sein könnte und aus Angst vor Repressalien durch die Behörden seinen Aufenthaltsort nicht angeben möchte.

Aus den Briefen geht hervor, dass es sich nicht um eine „von Männern regierte Welt“ (Alderman 2016, 10) handelt. Nach diesem kurzen Blick in die Zukunft beginnt das Manuskript mit einer rätselhaften Passage über das Wesen der Gabe. Die Erzählstimme wirkt zunächst unpersönlich. In Anlehnung an die berühmte Passage „Time Passes“ aus Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), in der Geschehnisse über einen längeren Zeitraum aus der Sicht von Licht und Wind erzählt werden, wird der Beginn von *The Power* aus der Perspektive der Elektrizität betrachtet. Im weiteren Verlauf des Kapitels wird deutlich, dass es sich um einen Schöpfungsmythos handelt. Dieser stützt sich auf heidnische Konzepte, wie den Weltenbaum Yggdrasil aus der nordischen Mythologie und den Grundsatz „As above, so below“, der aus dem modernen Wicca bekannt ist und „den Zusammenhang zwischen Mikro- und Makrokosmos ausdrückt. [...] Er führt im Wicca dazu, das Göttliche analog zum Menschen und seiner natürlichen Umgebung als weiblich und männlich zu sehen“ (Rensing 2006, 153–154).⁴

und Populismus der vergangenen Jahre gedeutet. So verwendeten etwa Demonstrantinnen auf Kundgebungen für Frauenrechte von Argentinien bis Irland das charakteristische rot-weiße Kostüm der Mägde aus der TV-Serie, um ihren Protest visuell zu unterstreichen (vgl. Beaumont und Holpuch 2018, n. pag.).

⁴ Obwohl die von Gerald Gardner in den 1950er Jahren popularisierte Naturreligion Wicca in ihren Ansichten und Praktiken relativ klar umrissen ist, gibt es heute eine Vielzahl unterschiedlicher Richtungen, die häufig unter den Begriffen ‚Neuheidentum‘ oder ‚Neopaganis-

Schließlich wird die Passage als ein Zitat aus einer religiösen Quelle mit dem Titel *The Book of Eve* identifiziert. Nach diesem Text beginnt ein Countdown von zehn Jahren, der den Haupttext des Romans umfasst und in der Gegenwart angesiedelt ist.

Allie Montgomery-Taylor wächst in einer Pflegefamilie auf. Als sie eines Tages zufällig entdeckt, dass ihr Körper eine elektrische Ladung erzeugen kann, setzt sie sich gegen die sexuellen Übergriffe ihres Pflegevaters zur Wehr und tötet ihn. Aus Angst vor Strafverfolgung flüchtet sie in ein Kloster. Es stellt sich heraus, dass Allie keineswegs außergewöhnlich ist, denn überall auf der Welt haben Mädchen die Fähigkeit erlangt, bioelektrische Energie zu erzeugen und diese ‚Gabe‘ auch bei erwachsenen Frauen zu wecken. Die Elektrizität wird in einem physischen Organ aufgebaut, das mit dem Schlüsselbein verbunden ist und als *skein*, ‚Strang‘, bezeichnet wird. Allie, die sich jetzt ‚Mother Eve‘ nennt, behauptet, dass diese Fähigkeit eine göttliche Gabe sei, und beginnt, die Bibel umzuschreiben, in deren Mittelpunkt nun Maria statt Jesus steht. Sie verbündet sich mit Roxanne ‚Roxie‘ Monke, der Tochter eines Londoner Mafiabosses, die sich von Mother Eve Hilfe bei der Kontrolle ihrer Gabe erhofft. Roxie plant, den Tod ihrer Mutter zu rächen, die von einem unbekannten Angreifer ermordet wurde.

Die Gabe bietet einigen Menschen unerwartete Karriereperspektiven. Der nigerianische *YouTuber* Tunde wird zum gefeierten Reporter, weil er das Leben von Frauen mit der Gabe dokumentiert. Die unbedeutende US-amerikanische Lokalpolitikerin Margot Cleary gründet die *NorthStar*-Camps, um jungen Frauen bei der Kontrolle ihrer Gabe zu helfen. Roxie findet heraus, dass ihr Vater ihre Mutter ermorden ließ und zwingt ihn, seine kriminelle Organisation an sie zu übergeben. Tatiana Moscalev, die Witwe des einem Attentat zum Opfer gefallenen moldawischen Präsidenten, setzt sich selbst an die Spitze des Staates und gründet die Frauennation Bessapara.

Die feministischen Utopien, die alle Protagonistinnen auf individuelle Weise aufzubauen versuchen, sind jedoch zum Scheitern verurteilt. Frauenfeindliche Aktivisten begehen überall auf der Welt Terroranschläge. Tunde wird Zeuge der von Frauen begangenen Gräueltaten und entkommt nur knapp einer Katastrophe. Margots Tochter Jocelyn wird in einem *NorthStar*-Einsatz schwer verletzt. Die von Roxies Syndikat vertriebene Wunderdroge *Glitter* hilft zwar den Frauen, ihre Gabe zu kontrollieren, doch sie senkt zugleich ihre Hemmungen und beeinflusst ihr Urteilsvermögen. Roxies Vater will sich für die Erniedrigung durch den

mus‘ subsumiert werden. Für eine Untersuchung des Weltbilds von Wicca aus religionswissenschaftlicher Sicht vgl. Rensing et al. 2008.

Verlust seines Geschäfts rächen und lässt seine Tochter entführen. Ihr Strang wird chirurgisch entfernt und in den Körper ihres Bruders implantiert.

Noch immer von Männern regierte Länder schicken ihre Truppen nach Bessapara, um das Land der Frauen zu zerstören. Als Mother Eve bemerkt, dass Tatiana den Verstand verloren hat, tötet sie diese, um die Macht an sich zu reißen, und löst damit den Dritten Weltkrieg aus. Sie hofft, dass dies den Frauen die Möglichkeit geben wird, nach dem Krieg eine auf der Gabe basierende, bessere Gesellschaft aufzubauen.

In *The Power* lassen sich unterschiedliche Typen von feministischen ‚Paragesellschaften‘ identifizieren. Der Begriff des Feminismus ist in der Gegenwartskultur so vielschichtig, dass er sich einer homogenen Definition entzieht. *The Power* zeichnet sich durch ein Spiel mit dieser Debatte aus, obgleich der Begriff des ‚Feminismus‘ im Roman selbst nicht vorkommt. Im Kontext dieser Analyse soll der Begriff der ‚feministischen Paragesellschaft‘ solche Gesellschaften in der Gesellschaft bezeichnen, die von Frauen im Zuge ihres „kulturellen Protests gegen ihren unterprivilegierten Status“ begründet werden (Richetti 2009, 386). Diese Definition schließt drei unterschiedliche ‚Paragesellschaften‘ in *The Power* ein: Das Kloster, das Allie zunächst als Zuflucht, später als Zentrum ihrer eigenen Religion dient, den pseudo-utopischen Frauenstaat Bessapara und die von der ehrgeizigen Senatorin Margot Cleary gegründeten *NorthStar Camps*.

Das Kloster stellt seit Jahrhunderten eine Form der religiösen ‚Paragesellschaft‘ dar, deren Interpretation in der englischen Literatur ambivalent ist. Die *Gothic novels* der 1790er Jahre konzentrieren sich häufig auf die despotischen Strukturen monastischen Lebens. Das politische Klima im England des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts ist antikatholisch geprägt und betrachtet dessen Restriktionen als einen unnatürlichen Lebensentwurf, der unweigerlich zu Leid und Unglück führt oder schlimmstenfalls einen vollständigen Kontrollverlust zur Folge haben kann, wie ihn M.G. Lewis’ *The Monk* (1796) eindrucksvoll-schaurig inszeniert (Watkinson 2012, 219). Zugleich ist das Kloster ein Rückzugsort für die verfolgte Unschuld, an dem sie von weiblicher Stärke und Weisheit profitieren kann, etwa in Ann Radcliffes *The Italian* (1797).

Auch in *The Power* ist die Ambivalenz des Klosters als Ort der weiblichen ‚Paragesellschaft‘ deutlich wahrzunehmen: Allie befindet sich zu Beginn in der Rolle der verfolgten Unschuld, der *damsel in distress*, die sich im Kloster sicher und geborgen fühlt, doch sie spürt zugleich, dass es sich um eine geschlossene Gemeinschaft handelt:

Allie leans her head against Sister Maria Ignacia’s knee and says, „Can I live here all my life?“

Sister Maria Ignacia strokes her hair and says, „Oh, you would have to become a nun to stay here. And you might decide you want other things from your life. A husband and children, a job.“

Allie thinks, This is always the answer. They never want you to stay forever, They always say they love you, but they never want you to stay. (Alderman 2016, 56)

Positiv interpretiert begreift Schwester Maria Ignacia, dass Allies Wunsch, im Kloster zu leben, nicht auf eine religiöse Berufung, sondern auf ihre Sehnsucht nach einem Zuhause zurückzuführen ist, deshalb kann sie ihrer Bitte nicht entsprechen. Für Allie stellt sich die Situation jedoch als die letzte in einer langen Reihe von Zurückweisungen dar, die sie als Waisenkind in verschiedenen Pflegefamilien erfahren hat: Erneut fühlt sie sich marginalisiert und aus einer Gemeinschaft ausgestoßen.

An diesem Punkt entschließt sie sich zur Gründung ihrer eigenen ‚Paragesellschaft‘, ändert ihren Namen in Mother Eve und wendet sich gezielt an Frauen, die ihre Gabe gerade entdeckt haben. Zwei Jahre später leitet sie selbst das Kloster und zieht über das Internet eine wachsende Anzahl Anhängerinnen an. Trotz ihrer Berufung auf Werte wie Gleichheit, Gerechtigkeit und Freiheit werden Zweifel und Widerspruch in Allies Gemeinschaft als Mangel an Gottvertrauen stigmatisiert (Alderman 2016, 108). Bestätigung erfährt sie in ihrer Zwiesprache mit einer geheimnisvollen Stimme, die sie als ‚Holy Mother‘ wahrnimmt, die jedoch ebenso Teil einer beginnenden Psychose sein könnte, eine Möglichkeit, die von Allie jedoch nicht in Betracht gezogen wird. Religiöse ‚Paragesellschaften‘ sind von strikten Hierarchien geprägt, deren Autoritäten sich gegen jede Form der Kritik als resistent erweisen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass sich die neue Kirche von Mother Eve zu diesem Zeitpunkt bereits in eine politische ‚Paragesellschaft‘ transformiert: Allie erklärt, dass die Gesellschaft ungerecht sei und dass die Aufgabe der Frauen darin bestehe, diesen Fehler zu korrigieren: „Much injustice has been done, and it is the will of the Almighty that we gather together to put it right“ (Alderman 2016, 107). Zudem stellt sie das Konzept des Nationalstaates in Frage, da Männer von ihren Vorstellungen von Freiheit und Gerechtigkeit ausgeschlossen sind. Die Frauen sollen sie wie Mütter führen (Alderman 2016, 107), so dass Männer auf den rechtlichen Status von Kindern reduziert werden.

Der pseudo-utopische Frauenstaat Bessapara verkörpert das Ideal einer weiblichen ‚Paragesellschaft‘, die darauf abzielt, zur ‚Mehrheitsgesellschaft‘ zu werden. Die politische ‚Paragesellschaft‘ wird im Roman schließlich Realität, als Tatiana das politische System in ein Matriarchat umwandelt. Bessapara war ursprünglich eine antike Siedlung in Bulgarien (Iliev 2014, 290). Der erste Teil des Namens, ‚Bessa‘, bezieht sich auf die Bessi, Propheten einer Priesterin des Dionysos, die in etwa mit dem Orakel von Delphi vergleichbar gewesen sein soll

(Herodot 1920, CXI). Der zweite Teil, ‚para‘, kann als ‚Übergang‘ interpretiert werden (Iliev 2014, 293). Die Namensgebung des Frauenstaates unterstreicht somit dessen utopischen Anspruch: Bessapara wird als ‚Übergang‘ zu einer besseren Gesellschaft verstanden, die sich auf Botschaften einer Priesterin, Mother Eve, gründet. Wie die Verfassung der Frauennation zeigt, ist die Realität jedoch alles andere als utopisch, da Männer durch die Gesetzgebung systematisch marginalisiert werden.

Als der Journalist Tunde versucht, die Geschichten über die Gräueltaten, deren Zeuge er in Bessapara wurde, zu verbreiten, wird er beinahe getötet und muss fliehen. Es gelingt ihm, Roxie als Verbündete zu gewinnen, deren Versuch, das Drogensyndikat ihres Vaters zu übernehmen, gescheitert ist. Innerhalb der ‚Paragesellschaft‘ des Drogensyndikats sind die alten patriarchalischen Machtstrukturen wiederhergestellt worden. Roxie, deren ‚Strang‘ gewaltsam entfernt wurde, entspricht dem Stereotyp des *wounded warrior*, „der die Menschheit in ihren Extremen gesehen hat und mit einer Gesellschaft interagiert, die seinen Erfahrungen gegenüber gleichgültig ist“ (Martin 2017, n. pag.). Erneut wird sie als ‚anders‘ oder ‚fremd‘ markiert, nicht, weil sie eine Frau ist, sondern weil sie ohne ihre Gabe nicht mehr dazu in der Lage ist, eine vollständige *gender*-Identität aufzubauen. Sie bleibt ein isoliertes Individuum, da sie von Männern ihrer eigenen Familie betrogen wurde, doch aufgrund der Kriegsverbrechen, die sie miterlebt hat, gleichzeitig auch keine Solidarität mit anderen Frauen empfindet.

Die *NorthStar*-Camps sind sowohl eine paramilitärische Organisation als auch eine ‚Paragesellschaft‘. Die Handlung um Jocelyn, Margots Tochter, veranschaulicht ein für die politische ‚Paragesellschaft‘ typisches Erzählmuster: die Geschichte der Außenseiterin, die in einer Gruppe Gleichgesinnter, die das System verändern wollen, eine neue Heimat findet. Da Jocelyns Gabe nicht richtig funktioniert, wird sie in der Schule schikaniert. Ihre Mutter, die sich in erster Linie mit ihrer eigenen politischen Karriere befasst, kümmert sich nur wenig um die Bedürfnisse ihrer Tochter. In den *NorthStar*-Camps lernt Jocelyn, die Intensität ihrer elektrischen Stöße mit Hilfe der Droge *Glitter* zu erhöhen. Obwohl sie sich zunächst in der Gemeinschaft geborgen fühlt und glaubt, einer gerechten Sache zu dienen, erschüttert ein traumatisches Erlebnis ihre politischen Überzeugungen. Sie tötet einen Mann, weil der Konsum von *Glitter* sie paranoid werden lässt. Ihre Vorgesetzte behauptet, es sei Selbstverteidigung gewesen. Statt erleichtert zu sein, dass sie sich nicht für ihre Tat verantworten muss, führt dieses Erlebnis ihr die Doppelmoral der *NorthStar*-Organisation vor Augen – eine Desillusionierung, deren Nachwirkungen so gravierend sind, dass sich Jocelyn nie wieder davon erholt und sich von *NorthStar* abwendet.

In *The Power* scheitern sämtliche Entwürfe weiblicher ‚Paragesellschaften‘: Roxies Drogensyndikat wird wieder patriarchalisch, die *NorthStar*-Camps haben

Kriegsverbrecherinnen hervorgebracht, die nicht moralischer handeln als ihre männlichen Vorgänger, der Unabhängigkeitskrieg in Bessapara löst den Dritten Weltkrieg aus, und 5.000 Jahre später ist die weltweite religiöse Bewegung von Mother Eve kaum mehr als eine unbedeutende Sekte inmitten einer säkularen Gesellschaft. Doch entgegen des gemäß den Genrekonventionen der Dystopie zu erwartenden Resultats ist das Ergebnis des Untergangs der ‚Paragesellschaften‘ weder der Untergang der Zivilisation, noch die Wiederherstellung des *Status quo*: In der Realität der Rahmenerzählung bilden Frauen die ‚Mehrheitsgesellschaft‘, sie haben die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Macht inne. Um zu einer Interpretation dieses Paradoxons zu gelangen, sollen die Strategien der Darstellung von ‚Paragesellschaften‘ in *The Power* analysiert werden.

3 Ästhetische und narrative Strategien der Darstellung von ‚Paragesellschaften‘ in *The Power*

Die Tatsache, dass ‚Paragesellschaften‘ Phänomene der Diversität verhandeln, wird in *The Power* durch die Diversität literarischer Genres reflektiert, die im Text in Form unterschiedlicher Erzählmodi figurieren und dessen Hybridität akzentuieren. Rein formal betrachtet wird *The Power* als ‚historischer Roman‘ bezeichnet. Diese Einordnung nimmt jedoch eine fiktive Figur fünftausend Jahre in der Zukunft vor, deren Objekt der von einer ebenfalls fiktiven Figur verfasste ‚Roman im Roman‘ ist. Die Rahmenerzählung bildet ein Austausch von Briefen zwischen dem angehenden Schriftsteller Neil und der Bestseller-Autorin Naomi. Der narrative Fluss des Manuskripts wird durch unterschiedliche Textsorten unterbrochen: Blogs, Beschreibungen von Videos im Internet, Auszüge aus religiösen Texten und einen Geheimdienstbericht.

Paratextuelle Elemente

Zeichnungen von archäologischen Funden begleiten das textuelle Material als Zeugnisse einer Kulturgeschichte weiblicher ‚Paragesellschaften‘, die sich im Laufe von mehreren Jahrtausenden in die dominante ‚Mehrheitsgesellschaft‘ transformieren. Diese Elemente werden jedoch von Interpretationen durch ArchäologInnen begleitet, deren Korrektheit zweifelhaft bleibt. Die Verwendung

dieser Zeichnungen unterstreicht Michel Foucaults Verständnis von Geschichte als einer Archäologie des Wissens, die von Brüchen und Diskontinuitäten gekennzeichnet ist, da es unbestreitbare Fakten in der Welt des Romans nicht gibt.⁵ Fünftausend Jahre in der Zukunft sind die historischen Dokumente einer Ära der männlichen Dominanz verloren. Die wenigen vorhandenen archäologischen Artefakte deuten zwar darauf hin, dass es sich bei der Fähigkeit von Frauen, Elektrizität zu erzeugen, um eine genetische Veränderung handelt, die sich erst im Laufe der Zeit entwickelte, doch die Version einer patriarchalischen Epoche in der Menschheitsgeschichte steht gleichberechtigt neben anderen Theorien.⁶

Narrative Inversion

Mother Eve invertiert die *grands récits* der jüdisch-christlichen Theologie als Alternative zu den patriarchalisch geprägten abrahamitischen Religionen, um eine Glaubensrichtung zu erschaffen, mit der sich Frauen stärker identifizieren können. Der folgende Ausschnitt hebt den Status des Klosters als weibliche ‚Paragesellschaft‘ hervor, in dem die Novizinnen-Figur aus dem ersten Teil des Romans zur spirituellen Anführerin aufgestiegen ist:

They have said to you that man rules over woman as Jesus rules over the Church. But I say unto you that woman rules over man as Mary guided her infant son, with kindness and with love. They have said to you that his death wiped away sin. But I say unto you that no one's sin is wiped away but that they join in the great work of making justice in the world. Much injustice has been done, and it is the will of the Almighty that we gather together and

5 Die Historiographie des frühen 19. Jahrhunderts ordnet Ereignisse in einen linearen Prozess ein, verknüpft sie kausal und erklärt sie rational, was schließlich unstrittige historische ‚Fakten‘ hervorbringt. Foucaults Archäologie hingegen ist sich der Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie der daraus resultierenden Brüche und Diskontinuitäten bewusst und lässt diese im Sinne einer postmodernistischen *différance* unerklärt (Sarup 1993, 58). Er wendet sich damit gegen die Ansprüche eines dominanten Diskurses, der Formen von Wissen im Namen einer angeblichen ‚Wahrheit‘ einer willkürlichen Hierarchie unterwirft (Foucault 1969, 183; Sarup 1993, 58–59).

6 Aldermans Roman ist somit parallel zu den Grundannahmen spekulativer Geschichtsphilosophien wie des *New Historicism* zu sehen, die davon ausgehen, dass historische ‚Fakten‘ lediglich in Form von überlieferten Texten zugänglich seien; daher „wird der Hintergrund notwendigerweise selbst zum Interpretandum; er kann darum keine privilegierte Autorität haben, die außerhalb des Textes zu lokalisieren wäre“ (Kaes 2001, 255); mehrere Interpretationen von Ereignissen können daher als gleichwertig nebeneinander stehen und müssen unter Berücksichtigung dominanter und marginalisierter diskursiver Praktiken neu betrachtet werden.

put it right. [...] They have said to you that you must be contented with your lot, but I say unto you that there will be a land for us, a new country. There will be a place that God will show us where we will build a new nation, mighty and free. (Alderman 2016, 107–108)

Diese Ansprache von Mother Eve zeigt die Charakteristika einer religiösen ‚Paragesellschaft‘: sie enthält ein Überlegenheitsnarrativ, „woman rules over man“. Die Ideologie von Mother Eve ist nicht pragmatisch an den unmittelbaren Bedürfnissen und Nöten ihrer Anhängerinnen ausgerichtet, sondern sagt ihnen stattdessen eine sorgenfreie Zukunft in einem Land voraus, das den Frauen selbst gehören soll. Darüber hinaus ist Mother Eves Sprache aus archaischen Worten zusammengesetzt und verwendet biblische Motive, wie das Verheißene Land oder die Wendung „They have said unto you ... but I say unto you“, die im Neuen Testament eingesetzt wird, um die Lehren Jesu von jenen der Pharisäer zu unterscheiden. Auf diese Weise erzeugt Mother Eve eine Parallele zwischen dem Patriarchat und den Pharisäern und suggeriert, dass es sich bei beiden um ungerechte Systeme handelt. Es fällt auf, dass Mother Eve nicht von einer ‚Göttin‘ spricht, wie dies in neuheidnischen religiösen Bewegungen wie Wicca der Fall wäre. Sie verwendet stattdessen ‚Gott‘ mit dem femininen Possessivpronomen ‚ihre‘, um die Verbindung zu christlichen Traditionen aufrechtzuerhalten und somit ihren Anhängerinnen den Übergang zu neuen Lehren zu erleichtern, indem sie die vertrauten Traditionen auf subtile Weise umschreibt. Allies selbstgewählter Name Mother Eve ist ein Beispiel für Inversion. Während die Figur Evas in der Bibel ein Ausdruck der Schwäche des weiblichen Geschlechts ist, kombiniert Allie Eva mit dem Begriff der ‚Mutter‘ als Referenz auf Maria, die Mutter Jesu, die seit den Anfängen des frühen Christentums verehrt und zu der im katholischen Brauchtum sogar gebetet wird.⁷ Durch diese Konnotationen wertet Allie Eva – und somit alle Frauen – auf den Status Marias auf.⁸

Counter-History

Mother Eve erschafft durch ihre Umdeutung der Figur Evas im christlichen Schöpfungsmythos eine Gegengeschichte, eine *counter-history*. Dabei handelt es sich

⁷ Zum Verhältnis von Religion und Geschlecht vgl. Blaschke 2017.

⁸ Die Aufwertung des Menschen durch Entdeckung des höheren, *divine self*, ist Bestandteil moderner Naturreligionen wie dem zu Beginn von *The Power* anklingenden Wicca (vgl. Rensing 2006, 131). Da Menschen nur schwer mittels eines radikalen Umbruchs an vollkommen neue Glaubenssysteme mit der ihnen eigenen Logik zu gewöhnen sind, nutzt Allie die bereits im Katholizismus vorhandene Struktur des Marienglaubens als Analogie, um ihre Vorstellung des Göttlich-Weiblichen für ihre *follower* in vertrauter Weise zu artikulieren.

um ein literarisches Genre, das bereits seit der Antike existiert: „its method is to exploit the adversary’s most important sources systematically, reading them against the grain [...]. Its end is the distortion of his self-image, his identity, by deconstructing his memory“ (Funkenstein 1993, 36). Als Neil Adam Armon seinen Roman *The Power* verfasst, sind Jahrhunderte des Patriarchats bereits aus der kollektiven *memoria* getilgt, die Gegengeschichte ist zur Geschichte geworden. Somit ist das Ziel der *counter-history* erreicht, die hier als narrative Strategie zur Etablierung der fiktionalen ‚Paragesellschaft‘ eingesetzt wird: Durch die Umdeutung patriarchaler Mythen im Sinne einer matriarchalen Ideologie wurde im Laufe von fünf Jahrtausenden die Auslöschung des patriarchalen Abschnitts in der Menschheitsgeschichte und der damit verbundenen Stereotypen männlicher Überlegenheit betrieben.

Satire/Parodie als Schreibmodus

Satire und Parodie werden jeweils als Schreibmodus eingesetzt, um die Laster und Irrtümer sowohl der ‚Paragesellschaft‘ als auch der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ zu kritisieren. Die Verfassung der ‚Paragesellschaft‘ Bessapara parodiert die diskriminierende Gesetzgebung von autokratischen Staaten wie Saudi-Arabien. 2017 gab der saudische König Salman ein Dekret heraus, wodurch Frauen ab Mitte 2018 erlaubt wurde, Auto zu fahren. Da diese Gesetzesänderung in Saudi-Arabien ein hohes Maß an medialer Aufmerksamkeit generierte, diente es als Blaupause für die fiktionale Verfassung Bessaparas:

Thus, we institute today this law, that each man in the country must have his passport and other official documents stamped with the name of his female guardian. Her written permission will be needed for any journey he undertakes. [...] Men are no longer permitted to drive cars.

Men are no longer permitted to own businesses. Foreign journalists and photographers must be employed by a woman.

Men are no longer permitted to gather together, even in the home, in groups larger than three, without a woman present.

Men are no longer permitted to vote – because their years of violence and degradation have shown that they are not fit to rule or govern. (Alderman 2016, 315–316)

Die Beschränkungen für Männer sind, anders als im Falle realer diskriminierender Verfassungen, ideologisch begründet formuliert. In Saudi-Arabien gab es vor 2018 kein offizielles Fahrverbot, jedoch wurden Führerscheine grundsätzlich nur an Männer ausgegeben; daher riskierten Frauen, die in der Öffentlich-

keit Auto fahren, Verhaftungen und Geldstrafen (Gardner 2017, n. pag.). Analog besaßen Frauen zwar formell das aktive Wahlrecht, wurden jedoch in der Praxis daran gehindert, dieses auszuüben, da keine Wahllokale für Frauen eingerichtet wurden (IPU 2020, n. pag.). Indem ein offizielles Verfassungsdokument präsentiert wird, das rund der Hälfte der Bevölkerung ohne jegliche Euphemismen ihre Grundrechte entzieht, tritt in der Überzeichnung die satirische Szene offen zutage.

Ein Beispiel für die Verwendung der Parodie ist die Fernseh-Debatte zwischen Margot Cleary und ihrem männlichen Konkurrenten, die auf das zweite TV-Duell der US-Präsidentschaftswahlen 2016 zwischen Hillary Clinton und Donald Trump abzielt. Die Presse kritisierte Trumps Verhalten in stark bildhafter Sprache, die Gewalt und Rücksichtslosigkeit suggeriert: „leonine menace“, „bulldozing attack“ und „brutal onslaught“ (Roberts et al. 2016, n. pag.). Trotz der öffentlichen Kritik an Trumps Verhalten innerhalb der Veranstaltung und seiner politischen Invektive erwies sich seine Strategie als effektiv; der Vorwurf Trumps an Clinton, sie habe widerrechtlich ihren privaten E-Mail-Server in ihrer Funktion als Staatssekretärin genutzt, wurde in der Retrospektive als wahlkampfentscheidend betrachtet (Roberts et al. 2016, n. pag.). Im Roman befindet sich Margot in einer ähnlichen Situation wie Clinton, als sie für das Gouverneursamt kandidiert. Ihr männlicher Rivale wirft ihr zunächst vor, staatliche Subventionen zu verschwenden, um schließlich einen persönlichen Angriff zu starten, indem er behauptet, Margot sei eine schlechte Mutter: „Of course, we can't expect *you* to understand what this means for hard-working families. You've left your daughters to be raised by *NorthStar* day camps. Do you even care about those girls?“ (Alderman 2016, 213). Statt sich verbal zu verteidigen, versetzt ihm Margot einen elektrischen Schlag, der ihn kurzzeitig betäubt. Überzeugt, dass diese Entgleisung ihre Erfolgchancen ruiniert hat, entschuldigt sie sich öffentlich. Die Wahlen enden überraschend mit einem Erdrutschsieg für Margot. Die Szene ist als Parodie auf die Präsidentschaftsdebatte angelegt, mit scheinbar veränderten Regeln, dennoch wird in beiden Fällen jene Person ins Amt gewählt, die am meisten Stärke und Entschlossenheit demonstriert, selbst wenn die angewandten Mittel unangemessen sind. Der Erzähler kommentiert: „She also hasn't understood what's happened here. She thinks she needs to ask forgiveness, still, for the thing that brought her into office. She's wrong“ (219).

Da weiterhin das ‚Gesetz des Stärkeren‘ gilt, wird die Torheit der ‚Mehrheitsgesellschaft‘ entlarvt: Die Wahl wird nicht über Fakten und Zahlen gewonnen, sondern über die stereotype Demonstration von mehr Macht durch den größeren Tyrannen, unabhängig von dessen Geschlecht. Indem sie Satire als Schreibmodus einsetzt, um der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, schlägt Alderman keine klare Norm in Form einer idealen feministischen ‚Paragesell-

schaft‘ vor, sondern führt ihren Angriff aus der Motivation der Satirikerin heraus: „refusing to resign to resignation and indifference [...]. They attack because they care“ (Real 1992, 8).

Schockeffekte und grafische Gewaltdarstellungen

Während Satire und Parodie als Erzählstrategien die ‚Paragesellschaften‘ im Roman auf spielerische Weise inszenieren, näher beleuchten und in Frage stellen, verheißen der Countdown und die gelegentlichen Anspielungen auf einen ‚cataclysm‘, die sich durch den gesamten Roman ziehen, keine positive Zukunft. Zum Ende des Buches werden die *NorthStar*-Camps als denkbar schlechtester Gesellschaftsentswurf disqualifiziert und durch den Einsatz von Schockeffekten entlarvt.

Während der nigerianische Reporter Tunde Material für seine Berichterstattung über Bessapara sammelt, verbringt er die Nacht in einem Flüchtlingslager von Männern und Frauen, die sich gegen das Frauenregime ausgesprochen haben und deshalb Verfolgungen ausgesetzt sind. Das Lager wird von den Frauen der *NorthStar*-Organisation überfallen. In seinem Versteck beobachtet Tunde, wie mehrere Frauen einen Mann vergewaltigen, indem sie sein Nervensystem mithilfe der Gabe stimulieren:

She tickles him there with the tip of a finger, making a little crooning sound, as if she wants him to enjoy it. He can't speak. His throat is bulging. They might have broken his windpipe already. She puts her head to one side, makes a sad face at him. She might as well have said in any language of the world, „What's the matter? Can't get it up?“ He tries to kick with his heels to get away from her, but it's too late for that. [...] She shakes herself like a dog, and like a dog looks hungry yet. They start up a chant, the same four or five words in rhythm as they ruffle her hair and give each other fist-bumps. The pale, curly-haired man has been stopped finally and for ever [*sic!*] by that last blast. His eyes are open, staring. The rivulets and streams of red scarring run across his chest and up around his throat. [...] They offer one man a choice between keeping his arms or his legs, but they break their bargain. They know that no one cares what happens here.

(Alderman 2016, 341)

Die Anwendung sinnloser Gewalt stellt den endgültigen Bruch mit dem Konzept einer feministisch-utopischen ‚Paragesellschaft‘ dar. Obwohl die *NorthStar*-Camps jungen Frauen mehr Kontrolle über die Gabe verleihen, haben die Abgeschiedenheit der Camps und der organisierte Drogenmissbrauch unter ihren Mitgliedern alle ethischen Schranken beseitigt. Die Camps haben ihre eigenen Institutionen und Gesetze (vgl. Biersack et al. 2019, 14), von der Gesellschaft, die vor der ‚Paragesellschaft‘ resigniert hat, ist keine Intervention zu erwarten. Die grafische Gewalt-

darstellung weist auf die Gefahr hin, die entsteht, wenn ‚Paragesellschaften‘ sich selbst überlassen werden und sich ohne Verbindung zur Außenwelt verselbständigen – eine fortwährende Zerstörung des moralischen Kompasses ihrer Mitglieder.

4 Fazit: *Gender* als willkürliche Differenzkategorie

Am Ende des Romans werden sämtliche feministischen ‚Paragesellschaften‘ als Gesellschaftsmodelle disqualifiziert. Die Charaktere träumen zwar von einer auf der Macht der Frauen basierenden friedlichen Utopie, dennoch ist Mother Eve sogar dazu bereit, einen Weltkrieg auszulösen, um ihr Ziel zu erreichen. Unfähig sich einzugestehen, dass die in Bewegung gesetzte Entwicklung zu einem erheblichen Teil auf ihre Entscheidungen zurückzuführen ist, hält Mother Eve Rücksprache mit der Stimme, die ihre religiöse Bewegung geleitet hat:

Allie says: I keep meaning to ask. Who are you? I've wondered for a while. Are you the serpent? The voice says, Oh, you think because I swear and tell you to do stuff I must be the devil? It's crossed my mind. And. Here we are. How am I supposed to tell which side is good and which is bad? Your whole question is the mistake. Who's the serpent and who's the Holy Mother? Who's bad and who's good? Who's persuaded the other one to eat the apple? Who has the power and who's powerless? ... However complicated you think it is, everything is always more complicated than that. There are no shortcuts. Not to understanding and not to knowledge.

(Alderman 2016, 341)

Einfache, auf den binären Oppositionen von gut/böse oder männlich/weiblich basierende Erklärungen eignen sich als willkürliche Einteilungen nicht als Grundlagen gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die narrativen Strategien der Inversion, der Parodie und Satire sowie der Einsatz von Schockeffekten und grafischen Gewaltdarstellungen zur Beschreibung der ‚Paragesellschaften‘ stellen ein *Worst-Case*-Szenario dar, das den Text als dystopisch charakterisiert. Sobald die Frauen ihre marginalisierte Position in der Gesellschaft überwunden haben, wird deutlich, dass sie mit der Macht auch Korruption, Gewalt und Diskriminierung annehmen. Die Vorstellung, dass zum Aufbau einer gerechteren, friedvolleren Gesellschaft lediglich ein Systemwechsel von Patriarchat zum Matriarchat genügen werde, wird als Illusion entlarvt. Die Stimme legt in ihrem Gespräch mit Mother Eve den Schluss nahe, dass „shortcuts to knowledge“ (Alderman 2016, 341) nicht existieren und gesellschaftliche Prozesse so komplex sind, dass sie nicht durch die Veränderung eines von vielen Machtgefällen perfektioniert werden können.

In der Gesellschaft der Zukunft äußert sich Naomi dennoch auf naive Weise: „Looking forward to this! I think I’d rather enjoy this ‚world run by men‘ you’ve been talking about. Surely a kinder, more caring and – dare I say it? – more sexy world than the one we live in“ (Alderman 2016, 10). Naomi verfällt somit denselben Illusionen wie die ‚Paragesellschaften‘ der Haupthandlung, eine Gesellschaft, die von einer marginalisierten Gruppe beherrscht werde, sei besser als ihre eigene, während sie tatsächlich nur auf andere Weise ungerecht ist. Dies wird deutlich, als Naomi ihre Besorgnis äußert, Neils Buch könne nicht ernstgenommen werden, da es sich um „Männer-Literatur“ handle. Sie schlägt eine ‚Alternative‘ vor, die von Frauen wie Mary Anne Evans oder den Brontë-Schwestern über Jahrhunderte praktiziert wurde, um als literarische Produzentinnen erfolgreich zu sein: „Neil, I know this might be very distasteful to you, but have you considered publishing this book under a woman’s name?“ (Alderman 2016, 341).

Zwar endet die Korrespondenz an dieser Stelle, doch die Tatsache, dass es sich bei dem Namen von Naomis Korrespondenzpartner, ‚Neil Adam Armon‘, um ein Anagramm von ‚Naomi Alderman‘ handelt, schafft eine zirkuläre Struktur, die das Geschlecht der Verfasserin (oder des Verfassers?) von *The Power* infrage stellt und die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Neils Manuskript und dem physisch vorhandenen Roman *The Power* von Naomi Alderman verwischt. *Gender* wird als eine willkürliche Kategorisierung erkannt, eine Fixierung auf binäre Oppositionen wie männlich/weiblich, gut/böse, mächtig/machtlos – oder utopisch/dystopisch – ist ähnlich sinnlos wie die Hoffnung, bei einem Hütchenspiel ein Vermögen zu gewinnen: „Gender is a shell game. What is a man? Whatever a woman isn’t. What is a woman? Whatever a man is not. Tap on it and it’s hollow. Look under the shells: it’s not there“ (Alderman 2016, 341). Denksysteme, die auf binären Oppositionen basieren und einfache Erklärungen der Welt präsentieren, sind ebenso betrügerisch wie ein Hütchenspieler in der Fußgängerzone eines Urlaubsortes. Obwohl mittlerweile allen Reisenden bewusst sein müsste, dass ein solches Spiel nur zu Verlust und Frustration führen kann, gibt es weiterhin einige, die der Überzeugung sind, damit mühelos schnell hohe Gewinne zu erzielen und tatsächlich nur einem Phantom nachjagen. Der Erwerb von Wissen und Verständnis einerseits der eigenen Persönlichkeit, andererseits der Mitglieder einer wie auch immer gearteten ‚Paragesellschaft‘ hingegen ist für die Figuren des Romans ein langwieriger und schmerzvoller Prozess, der nicht ohne einen gewissen Grad an Desillusionierung auskommt. Entsprechend formuliert Alderman weder eine Kritik an den Anliegen des Feminismus – das dystopische Schreckensszenario eines Dritten Weltkriegs als Krieg der Geschlechter liegt zum Zeitpunkt der Rahmenhandlung bereits tausende von Jahren zurück, und über den Status der matriarchalen Gesellschaft ist nur

wenig bekannt –, noch idealisiert sie diese als mögliche Grundlage einer Utopie. Die feministische ‚Paragesellschaft‘, die sowohl das Potenzial der utopischen geschlechtergerechten Gesellschaft als auch der dystopischen matriarchalen Autokratie in sich trägt, stellt für die Aushandlung dieses Prozesses einen idealen Verhandlungsraum dar.

Bibliographie

- Beauchamp, Gorman. „Imperfect Men in Perfect Societies: Human Nature in Utopia“. *Philosophy and Literature* 31.2 (2007): 280–293.
- Biersack, Martin, Teresa Hiergeist und Benjamin Loy. „Das Leben der Anderen. Historische, soziologische und narrative Dimensionen paralleler Sozialität“. *Parallelgesellschaften. Instrumentalisierungen und Inszenierungen in Politik, Kultur und Literatur* (Romanische Studien, Beihefte 8). Hg. Martin Biersack, Teresa Hiergeist und Benjamin Loy. München: AVM, 2019. 5–17.
- Blaschke, Olaf. „Religion ist weiblich. Religion ist männlich. Geschlechtsumwandlungen des Religiösen in historischer Perspektive“. *Religion und Geschlechterordnungen*. Hg. Kornelia Sammet, Friederike Benthous-Apel und Christel Gärtner. Wiesbaden: Springer, 2017. 79–97.
- Blok, Josine H. *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. Leiden: Brill, 1994.
- Brooke, Keith. „‘No Place Like Home’: Topian Science Fiction“. *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*. Hg. Keith Brooke. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012. 126–143.
- Charles, Ron. „The Power Is Our Era’s Handmaid’s Tale. Review of Naomi Alderman, *The Power*“. *Washington Post* (10. Oktober 2017). https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-power-is-our-eras-handmaids-tale/2017/10/10/032a5866-ad05-11e7-9e58-e6288544af98_story.html (25. September 2020).
- „Corona: Eine Krise der Frauen“. *UN Women Deutschland*. <https://www.unwomen.de/helfen/helfen-sie-frauen-in-der-corona-krise/corona-eine-krise-der-frauen.html> (25. September 2020).
- Denyer, Simon und Annie Gowen. „Too Many Men“. *Washington Post* (18. April 2018). <https://www.washingtonpost.com/graphics/2018/world/too-many-men/> (28. September 2020).
- Foucault, Michel. *L’Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- „Frauen in der Corona-Krise“. *Deutscher Frauenrat* (April 2020). <https://www.frauenrat.de/wp-content/uploads/2020/04/Frauen-in-der-Corona-Krise.pdf> (25. September 2020).
- Funkenstein, Amos. *Perceptions of Jewish History*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Gardner, Frank. „Saudi Arabia driving ban on women to be lifted“. *BBC News* (27. September 2017). <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-41408195> (04. Oktober 2020).
- Herodotus. „The Histories“. *Herodotus*. Hg./Übers. A.D. Godley. Cambridge, MS: Harvard University Press, 1920. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0016.tlg001.perseus-eng1:7.1> (25. September 2020).
- Hiergeist, Teresa (Hg.). *Parallel- und Alternativgesellschaften in den Gegenwartsliteraturen* (Focus: Gegenwart Bd. 4). Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017.

- Iliev, Jordan. „The Ancient Settlement of Bessapara“. Conference Geography and Regional Science in Honour of Prof. Dr. Ivan Batakliiev, Pazardzhik, BG, 2014. *Proceedings*, 290–294. https://www.academia.edu/9991685/The_Ancient_Settlement_of_Bessapara (25. September 2020).
- „IPU Parline: Global Data on National Parliaments“. *Inter-Parliamentary Union*. https://data.ipu.org/node/149/elections/historical-data-on-women?chamber_id=13567 (01. Oktober 2020).
- Kaes, Anton. „*New Historicism*: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?“. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. Moritz Baßler. Tübingen und Basel: Francke, 2001. 251–268.
- Keishin Armstrong, Jennifer. „Why *The Handmaid’s Tale* Is So Relevant Today“. *BBC* (25. April 2018). <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today> (28. September 2020).
- Martin, Travis L. „A Theory of Veteran Identity“. *Theses and Dissertations–English*. 53. Diss. University of Kentucky, 2017. https://uknowledge.uky.edu/english_etds/53 (30. September 2020).
- Mohr, Dunja. „The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia“. *ZAA* 55.1 (2007): 5–24.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.
- Neuman, S.C. „Just a Backlash‘: Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid’s Tale*“. *University of Toronto Quarterly* 75.3 (Summer 2006): 867–868.
- Oates, Joyce Carol. „Margaret Atwood’s Tale“. *The New York Review of Books* (02. November 2006). <https://www.nybooks.com/articles/2006/11/02/margaret-atwoods-tale/> (04. Oktober 2020).
- Real, Hermann Josef. *Teaching Satire: Dryden to Pope*. Heidelberg: Winter, 1992.
- Rensing, Britta. „Der Glaube an die Göttin und den Gott: Theologische, rituelle und ethische Merkmale der Wicca-Religion, unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik englischsprachiger Wicca-Anhänger“. Jena: Dissertation, 2006. <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-10804.xml> (04. Oktober 2020).
- Richetti, John. „An Emerging New Canon of the British Eighteenth-Century Novel: Feminist Criticism, the Means of Cultural Production, and the Question of Value“. *A Companion to the 18th-Century English Novel and Culture*. Hg. Paula Backscheider und Catherine Ingrassia. Oxford: Blackwell, 2009.
- Roberts, Dan, Ben Jacobs und Sabrina Siddiqui. „Donald Trump Threatens to Jail Hillary Clinton in Second Presidential Debate“. *Guardian* (10. Oktober 2016). <https://www.theguardian.com/us-news/2016/oct/10/debate-donald-trump-threatens-to-jail-hillary-clinton>.
- Sarup, Madan. *Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*. New York: Harvester, 1993.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Tatsumi, Takayuki. „Ninja, Hidden Christians, and the Two Ferreiras: On Endō Shūsaku and Yamada Fūtarō“. *Mechademia* 4 (2009): 213–221.
- Von Sicard, Harald. „Ostafrikanische Amazonen“. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 4 (1950): 279–285. <https://www.jstor.org/stable/41583199>.
- Watkinson, Caroline. „English Convents in Eighteenth-Century Travel Literature“. *The Church and Literature* 48 (2012): 219–231. <https://doi.org/10.1017/S0424208400001339>.