

Das Spektrum von Science Fiction zwischen Trivial- und Hochliteratur

Welche Bedeutung Science Fiction für die heutige und zukünftige Kultur hat, welcher Stellenwert ihr in der modernen Literatur zukommt, ist kontrovers, sogar bei den Auguren der Gattung, die selbst zur Zunft gehören. Daß sie das eigene Genre für bedeutsam halten, wird man verständlich finden, Verwunderung erregen aber die maßlos übertriebenen Ansprüche jener Science Fiction-Autoren und -Herausgeber, die ihr Genre zur wichtigsten Gattung der modernen Literatur emporstilisieren. Science Fiction, so heißt es, sei der zentrale Prototypus von Literatur, sie werde in Zukunft alle anderen Gattungen überformen oder in sich aufnehmen. Traditionelle Literatur ist von diesem Blickpunkt aus eine Unterabteilung von Science Fiction, die ja nicht notwendigerweise mit der Zukunft zu tun hat – mittels einer Zeitmaschine kann man sich *auch* in die Vergangenheit transportieren lassen. Hinsichtlich des Realitätsbezuges, der sozialen Relevanz, der Beeinflussung von Denk- und Handlungsnormen und damit der Veränderung unserer Welt wird die Überlegenheit von Science Fiction gegenüber anderer Literatur immer wieder festgestellt. Sie kann Werkzeug der Befreiung sein (Michel Butor¹), gibt Antwort auf die Frage nach der Zulänglichkeit des Menschen (Martin Schwonke²), analysiert vom fiktiven Modell her die soziale Wirklichkeit (Hans-Jürgen Krysmanski³), deutet den Geist unserer Zeit (Robert Heinlein⁴).

Am anderen Ende der Skala stehen jene Autoren und Kritiker, die Science Fiction als ernstzunehmende literarische Gattung abgeschrieben haben. Sie stammt nach Stanislaw Lem aus dem Bordell, möchte aber in die Paläste einbrechen, stellt die Schlüssel Fragen jedes vernünftigen Daseins und antwortet mit dummen, kitschigen Klischees⁵. Für die pessimistische Beurteilung des „hoffnungslosen Falls“ Science Fiction werden verschiedenartige Gründe angegeben. Nach Werner Krauss (Leipzig) ist Science Fiction etwas Ähnliches wie „Rückfall in die unerfahrene Kindheit des Menschen“⁶. Die Erwartung einer besseren Zukunft sieht Krauss bereits in den Errenschaften und machtvollen Bewegungen der Gegenwart hinlänglich gesichert. Die Utopie hat für ihn „ihre eigentliche Dimension“ verloren, da man über

den Sozialismus nicht hinausdenken kann. Hier wird zart angedeutet, was westliche Marxisten unverhüllt aussprechen: daß Science Fiction generell Instrument reaktionärer Indoktrination sei. Die höhere, insbesondere die akademische Literaturwissenschaft sieht Science Fiction auch heute noch als ästhetisch indiskutablen Parvenu an, der bestenfalls literatursoziologisch von Interesse sei⁷, oder aber von jenen konjunkturbeflissenen Grenzgängern der Literaturwissenschaft bearbeitet werden möge, die sich *horribile dictu* mit Trivialliteratur befassen.

Schon daraus geht hervor, daß Science Fiction als Licht- und Erkenntnisquelle eine beträchtliche Bandbreite hat. Sie reicht

1. von der naturwissenschaftlich korrekten Extrapolation bis zur willkürlichen Phantastik,
2. vom trivialen *pulp* bis zum literarischen Kunstwerk,
3. von der *space opera* bis zur eschatologischen Prophetie.

Diese drei Dichotomien bezeichnen die Endpunkte der Spektren, die für unsere Beurteilung von Science Fiction bedeutsam sind. Es ist folglich zu untersuchen

1. die Bedeutung des *science*-Faktors,
2. Science Fiction als Literatur,
3. Tendenzen, Möglichkeiten und Grenzen der Gattung Science Fiction.

1.

Panshin u. a. behaupten, daß der *science*-Faktor für die Beurteilung des Genre von ausschlaggebender Bedeutung sei. Das sieht bei oberflächlicher Betrachtung wie eine Binsenwahrheit aus. Immerhin heißt das Genre *Science Fiction* – der naturwissenschaftliche Faktor wird bei allen Definitionen und Beschreibungen des Genre herausgestellt.

Robert A. Heinlein definiert Science Fiction so: "Realistic speculation about possible future events, based solidly on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the nature and significance of the scientific method⁸."

Ähnlich sagt Theodore Sturgeon: "A science fiction story is a story built around human beings, with a human problem, and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content⁹."

Noch eindeutiger und konsequenter sind in dieser Beziehung sowjetische Kritiker¹⁰. Als Beispiel nenne ich Iwan Jefremow, der selbst ein bedeutender Science Fiction-Autor ist. Für ihn gibt es ganz eindeuti-

ge Qualitätskriterien von Science Fiction. Hält sie sich von Verfälschungen frei, z. B. von aller Mystik, von Dämonen, Werwölfen, kosmischen Gangstern, Vampiren und Ungeheuern, vermeidet sie spitzfindige Phantastereien über kosmische Katastrophen und wahnsinnige Wissenschaftler, und stellt sie stattdessen den Fortschritt der *natural sciences* dar, so ist sie gleichzeitig auch *gute* Science Fiction. Von der neuen sowjetischen Science Fiction behauptet Jefremow, daß sie sich insgesamt „rein“ erhalten habe. Sie gehe von einer soliden Kenntnis des augenblicklichen Standes der Naturwissenschaften aus und extrapoliere streng wissenschaftlich. Daher bezeichnet Jefremow diese Art von Literatur auch nicht als Science Fiction sondern, wie sämtliche anderen sowjetischen Kritiker, als „wissenschaftliche Phantastik“.

Viel zu spät ist nach Ansicht sowjetischer Kritiker die Frage nach der Exaktheit des wissenschaftlichen Unterbaues von Science Fiction und wissenschaftlicher Phantastik gestellt worden. Wissenschaftliche Fehler, so heißt es, sind ja nicht nur in der Science Fiction festzustellen, sondern in der gesamten schönen Literatur, in den Unterhaltungsmagazinen, der Essayistik, der Tagespresse. Als Vorbild wird die vor allem in der Sowjetunion weitverbreitete populärwissenschaftliche Literatur hingestellt, da sie versucht, den Stand der Forschung in den einzelnen Disziplinen verständlich, aber doch korrekt wiederzugeben; ähnlich wie bei dieser Literatur dürften auch bei der wissenschaftlichen Phantastik in Zukunft keine Fehler bei der Darstellung der wissenschaftlichen Prämissen geduldet werden.

Man ist erleichtert, daß es sich „nur“ um die Prämissen handelt, denn sonst müßte man feststellen, daß es Science Fiction bzw. wissenschaftliche Phantastik der postulierten Art nicht gibt – und das träfe auch auf Jefremows eigene Werke zu. Kritiker sozialistischer Länder verwenden den Begriff „wissenschaftlich“ in Bezug auf Science Fiction kongruent mit „realistisch“, und damit wird letztlich nur ein gewisser Grad von Plausibilität verlangt. Stanislaw Lem sagte in einem Vortrag, Science Fiction sei realistisch, wenn man keine logischen Unstimmigkeiten nachweisen könne¹¹. Letztlich geht es also nur darum, daß der Autor gewisse naturwissenschaftliche Kenntnisse besitzt, damit er aufgrund des Heute auf die Zukunft schließen (im Fachjargon „extrapolieren“) kann. Von einem Autor, der nicht einmal das Funktionieren seines Transistorradios erklären kann, dürfen wir keine Enthüllungen über Kommunikation im 3. Jahrtausend erwarten. Die faktische Plausibilität eines Science Fiction-Romans hängt folglich auch von der Solidität des wissenschaftlichen Unterbaus ab. Manche Kritiker behaupten, daß die komplizier-

ten naturwissenschaftlichen Probleme eine besondere Art von Begabung voraussetzen, und das sei nicht die des Dichters bzw. Schriftstellers. Dem ist entgegenzuhalten, daß zahlreiche Science Fiction-Autoren in Ost und West ausgewiesene Naturwissenschaftler sind: Asimow, Heinlein, Hoyle, die Strugatzki-Brüder usw. Ohne *science* als konstituierenden Faktor wird aus Science Fiction reine Phantastik, *fantasy*.

Die Bewertung von Science Fiction aufgrund des Naturwissenschaftsfaktors ist aber deshalb problematisch, weil der durchschnittliche Leser und auch die Literaturwissenschaftler nicht in der Lage sind, die wissenschaftliche Basis einer Geschichte sowie die Korrektheit der Extrapolation zu beurteilen. In Fernsehsendungen wurde häufig das *fiction*-Element von den Zuschauern nicht als solches erkannt, sondern zum *science*-Forschungsstand gerechnet. Das ist nicht verwunderlich in einer Zeit, da die technischen Erfindungen phantastischer und unglaublicher sind als die Chimären der dichterischen Fantasie; es ist aber vor allem deshalb nicht verwunderlich, weil zwischen den beiden Kulturen (den "two cultures" von C. P. Snow) ein unüberbrückbarer Abgrund klafft.

Entsprechend der Definition von Science Fiction mittels der Extrapolation wären nur Naturwissenschaftler in der Lage, Science Fiction zu schreiben und zu beurteilen. Aber eine so bedeutsame Rolle spielt die Naturwissenschaft ganz offenbar nicht. Schon der Begriff *Extrapolation* erweist sich bei genauer Prüfung als nicht so exakt wie man das aufgrund seiner Herkunft aus der Mathematik annehmen sollte. Die Extrapolation des Science Fiction-Autors verliert nämlich schon beim zweiten Schritt, d. h. beim Schließen aus einer hypostasierten Wirklichkeit, ihren naturwissenschaftlichen Charakter und wird zu etwas Ähnlichem wie *fantasy*.

Science Fiction entwirft imaginativ eine Realität, die dem empirischen Wahrheitsbegriff nicht unbedingt unterliegen muß. Sie kann naturwissenschaftliche Gesetze und Theorien *ad hoc* formulieren, darf z. B. etwa von der Prämisse ausgehen, daß Raumschiffe eines Tages mit mehrfacher Lichtgeschwindigkeit durch das Weltall rasen oder das Zeitkontinuum aufgehoben wird. Bitten wir den Physiker um Setzung einer solchen Prämisse, so befindet er sich im Bereich unseres Forschungsgegenstandes, der imaginativen Dichtung. Die Beurteilungskriterien sind dann weniger die der reinen Naturwissenschaften als die der Literaturwissenschaft.

Science Fiction ist ihrem Wesen nach also *fiction*, nicht auch oder unter anderem, sondern wesensmäßig. Es ist nachgewiesen worden, daß bei kaum einer anderen Gattung die Darstellung so stark von literarischen Gegebenheiten abhängig ist, von den

Bedingungen, die durch die Gattung selbst gesetzt werden. Daher ist Science Fiction ein literarischer Sonderfall, sie existiert losgelöst von den anderen Gattungen, führt auf der Seite der Produktion wie der Rezeption ein ausgesprochenes Eigenleben.

2.

Es ist keine Frage, daß das Gesicht der Gattung (im Westen stärker als in den sozialistischen Ländern) durch das Lesepublikum bestimmt wird. Der innere Kreis besteht aus den "fen" (pl. von *fan*). Sie versammeln sich in Klubbhäusern, die *slanshacks* heißen. "Slan" ist die biologische Mutation des Menschen zum Supermenschen. Ihre Zusammenkünfte nennen sie *fenferences*, ihre Sprache ist *cosmilingo*. Schon die Tatsache, daß alle *fen* "bems" hassen (das sind "bug-eyed monsters"), erscheint bestimmten Sozialreformatoren als Indiz für ein ideologisch angekränkeltes falsches Bewußtsein¹².

Die Auswirkungen von Science Fiction sind deshalb besser zu beobachten und zu analysieren als bei anderer Literatur, weil der Kerntrupp der *fen* eine ziemlich geschlossene, in sich gut organisierte Gesellschaft bildet, die allenfalls von den *fanazines* (d. h. Science Fiction-Zeitschriften bzw. -Magazinen) erreicht und angesprochen werden kann, nicht aber von wissenschaftlicher Literatur oder politisch-emanzipatorischen Traktaten.

Seit den zwanziger Jahren hat das Genre Science Fiction einen ständig größer werdenden Publikumsrespons gefunden, ja sich eigentlich erst als jenes Genre etabliert, das wir heute Science Fiction nennen. Natürlich gab es eine ganze Reihe von Vorläufern und Vorformen, etwa die Utopien, Staatsromane, Sternreisen, Apotheosen, die "Flights of Imagination", die "weird fiction" E. A. Poes. Noch bedeutender für die inhaltliche und motivliche Ausformung der Gattung waren die Werke von Schriftstellern wie Jules Verne und H. G. Wells, vor allem aber die zahlreichen Science Fiction-Magazine der zwanziger und dreißiger Jahre, die "pulp magazines", von denen *Amazing Stories* (ab 1926) und *Astounding Tales* (ab 1939) den nachhaltigsten Einfluß gehabt haben dürften. Ähnlich wie die heutige Heftchen-Literatur in der Bundesrepublik und der DDR sprach Science Fiction in Amerika durch knallig-bunte, phantastische Umschlagbilder, d. h. mittels Sichtwerbung ihr Publikum an. Der Inhalt der Hefte entsprach der äußeren Aufmachung. Zum guten Teil wurden Charaktere, Versatzstücke und Klischees aus dem Wildwest- und Abenteuerroman in den Weltraum projiziert. Die Weltraumhelden erhielten statt des *six-shooter* die Strahlenpistole, statt der Rothäute erledigten sie serienweise galaktische Ungeheuer.

Um das Überleben des Protagonisten brauchten sich die Leser ebenfalls zu sorgen wie die Westernfreunde um ihre Serien-Cowboys: Sie überlebten nicht nur deshalb, weil sie für das nächste Heft noch gebraucht wurden, sondern kraft immanenter Überlegenheit. "Let Zane Grey take you out of the world you're in – step into another world¹³", wurde von Science Fiction buchstäblich aufgefaßt – wobei die fremden Welten aber bestenfalls Reflexe von Hollywood waren, das damals seine erste Blüte erlebte.

Die Leser von Science Fiction bekamen von den Autoren, was sie wollten, die Autoren mußten fest umreißbare Bedürfnisse ihres Publikums befriedigen und waren daher in ihrer Arbeit nicht frei. Durch ihre Produkte verbreiteten und verfestigten sie bestimmte Denkinhalte und -schemata. So sind vor allem Gut und Böse klar voneinander getrennt. In der Regel wird die auf der Erde herrschende Ordnung von bösen außererrestrischen Wesen gestört und bedroht, vom Protagonisten jedoch erfolgreich verteidigt bzw. wiederhergestellt. Das dialektische Verhältnis von Literatur und Publikum ist daher am Beispiel Science Fiction besonders deutlich zu erkennen. Literatur übt "social control" aus und spiegelt gleichzeitig gesellschaftliche Verhältnisse; die literatursoziologischen Thesen der "social control theory" und der "reflection theory" ergänzen einander komplementär¹⁴.

Es ist wohl unbestritten, daß die Science Fiction der Magazine und Hefte zur anspruchslosen Unterhaltungsliteratur gehört. Daher wird sie von einigen modernen Literaturwissenschaftlern in Bausch und Bogen als Trivallliteratur abklassifiziert, ebenso wie der Detektivroman oder der Western. Einen Grund dafür habe ich bereits angedeutet: Science Fiction entstand aus einer Kontamination verschiedener „trivial“ Genres, breitete sich durch die Massenmedien und die Unterhaltungsindustrie aus und galt bald als illegitimer Sprößling des Industriezeitalters, als Bastard, gezeugt in unheiliger Ehe von Technik und Imagination. Science Fiction ist damit für die meisten abgestempelt: Sie wird assoziiert mit der *yellow press*, den *pulp magazines*, gilt als Lektüre für Pubertierende, sei, so heißt es, höchstens für den Literatursoziologen von wissenschaftlichem Interesse.

Der Literaturwissenschaftler darf sich mit solch unreflektierten Kategorisierungen nicht zufriedengeben. Die Ästhetik, die Philosophie der schönen Kunst, hat sich bisher entsprechend der Definition ihres Aufgabengebietes nicht mit Trivallliteratur beschäftigt. Jedenfalls haben die ästhetisch wertenden Kritiker das Phänomen nicht am Objekt untersucht, sondern höchstens den Menschentypus analysiert, der solche Literatur genießt bzw. konsumiert.

Zunächst stellt sich die Frage, ob das Triviale Attribut eines bestimmten Gegenstandes ist wie etwa die gelbe Farbe der Sonnenblume oder das Fehlen einer bestimmten Eigenschaft, so wie die Sünde von Augustinus als *privatio boni* gesehen wurde, oder aber ob Trivallliteratur rezeptionsseitig zu erklären ist.

Für mich steht außer Frage, daß Triviales nicht zuletzt durch die Leser-Werk-Beziehung zustandekommt, durch das Interesse eines Subjekts an einem bestimmten Objekt. Wenn mit der Bezeichnung *Trivallliteratur* gleichzeitig Ästhetisches angesprochen werden soll, können wir von der ästhetischen Erfahrung und damit von der subjektiven Psyche des Lesers nicht abstrahieren, denn ästhetische Werte sind keine metaphysischen Normen, sondern vom Rezipienten abhängig und daher wandelbar; sie konstituieren sich zwischen Leser und Objekt¹⁵.

Aber selbst bei Anerkennung dieses Gesichtspunktes ist es erforderlich, den angeblich trivialen Gegenstand genauer unter die Lupe zu nehmen. Denn offenbar tritt der durch Trivialität hervorgerufene „ästhetische“ Zustand nur vermittelt durch ein Phänomen auf, das am Gegenstand selbst beobachtet und analysiert werden kann. Das pädagogische Pathos einer bloßen Denunziation genügt nicht. Wer Schund nur ablehnt, indem er auf die ewigen Werte der hohen Literatur verweist, macht sich der *petitio principii* schuldig: Er setzt voraus, was eigentlich erst zu beweisen wäre.

Auch die Kritiker von Science Fiction sind zum guten Teil von einem rigiden dualistischen System ausgegangen. Science Fiction wird zur Trivallliteratur gerechnet, weil sie seitens des Lesers passiv hingenommen, konsumiert wird, weil ein schöpferischer Dialog mit dem Autor nicht zustandekommt. Besonders apodiktisch äußert sich Stanislaw Lem¹⁶. Für ihn gehören Kriminalroman und Wildwestroman *in toto* zur Subkultur. Bei Science Fiction sind es 98 %, an anderer Stelle spricht Lem von 99,9 %. Das ganze Genre steht unter der Allmacht der ökonomischen Gesetze. Der Leser von Science Fiction benimmt sich wie der Konsument von Massenwaren; daher kann die Qualität des Artikels am Verkaufserfolg abgelesen werden. Der einzelne Autor ist nur eine Schachfigur im bösen Spiel der profitgierigen Verleger, die genauso handeln wie Geschäftsleute, die eine Ware an den Mann bringen müssen.

Wie wenig Lem differenziert, ist daraus zu erkennen, daß er Autoren wie James Blish (von dem er *A Case of Conscience* zitiert) zur Trivallliteratur rechnet. Man muß ihm daher denselben Vorwurf machen, den er gegenüber der „Science Fiction-Umwelt“ erhebt, daß sie nämlich unfähig sei, zu unter-

scheiden und zu werten. Immer wieder spricht Lem von den „zwei grundverschiedenen Typen von Werken“, und er meint damit Trivial- und Hochliteratur. Diese falsche Dichotomie erweckt den Eindruck, als könnten wir Literatur in zwei Klassen einteilen: Auf der einen Seite stehen wie beim jüngsten Gericht die Schafe, auf der anderen die Böcke. Ähnlich haben Wolfgang Langenbucher, M. Greiner, Dorothee Bayer, Walter Nutz u. a. Trivalliteratur als *totaliter aliter* bezeichnet, als Bereich mit Eigengesetzlichkeit, der mit Hochliteratur nichts zu tun hat¹⁷.

Wahrscheinlich sind solch krude Dichotomien nur aufgrund mangelnder Kenntnis des gesamten Spektrums zu erklären. Wer z. B. John Wyndhams *The Kraken Wakes* als Trivalliteratur bezeichnet, kennt wahrscheinlich die Perry Rhodan-Hefte nicht, sonst würde er zumindest drei Gruppen konzidieren: 1. Huxley, Orwell, Samyatin etc.; 2. Wyndham, Asimov, Heinlein; 3. Perry Rhodan.

Aber auch dieses Schema ist viel zu grob und ungenau. Es gibt keine starre Grenze zwischen Hoch- und Trivalliteratur, sondern nur eine gradualistisch auf- bzw. absteigende Skala von Einzelwerken unterschiedlichen Ranges und unterschiedlichen Kunstcharakters. Diese Skala kann diachronisch und in horizontalen Querschnitten erschlossen werden. Lediglich ihre Extrempunkte können fixiert und definiert werden. Wie weit man den Bereich von Trivalliteratur in dem solchermaßen begrenzten Koordinatensystem ausdehnt, wird aufgrund der angewendeten Kriterien und des Geschmacks des Beurteilers differieren. Sehr häufig kann man mit den Zusammenstellungen von Trivialautoren so gut wie nichts anfangen, weil sie völlig undifferenziert sind. Dieser Vorwurf trifft Killy, Lem, aber auch Autoren wie Hans Schwerte, für den der Bereich des Trivialen von Sophie La Roche bis zu Heinrich Böll geht¹⁸.

Die Untersuchung von trivialer Science Fiction scheint mir nützlich und notwendig, weil nur auf dem Hintergrund des Minderwertigen bzw. -rangigen die Physiognomie des Kunstwerkes erkennbar wird. Daneben aber ist Lektüre von Trivalliteratur (auch für den Literaturwissenschaftler) notwendige Erholungspause nach der Beschäftigung mit dem Komplexen, Problematischen. Dem Genuß des Trivialen entspricht auf Seiten der Psyche der Wunsch nach Unterhaltung, Entspannung. Selbst den sog. Eskapismus würde ich nicht in Bausch und Bogen verdammen – er hat zumindest eine therapeutische Funktion. C. S. Lewis wurde von J. R. R. Tolkien einmal gefragt, welche Gruppe von Menschen sich besonders intensiv mit der Vorstellung von *escape* und *escapism* beschäftigte; Tolkien beantwortete seine Frage selbst: *jailers*¹⁹.

Bis vor kurzem war es für den kritischen Intellektuellen, insbesondere den Literaturwissenschaftler, Pflichtübung, Trivalliteratur zu denunzieren. Zaghafte Ansätze zu einer Korrektur sind augenblicklich an den Universitäten zu beobachten. Wer vor zehn Jahren ein Seminar über Science Fiction angekündigt hätte, wäre unglaublich bestaunt worden, hätte sein wissenschaftliches Prestige aufs Spiel gesetzt. Heute ist es fast *fashionable*, sich zu Science Fiction zu bekennen. Das liegt m. E. an der Faszination, die das Genre auch in seinen weniger anspruchsvollen Formen ausstrahlt. Ähnlich wie bei Tolkien (*“it is very difficult to kick the hobbit”*) besteht bei Science Fiction Suchtgefahr, merkwürdigerweise auch auf Seiten von Kritikern, die alle Tricks und Kniffe des Handwerks kennen.

Eike Barmeyer hat festgestellt²⁰, daß auch die Kritiker aus dem revolutionären Lager eine deutliche Haßliebe zum Genre erkennen lassen. Obwohl die These solcher Autoren letztlich darauf hinausläuft, daß der Roboter mit der Gartenlaube zusammen in die Luft gesprengt werden sollte, ist offenbar die Lektüre von hunderten solcher Machwerke vorausgegangen. Man hat den Verdacht – und für einige ist es Gewißheit –, daß die ideologie-kritischen Eiferer sich zunächst köstlich unterhalten haben und hernach anderen das Vergnügen verleiden möchten. („Der vorliegende Band wendet sich an deutsche Leser, die dem Trommelfeuer der Science Fiction-Ideologie ausgesetzt sind...“²¹) Zumindest muß man den Ideologiekritikern zugute halten, daß sie wissen, wovon sie sprechen; das ist bei einem Großteil der Science Fiction verdammenden orthodoxen Literaturwissenschaftler nicht der Fall.

Eine der interessantesten und wichtigsten Facetten unseres Themas: Science Fiction zwischen Kunst und Trivialität hat Kingsley Amis dargestellt, und zwar an etwas entlegener Stelle, nämlich der kritischen Einführung zu einer *short story* von Cordwainer Smith: *The Game of Rat and Dragon*²². Kingsley Amis war einer der ersten, der sich auch kritisch mit Science Fiction auseinandergesetzt hat. Schon in den fünfziger Jahren hielt er an der Princeton University Vorträge über Science Fiction. Diese Vorträge wurden später in Buchform veröffentlicht, und zwar unter dem Titel *New Maps of Hell*²³. Das Echo der Fachwelt, von *Times Literary Supplement* bis zu den Science Fiction Magazinen, war zurückhaltend positiv bis enthusiastisch. Nur von einem Kritiker, E. C. Tubb, wurde Kingsley Amis heftig angegriffen. Tubb stellte kritisch fest, daß Amis das ganze Genre hochliterarisch ernstgenommen habe. Amis sei tatsächlich davon überzeugt, daß Science Fiction neue Einsichten in das Gefüge unserer zeitgenössischen Ge-

sellschaft und unseres Bewußtseins liefern könne, daß Science Fiction eine neue, wesentliche Form der modernen Kunst sei. Die Einführung dieser "high brow values" aber sei für das Genre nicht nur von Nachteil, sondern werde es im Laufe der Zeit völlig zerstören.

Amis reagierte zunächst außerordentlich heftig und versuchte, Tubb der Lächerlichkeit preiszugeben. Neuerdings aber, und ich beziehe mich in erster Linie auf die genannte Einführung von 1970, scheint Amis auch die andere Seite der Medaille zu sehen. Tubb hatte erkannt, was Amis entgangen war, daß man Science Fiction *fans* und Lesern ohne böse Folgen klarmachen darf, wie wertvoll und wichtig die Gattung ist, daß die Sache aber tragisch wird, wenn die *Autoren* das zu glauben beginnen.

Genau diese Auswirkung aber erkennt Kingsley Amis im Verlauf der letzten Dekade. Bis zu diesem Zeitpunkt war der Weltraum, waren Weltraumschiffe, Monstren, Roboter, Planeten, Strahlenwaffen, Telepathen die unterscheidenden Merkmale von Science Fiction. Unter dem Einfluß der ambitionierten neueren Autoren aber rücken artistische Darstellungsweise und Stil, die früher nur von sekundärem Interesse waren, immer mehr in den Mittelpunkt. Dieses Eindringen von Ideen und Vorstellungen aus der sog. *mainstream*-Literatur hatte Amis zunächst ("like an idiot", wie er selber sagt) als wünschenswert angesehen. Mittlerweile aber hat er festgestellt, welche Ergebnisse diese vermeintliche Annäherung von *mainstream* und Science Fiction zur Folge gehabt hat: Die Einführung stilistischer Experimente, die für den modernen Roman typisch sind, surrealistischer Techniken, wie sie etwa unter dem Eindruck von Drogen praktiziert werden, und *last not least* eine Annäherung an die *anti-fiction*. Ein so außerordentlich begabter Autor wie J. G. Ballard ist nach Kingsley Amis zu einem *hippie entertainer* geworden, der mit Darstellungsformen experimentiert, die bereits vor Jahrzehnten ausprobiert und zu Recht wieder vergessen worden seien.

Wir müssen uns die Frage stellen, ob Kingsley Amis tatsächlich an den Niedergang von Science Fiction aufgrund der von ihm genannten Beurteilungskriterien glaubt. Natürlich spricht Amis hier *with his tongue in his cheek*, aber niemand wird übersehen können, daß ein Fünkchen Ernst zugrundeliegt. Daß Kingsley Amis selbst ein klein bißchen schizophren gespalten ist, ergibt sich aus dem Schlußatz: "Before the general public I will go on stoutly maintaining what I wish I thought was true that the genre is getting better all the time"²⁴.

Den Auguren der Gattung gegenüber aber wagt er derartiges nicht mehr zu behaupten. Die *fans* insbe-

sondere wollen von Science Fiction unterhalten werden, nicht aber geistige Schwerarbeit leisten, wie sie etwa von Pamela Zoline in *The Heat Death of the Universe*²⁵ verlangt wird. Die neuere Art Science Fiction hat nach Brian W. Aldiss im Gegensatz zu ihren Vorgängern "more familiarity with the arts than with the pulps. And probably more familiarity with general literature than with old science fiction; but s-f is continually guilty of ancestor worship"²⁶.

Die Tendenz ist unverkennbar: Aus trivialer Literatur hat sich im Laufe der letzten zwanzig bis dreißig Jahre eine Literatur entwickelt, die nach allgemeiner Auffassung zum guten Teil *mainstream*-Merkmale aufweist. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß die Wyndham, Heinlein, Bradbury, Hoyle, Asimov, Sheckley usw. lauter Kunstwerke produziert haben; ich behaupte nur, daß sie nicht unterschiedslos in den Keller der Subliteratur gehören, sondern in je spezifischer Weise Anforderungen erfüllen, die wir an literarische Kunstwerke zu stellen gewöhnt sind. Dem häufig festgestellten Prozeß der Trivialisierung steht also offenbar eine entgegengesetzte Tendenz zur Literarisierung gegenüber. Nahezu alle prominenten Science Fiction-Autoren erheben den Anspruch, ernst genommen zu werden, und im Augenblick sieht es so aus, als würde ihnen in Zukunft mehr Beachtung geschenkt und mehr Bedeutsamkeit beigemessen werden als der „nur schönen“ Literatur. Daß sich Science Fiction aus dem Rinnstein des *pulp*, wo sie geboren worden ist, längst zu eigenem Rang emanzipiert hat, scheint mir evident, obwohl es von hartherzigen Stiefvätern der Gattung wie Stanislaw Lem in masochistischer Selbstgeißelung immer wieder abgeleugnet wird – oder sollte er sich selbst zu den „Ausnahmen“ des hoffnungslosen Falles rechnen?²⁷

3.

Natürlich lebt das im Rinnstein ausgesetzte Kind *pulp* auch heute noch weiter, teils als *space opera*, als Weltraumschnulze, in der Heftchen-Literatur und in Film- und Fernsehserien. Aber die Gattung als Ganzes hat sich eindeutig gewandelt²⁸. In den vierziger Jahren erfolgten die entscheidenden Anstöße. Zu dieser Zeit wurden zumindest seitens der Autoren neue literarische Ansprüche gestellt. Die primitiven Kulissen und Versatzstücke der trivialen Heftchen wurden zugunsten glaubwürdig extrapolierter bzw. erschlossener Zukunftswelten verdrängt oder ersetzt, die technischen Phantastereien wichen technologisch wahrscheinlicheren Konstruktionen. Außerdem spielten terrestrische Schauplätze nunmehr eine größere Rolle.

Etwa 1950 erreichte die Science Fiction-Flut England, das sich bereits seit Thomas Morus einer reichhaltigen utopischen Tradition rühmen konnte und wo die nach Samyatin's *Wir* bedeutsamsten Anti-Utopien entstanden waren: Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1948). Amerikanische und englische Richtung verschmolzen miteinander. Aus der Vereinigung resultierte eine insgesamt wesentlich stärker sozialkritische Zukunftsliteratur, die sich nahezu über alle europäischen Länder verbreitete. In dieser Tendenz spiegeln sich Entwicklungen der reinen Naturwissenschaften wider, die sich während der letzten zwanzig Jahre zunehmend ihrer sozialen Verantwortung bewußt wurden. Auch von Physikern und Chemikern wird heute nach dem Sinn des wissenschaftlichen Fortschritts gefragt, seinem Nutzen für den Menschen, nach der Möglichkeit der Erhaltung eines gesunden Lebensraumes, nach einer allen und nicht nur wenigen Privilegierten zugute kommenden konstruktiven Anwendung neuer Erkenntnisse. Diskussionen dieser Art hat Science Fiction teilweise direkt aufgenommen, um prognostisch die zukünftige Entwicklung von Mensch und Welt zu antizipieren.

Vorläufiger Endpunkt dieser Literarisierung von Science Fiction ist die sog. *New Wave* (seit etwa 1960). Ob man sie noch zur Gattung zählen sollte, erscheint manchem zweifelhaft. Vielleicht wäre es angemessener, wenn man diesen neuen Seitenzweig am *fiction*-Baum "Speculative Fiction" nennen würde; sie hat den in der Fiktion dargestellten naturwissenschaftlichen und technischen Unterbau gänzlich verlassen. Für einen Autor Ballardscher Prägung, der sich mit Vorliebe im „inneren Raum“ bewegt, ist der Physiker nicht einmal mehr als Hilfswissenschaftler zuständig.

Das wäre nicht weiter tragisch, wenn das vor allem physikalisch zentrierte Forscherinteresse durch psychologische, biologische oder anthropologische Fragestellungen ersetzt worden wäre. In diesem Fall könnten wir als „Hilfswissenschaftler“ Vertreter anderer Disziplinen heranziehen: den Psychologen, Biologen oder Anthropologen. Aber die Krise von Science Fiction geht viel tiefer: Sie weicht auf barocke und orientale Mythen aus (Samuel R. Delany, Roger Zelazny), schockiert mit naiver Blasphemie und Obszönität (Harlan Ellison), übt sich im Einreißen alter Tabus (Norman Spinrad), beschränkt sich auf den inneren Raum der Seele (J. B. Ballard). Vor allem aber: Science Fiction zieht sich inhaltlich und formal in ein erkenntnisfeindliches, pessimistisch verbarrikadiertes Ghetto falsch verstandener Innerlichkeit zurück. Sie wird zur Anti-Science Fiction. Stanislaw Lem hat daher völlig zu Recht prophezeit,

daß diese Art von Science Fiction sehr viel eher ihre eigene Forschungsqualität verlieren wird, als daß sie vom *mainstream* anerkannt und ihm gleichrangig würde.

Die Alternative für zukünftige Science Fiction heißt sicher nicht: Unterhaltungswert und Spannung auf Kosten des literarischen Ranges *oder* hochwertige Literatur esoterischen Charakters ohne spezifische Science Fiction-Merkmale. Normative Kriterien hinsichtlich der Form und des Inhaltes zukünftiger Science Fiction sind nicht möglich und auch nicht sinnvoll. Die Autoren können skeptisch sein hinsichtlich der weiteren Entwicklung des Menschen (wie etwa William Tenn) oder optimistisch (wie Algis Budrys). Es ist nicht wichtig, ob die Handlung auf der Erde, auf dem Mars oder in galaktischen Fernen spielt, ob die Maschinen Feinde des Menschen sind oder nützliche Hilfsmittel, ob eine Technik hypostasiert wird, die erst in hunderten von Jahren erreicht werden kann oder ob auf dem heutigen Forschungsstand aufgebaut wird.

Wichtig ist vor allem, daß die Probleme des Menschen von heute anhand von Zukunftsgeschichten analysiert und behandelt werden, gleichgültig ob durch die Darstellung positiver Gegenwelten oder die dystopische Warnung vor katastrophalen Fehlentwicklungen. Science Fiction kann eigenständiger literarischer Ausdruck rationalen Denkens und Erkennens sein und dadurch kritische Potenzen wecken, die von keiner anderen literarischen Gattung angesprochen werden. Zukunftsliteratur hat gegenwartsbezogen zu sein, indem sie im Rahmen eines Modells Alternativen zur heutigen Realität des Menschen entwirft und hinsichtlich ihrer Stimmigkeit ausprobiert. Totale Innovation oder bewußte Propagierung gegenwärtiger Tendenzen und Ideologien beschneiden den Rahmen des theoretisch Möglichen und behindern dadurch die volle Entfaltung der Veränderungsfaktoren. Selbst die besten Werke des Genre sind insofern ambivalent, als sie sowohl Modell- als auch Lehrspiel sein können.

Science Fiction kann in Zukunftsgeschichten die Leiden dieses Jahrhunderts analysieren, das durch Krisen und Umbrüche, vor allem aber durch sozialen Wandel gekennzeichnet ist. Ursache und Anstoß dieses Wandels ist in erster Linie die Industrialisierung und die technologische Entwicklung. Science Fiction aktualisiert Entwicklungstendenzen, die sich aus dieser geschichtlichen Situation ergeben. Sie konfrontiert uns mit der Gewißheit, daß ein bestimmter historischer Zustand in dieser Welt nicht konserviert werden kann, daß alie Dinge, auch wir Menschen, einem ständigen Prozeß der Veränderung unterliegen.

Science Fiction kann uns die Hoffnung, vielleicht sogar die Zuversicht geben, daß diese Entwicklung der Menschheit nicht ein für alle Male festgelegt ist, daß wir sie durch unsere Vernunft in eine ganz bestimmte Richtung lenken können. Sie gibt uns die Hoffnung, daß der Mensch aufgrund seines Verstandes bestimmte Ziele anstreben, daß er Gefahren vermeiden kann. Darüber hinaus öffnet Science Fiction uns die Augen für die Tatsache, daß im Gegensatz zu früheren Epochen die weitere Entwicklung der Technik und die sich daraus ergebenden Veränderungen der menschlichen Umwelt nicht nur eine bestimmte Gruppe, Schicht, Nation oder Rasse, sondern die gesamte Menschheit treffen werden.

Allerdings darf Science Fiction, will sie beim Leser bestimmte Wirkungen auslösen, nicht direkt didaktisch sein, wie Asimov und andere Autoren zu Recht betont haben. Gerade die bewußt sozialkritisch-utopischen Romane verbreiten oft tödliche Langeweile, weil ihre Vorstellungen einer vorbildlichen Gesellschaft uninteressant sind und außerdem auf Schritt und Tritt Inkonsistenzen zeigen. Die interessanten sozialkritischen Science Fiction-Romane warnen vor einer für die weitere Zukunft der Menschheit katastrophalen Entwicklung. Ihre Kritik ist negativer Art: Sie zeigen im dystopischen Gegenbild auf, was wir vermeiden sollen.

Leider wissen wir nicht genau, welchen Einfluß Science Fiction auf die Sozialgeschichte gehabt hat und in Zukunft haben wird bzw. haben kann. Es gibt ernstzunehmende Kritiker, die behaupten, daß nahezu alle Prestigevorstellungen, Ideale und Vorbilder aus der Welt des Romans, aus *fiction* stammen. Die Funktion der Kunst besteht darin, daß sie im Potentialis Modelle zukünftiger Möglichkeiten darstellt, nicht etwa Handlungsanweisungen oder praktische Ordnungen. Diese Modellvorstellungen sozialen Verhaltens müssen hinsichtlich ihrer inneren Konsistenz und Verwertbarkeit überprüft werden. Solcherart ernst genommene Science Fiction könnte neue Dispositionen schaffen, indem sie imaginativ Erkenntnisse der Natur- und Geisteswissenschaften zu entwerfen und Leitbildern der Zukunft macht.

Anmerkungen

¹ Michel Butor: „Die Krise der Science Fiction“. *Merkur* 16 (1962), S. 447–455.

² Martin Schwonke: „Naturwissenschaft und Technik im utopischen Denken der Neuzeit“, *Futurum* 4 (1971), S. 282–297.

³ Hans-Jürgen Krysmanski: „Die Eigenart des utopischen Romans“. In: E. Barmeyer: *Science Fiction*. München 1972, S. 47–57.

⁴ Robert Heinlein: „science fiction: its nature, faults and virtues“. In: Basil Davenport et al.: *The Science Fiction Novel*. Chicago 1969, S. 14–48.

⁵ Stanislaw Lem: „Science Fiction: Ein hoffnungsloser Fall – mit Ausnahmen“. In: Franz Rottensteiner (Hrsg.): *Polaris I*. Frankfurt/M. 1973, S. 20 ff.

⁶ Werner Krauss: „Geist und Widergeist der Utopie“. In: E. Barmeyer: *a. a. O.*, S. 46–47.

⁷ Vgl. dazu H. N. Fügen: *Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. Bonn 1970; ders.: *Wege der Literatursoziologie*. Neuwied 1968; L. Löwenthal: *Literatur und Gesellschaft*. Neuwied 1964; Levin A. Schückling: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bonn 1961.

⁸ Nach Alexei Panshin: *Heinlein in Dimension*. Chicago 1968, S. 180.

⁹ Des öfteren in der Sekundärliteratur zitiert. Vgl. E. Barmeyer: *a. a. O.*, S. 22, Anm. 9. Dort weitere Literatur zur Gattungsdefinition.

¹⁰ Zur sowjetischen Science Fiction vgl. Hans Földes: *Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction*. München 1975.

¹¹ Stanislaw Lem: „Mystifikation als Zukunftsliteratur. Vom Verfall des fantastischen Genre“, *Regensburger Universitätszeitung* 10 (1974), S. 2–7.

¹² Zur Geschichte des „science fiction fandom“ vgl. H. Warner, Jr.: *All Our Yesterdays*. Chicago 1969.

¹³ Werbung in amerikanischen Westerausgaben für eine dreibändige Ausgabe von Zane Grey.

¹⁴ Vgl. dazu Ruth A. Inglis: „Das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in objektiver Betrachtung“. In: H. N. Fügen: *Wege der Literatursoziologie*. S. 163–176.

¹⁵ Vgl. dazu M. Beaujean: *Der Trivialroman in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1969; R. Escarpit: *Das Buch und der Leser*. Köln 1966.

¹⁶ Vgl. St. Lem: „Science Fiction . . .“, S. 11–50.

¹⁷ Wolfgang Langenbacher: *Der aktuelle Unterhaltungsroman*. Bonn 1964; M. Greiner: *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*. Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts. Reinbek 1964; Dorothee Bayer: *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert*. Tübingen 1963; Walter Nutz: *Der Trivialroman, seine Formen und seine Hersteller*. Köln 1966.

¹⁸ Vgl. Niederschrift über die Tagung der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Literaturwissenschaft“ der Fritz Thyssen-Stiftung am 15. und 16. 1. 1965 in Frankfurt/M., S. 49.

¹⁹ C. S. Lewis: *Of Other Worlds*. London 1966, S. 59–73.

²⁰ E. Barmeyer: *a. a. O.*, Einleitung, S. 16.

²¹ M. Pehlke und Norbert Lingfeld: *Roboter und Gartenlaube*. München 1971, S. 151.

²² Einleitung zu Cordwainer Smith: „The Game of Rat and Dragon“. In: R. Silverberg (ed.): *The Mirror of Infinity*. New York 1970, S. 197–200.

²³ Kingsley Amis: *New Maps of Hell*. A Survey of Science Fiction. New York 1960.

²⁴ Einleitung zu Cordwainer Smith: „The Game of Rat and Dragon“, *a. a. O.*, S. 200.

²⁵ Pamela Zoline: „The Heat Death of the Universe“. In: R. Silverberg (ed.): *a. a. O.*, S. 285–307.

²⁶ Brian W. Aldiss: Einführung zu P. Zoline: „The Heat Death of the Universe“, *a. a. O.*, S. 287.

²⁷ St. Lem: „Science Fiction . . .“, S. 11.

²⁸ Basil Davenport (ed.): *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism*. Chicago 1969, S. 64 ff. Der genannte Aufsatz stammt von C. M. Kornbluth.

Bibliographie

I. Hauptwerke der behandelten Autoren

- Isaac Asimov: *I, Robot*. London 1950.
 -: *The Caves of Steel*. London 1954.
 -: *The Naked Sun*. London 1957.
 J. G. Ballard: *The Drowned World*. New York 1962.
 -: *The Terminal Beach*. London 1964.
 -: *The Drought*. London 1965.
 James Blish: *A Case of Conscience*. London 1959.
 -: *Galactic Cluster*. New York 1959.
 Ray D. Bradbury: *The Martian Chronicles*. Garden City, N. Y. 1950 (engl. Titel: *The Silver Locusts*. London 1951.)
 -: *The Illustrated Man*. Garden City, N. Y. 1951.
 -: *Fahrenheit Four Hundred and Fifty-One*. New York 1953.
 -: *Something Wicked this Way Comes*. London 1963.
 Algis J. Budrys: *Who?* London 1962.
 -: *The Furious Future*. London 1973.
 Samuel R. Delany: *The Einstein Intersection*. London 1968.
 -: *Nova*. London 1969.
 Harlan Ellison: *All the Sounds of Fear*. St. Albans, Herts. 1973.
 -: *Time of the Eye*. St. Albans, Herts. 1974.
 R. A. Heinlein: *Farmer in the Sky*. London 1950.
 -: *Citizen of the Galaxy*. London 1957.
 -: *Stranger in a Strange Land*. London 1961.
 Fred Hoyle: *The Black Cloud*. London 1957.
 - und Geoffrey Hoyle: *Seven Steps to the Sun*. London 1970.
 -: *Into Deepest Space*. London 1975.
 Iwan Jefremow: *Das Mädchen aus dem All (= Andromedanebel)*. Berlin 1967. Die deutsche Übersetzung ist allerdings stark „zurechtgestutzt“, wie E. Barmeyer (*Science Fiction*, S. 9), feststellt.
 Stanislaw Lem: *Eden*. Berlin 1960.
 -: *Die Astronauten*, zuerst erschienen unter dem Titel: *Der Planet des Todes*. Berlin 1961.
 -: *Sternstagebücher*. Berlin 1961.
 -: *Der Unbesiegbare*. Berlin 1969.
 -: *Solaris*. Hamburg 1972.
 C. S. Lewis: *Out of the Silent Planet*. London 1938.
 -: *Perelandra*. London 1943. Unter dem Titel: *Voyage to Venus*. London 1953.
 -: *That Hideous Strength*. London 1945.
 Robert Sheckley: *Shards of Space*. New York 1962.
 -: *Can You Feel Anything, When I Do This?* Garden City, N. Y. 1971.
 Norman Spinrad: *Bug Jack Barron*. Edinburgh 1969.
 -: *The Iron Dream*. New York 1972.
 Arkadij und Boris N. Strugackij: *Der ferne Regenbogen*. Berlin 1971.
 -: *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*. Hamburg 1971.
 -: *Die zweite Invasion auf der Erde*. Frankfurt/M. 1973.
 Theodore Sturgeon: *Starshine*. London 1968.
 -: *Sturgeon Is Alive and Well*. New York 1971.
 W. Tenn: *Of All Possible Worlds*. New York 1955.
 -: *Wooden Star*. New York 1968.
 -: *Of Men and Monsters*. New York 1969.
 Jules Verne: *Reise um die Erde in 80 Tagen*. Leipzig 1887.
 -: *Reise um den Mond in 80 Tagen*. Leipzig 1887.

- : *Reise durch die Sonnenwelt*. Leipzig 1889.
 -: *Zwanzigtausend Meilen unter'm Meer*. Leipzig 1900.
 -: *Reise nach dem Mittelpunkt der Erde*. Leipzig 1905.
 H. G. Wells: *The Time Machine*. London 1895.
 -: *The War of the Worlds*. London 1898.
 -: *The First Men in the Moon*. London 1901.
 John Wyndham: *The Day of the Triffids*. London 1951.
 -: *The Kraken Wakes*. London 1953.
 -: *The Midwich Cuckoos*. London 1957.
 Roger Zelazny: *Damnation Alley*. New York 1969.
 -: *Creatures of Light and Darkness*. London 1970.
 -: *Jack of Shadows*. New York 1972.
 Anti-Utopien:
 Aldous Huxley: *Brave New World*. London 1932.
 -: *Brave New World Revisited*. London 1959.
 G. Orwell: *Nineteen Eighty-Four*. New York 1949.
 E. I. Zamjatin: *Wir*. Köln 1958.

II. Sammlungen von Science Fiction Short Stories

- Brian W. Aldiss (ed.): *Introducing SF, a Science Fiction Anthology*. London 1964
 Isaac Asimov (ed.): *Before the Golden Age*. A Science Fiction Anthology of the 1930s. Garden City, N. Y. 1974
 Edward L. Ferman, Robert P. Mills (eds.): *Twenty Years of the Magazine of Fantasy and Science Fiction*. New York 1970
 Harry Harrison (ed.): *Astounding*. New York 1973
 Harry Harrison, Brian W. Aldiss (eds.): *Best SF: 1967-1971*. New York 1968-1972
 -: *The Astounding Analog Reader*, 2 vols. Garden City, N. Y. 1972, 1973
 Damon Knight et al. (eds.): *Nebula Award Stories* (bislang 10 Bände). London 1967-1975
 Robert Silverberg (ed.): *The Mirror of Infinity*. A Critic's Anthology of Science Fiction. New York, Evanston, London 1970
 -: *Science Fiction Hall of Fame*. The Greatest Science Fiction Stories of All Time Chosen by the Members of The Science Fiction Writers of America. Garden City, N. Y. 1970; vols. 2 and 3 ed.: Ben Bova. London 1973, 1974.

III. Sekundärliteratur in Auswahl

- Kingsley Amis: *New Maps of Hell*. A Survey of Science Fiction. New York 1960
 Eike Barmeyer (Hrsg.): *Science Fiction*. München 1972
 Ulrich Broich: *Gattungen des modernen englischen Romans*. Wiesbaden 1975 (Kapitel 2 und 3)
 Thomas D. Claeson (ed.): *SF: The Other Side of Realism*. Bowling Green, Ohio 1971
 Dieter Hasselblatt: *Grüne Männchen vom Mars*. Science Fiction für Leser und Macher. Düsseldorf 1974
 Jörg Hienger: *Literarische Zukunftsphantastik*. Eine Studie über Science Fiction. Göttingen 1972
 Hans-Jürgen Krysmanski: *Die Utopische Methode*. Köln und Opladen 1963
 Sam Moskowitz: *Explorers of the Infinite*. Shapers of Science Fiction. Cleveland - New York 1963
 Martin Schwonke: *Vom Staatsroman zur Science Fiction*. Göttinger Abhandlungen zur Soziologie, Bd. 2. Stuttgart 1957