

Literatur im Banne der Zukunft: Science Fiction

Wer sich mit *Science Fiction* beschäftigt, muß sich zunächst fragen, wie er seinen Gegenstand definieren, welche Art von Literatur er subsumieren will. Dasselbe Problem hat jeder Gattungshistoriker zu lösen; auch der Roman, die Kurzgeschichte, das Lied sind keine kategorial beschreibbaren Größen. Vielmehr sind Gattungsgrenzen immer vage und fließend, Gattungen idealtypisch kaum definierbar, dem Prozeß historischen Wandels unterworfen und daher auch nur empirisch-historisch als evolutionierende Systeme darzustellen.¹⁾

Bei *Science Fiction* liegen die Verhältnisse insofern noch komplizierter, als es sich dabei nicht um eine formale literarische Gattung handelt wie Roman oder Kurzgeschichte, sondern um ein inhaltlich bestimmtes Genre, das in nahezu allen literarischen Gattungen auftauchen könnte, z. B. auch im Drama. Allerdings begrenzt das Wort *fiction* zumindest für den Angelsachsen den Spielraum auf epische Darstellungsformen, etwa Roman, *novelette*, *short story*, denn *fiction* wird laut NED allgemein assoziiert mit „prose novels and stories collectively, or the composition of such works“. Ferner wird assoziiert das imaginative Element, „narrative writing drawn from the imagination rather than from history or fact“. Auch Drama und Poesie sind natürlich Formen von *fiction*, werden aber gewöhnlich nicht so genannt. *Fiction* bezieht sich also auf das Verhältnis zur Realität und bezeichnet nicht *eo ipso* eine literarische Gattung, wird aber vor allem mit den epischen Kurz- und Langformen verbunden.

Science Fiction ist eine bestimmte Art von *fiction*. Bei der Beschreibung dieser Unterabteilung taucht immer wieder das Wort „fantasy“ auf, womit zum Ausdruck gebracht wird, daß die Phantasie („fancy“) eine noch größere Rolle spielt als die in *fiction* ganz allgemein. Mit dem Wort „fantasy“ verbinden sich Assoziationen des Täuschenden, der Halluzination, des Visionären, kurz, des Trügerischen, laut NED: „suppositions resting on no solid grounds“.

Dem widerspricht aber die mit *Science Fiction* generell verbundene Vorstellung, daß nämlich „scientific facts, assumptions, or hypotheses“ die Grundlage der fiktiven Erzählung bilden und daß durch logische Extrapolation auf andere Zeitdimensionen, Leben auf anderen Sternen bzw. unter anderen physikalischen Gesetzen geschlossen wird.²⁾ Grundlage müßte demnach die physikalische Gesetzmäßigkeit dieser Welt sein, ein wissenschaftliches Bild der Welt von heute; erst darauf baut sich durch Extrapolation der imaginäre Oberbau auf.

Auch der Begriff der Extrapolation³⁾ wird bei der Definition von *Science Fiction* oft verwendet. Unter Extrapolation versteht

man die Ermittlung von Werten, die nicht zwischen zwei gegebenen Grundwerten liegen. Extrapolieren heißt also, aufgrund gegebener Fakten und Daten den Wert von etwas ermitteln, das außerhalb des Beobachtungs- und Bewertungsraumes liegt. Von dem rein wissenschaftlichen Begriff der Extrapolation können wir allerdings bei der Definition des Genre wohl kaum ausgehen. Zumeist sind wir als Leser von *Science Fiction* nicht in der Lage, die wissenschaftliche Basis der Geschichte zu beurteilen, und wir können und wollen auch nicht ermitteln, ob korrekt extrapoliert wurde. Auch der Begriff „Extrapolation“ kann also nur *cum grano salis* verwendet werden.

Konstitutives Element der *Science Fiction* ist weniger die korrekte, dem Forschungsstand entsprechende naturwissenschaftliche Basis und die darauf bauende Erschließung zukünftiger Verhältnisse als vielmehr die Fiktion der Weltveränderung.⁴⁾ Das technisch-naturwissenschaftliche Element allein reicht zur Definition und Abgrenzung von *Science Fiction* nicht aus, sondern steht eher im Wege — bei strenger Anwendung dieses Kriteriums müßte man den besten Teil von *Science Fiction* als nicht gattungskongruent eliminieren, darunter zahlreiche Klassiker des Genre wie etwa Well's *Time Machine*.

Wir sollten daher unter *Science Fiction* alle Werke subsumieren, in denen umwälzende Veränderungen der Wissenschaften allgemein (nicht nur der Naturwissenschaften), der politischen und gesellschaftlichen Strukturen und auch des Menschen selbst dargestellt werden. *Science Fiction* ist phantastische Literatur in dem Sinne, daß eine Realität imaginativ entworfen wird, die dem empirischen Wahrheitsbegriff nicht unterliegt und daher auch pseudowissenschaftliche Zukunftsentwürfe einschließt.⁵⁾

Science Fiction kann also vom heutigen naturwissenschaftlichen Erkenntnisstand ausgehen oder von fiktiv ersonnenen, ganz und gar irrationalen Prämissen. Eine solche Unterscheidung ist bedeutsam für die Analyse der Intentionen eines Autors, etwa die Darstellung der neuen Gesellschaft, die eine im Zusammenhang der Jetzzeit angelegte Möglichkeit sein kann oder eine augenblickliche Strukturen — vielleicht gar anthropologische Konstanten — ignorierende Utopie. So schreibt Marcuse z. B. über die Befreiung der Menschheit von Angst und Not, die Überwindung von Zeit und Tod.

Wichtiger als das *Science*-Element ist also die phantastische Komponente, da sie Merkmale und Eigenschaften von Mensch und Welt begründet, die unter augenblicklichen Verhältnissen nicht glaubhaft dargestellt werden könnten. Neuere Definitionen von *Science Fiction* tendieren daher zu einer breiteren, Extrapolation

lation und *Science* weniger stark betonenden Sicht. Asimov sagte zunächst, *Science Fiction* sei die Literaturgattung, die sich mit den Auswirkungen des wissenschaftlichen Fortschritts auf die Menschen befasste. Später kam er nach eingehender Prüfung der eigenen Grundlagen zu einer umfassenderen Definition: „*Science fiction is that branch of literature which deals with a fictitious society, differing from our own chiefly in the nature or extent of its technological development*“⁶⁾.

Der Literaturwissenschaftler ist weniger an der Korrektheit des wissenschaftlichen Unterbaus und an der Gesetzlichkeit der Extrapolation interessiert als an den literarischen Qualitäten des epischen Werkes. *Science Fiction* gehört für die meisten Literaturwissenschaftler zur Trivialliteratur, ebenso wie der Detektivroman oder der Western. Das hat historische Gründe. Die große Beliebtheit von *Science Fiction* in Radio, Magazinen und Zeitungen, Melodrama und Oper sowie die daraus resultierende trivialisierung des Genres durch die Unterhaltungsindustrie führte zu der Überzeugung, *Science Fiction* sei ein illegitimer Sprößling des industriellen Zeitalters, ein Zwitter, gezeugt von Technik und Imagination.

Der schlechte Ruf des Bastards *Science Fiction* ist nicht verwunderlich, wenn man die Literatur Revue passieren lässt, die zu diesem Genre zählt. Was heute als „traditional science fiction“ bezeichnet wird, befindet sich zum guten Teil in der „yellow press“, den sogenannten „pulp magazines“. Ihr literarischer Anspruch und Rang sind gering; sie vermögen bestenfalls den Literatursoziologen anzusprechen.

Natürlich gibt es auch heute noch genügend *Science Fiction* dieser traditionellen Art. Aber sie würde nicht mehr „mainstream science fiction“ genannt werden. Der Hauptunterschied gegenüber den zwanziger bis vierziger Jahren besteht darin, daß ein guter Teil der *Science Fiction*-Autoren sozialkritisch engagiert ist und durch das literarische Medium nicht nur unterhalten, sondern auch aufrütteln, alarmieren, warnen, bewußt machen will. In dieser Entwicklung spiegeln sich ähnliche Tendenzen der reinen Naturwissenschaften wider, die sich während der letzten zwanzig Jahre in zunehmendem Maße ihrer sozialen Verantwortung bewußt wurden. Auch in den Naturwissenschaften wird heute nach dem Sinn des wissenschaftlichen Fortschritts, seinem Nutzen für den Menschen, nach Umweltschutz und menschenfreundlicher, konstruktiver Anwendungsmöglichkeit neu gewonnener Erkenntnisse gefragt. In solche Diskussionen kann *Science Fiction* sich einschalten, da sie prognostisch, auf modernen Tendenzen aufbauend, die zukünftige Entwicklung von Welt und Mensch antizipiert.

In einer Zeit, da die technischen Produkte aus Menschenhand phantastischer und unglaublicher sind als die Chimären der dichterischen Phantasie, ist die wissenschaftliche Basis von *Science Fiction* immer weniger von Bedeutung — es gibt Fernsehsendungen, in denen das *fiction*-Element von den Zuschauern nicht mehr als solches erkannt und aus Unkenntnis einfach zum *science*-Forschungsstand gerechnet wird. Immer bedeutsamer wird statt dessen der sozialkritische bzw. soziologische Aspekt von *Science Fiction*. Daran scheint es zu liegen, daß vor allem marxistische Literaturkritiker die *Science Fiction*-Literatur nicht pauschal als trivial verdammten. Vielleicht ist das auch der Grund für die Tatsache, daß *Science Fiction* in den sozialistischen Staaten gefördert wird und sich großer Verbreitung und Beliebtheit erfreut. Literatur dieser Richtung erhebt sich über das eine *entertainment*. Die Fiktion hat nur deshalb Berechtigung, weil sie im Dienste eines sozialen Engagements steht und somit der Zukunft dient.

Der Hauptunterschied zwischen westlicher und sozialistischer *Science Fiction* besteht darin, jedenfalls nach Ansicht östlicher Kritiker, daß westliche *Science Fiction* fatalistisch, sozialistische aber optimistisch ist. Yergeni Brandis und Vladimir Dmitrevsky finden bei Ballard, Beam Piper, Van Vogt etc. gute Ansätze; aber insgesamt gesehen gehen die westlichen Autoren von den falschen Prämissen des Kapitalismus aus und projizieren dessen Widersprüche in die Zukunft, ohne zu erkennen, daß das System auf-

grund evidenter Gesetze zum Untergang bestimmt ist und verschwinden wird. Die Amerikaner aber tun so, als ob es im Staat der Zukunft die Gangstermethoden des profitierigen Kapitals, die Probleme der Kolonialpolitik, der Psychologie des „big business“, der sexuellen Pseudokonflikte und der Psychoanalyse geben würde. Mit anderen Worten: die Gesetze der kapitalistischen Welt dürfen nicht als Basis der Extrapolation benutzt werden — nur die Gesetze des dialektischen Materialismus können Grundlage sein.

Konsequenterweise wird der Begriff „Utopie“ in der UdSSR nicht verwendet, denn Marx und Engels haben die idealistischen Phantastereien bürgerlicher Träumer durch „wissenschaftliche“ Analysen und Prognosen ersetzt, sie haben den Sozialismus „von der Utopie zur Wissenschaft“ entwickelt. Die sowjetische Entsprechung zur *Science Fiction* heißt „wissenschaftlich-phantastische Literatur“, eine ebenso oxymoronisch klingende Bezeichnung wie die des westlichen Pendants. Ähnlich wie die Amerikaner projizieren die Sowjets heutige Probleme in die ferne Zukunft. Von Bogdanovs *Der Rote Stern* (1907) bis zu *Es ist nicht leicht ein Gott zu sein* (Gebrüder Strugatzki, 1964) geht es immer wieder um Klassenkampf, Reaktion und Revolution, wobei die russischen Genossen den bewußtseinsunterentwickelten Planetariern sozialistischen Nachhilfeunterricht erteilen. Wer nur bestätigen darf, was wir im Grunde schon wissen, braucht nicht mehr zu extrapolieren — die Autoren haben vor allem die Lehre von Marx und Lenin zu illustrieren, Ideologische Abweichungen werden nicht geduldet, selbst wenn es sich um „Weiterentwicklungen“ der Lehre Marx’ handelt.

Iwan Jefremov erregte in der Sowjetunion Anstoß, weil er in dem Roman *Andromeda Nebel* eine Gesellschaft zeichnete, die Kapitalismus und Kommunismus hinter sich gelassen hat. Der Leipziger Romanist Werner Krauss macht deutlich, wie ein Sozialist darüber zu urteilen hat: „Da wir . . . über den Sozialismus nicht hinaus denken, hat die Utopie ihre eigentliche Dimension verloren“.⁷⁾ In der Zeitschrift *Extrapolation* 1970 heißt es: „After the barbarous treatment of one of the best sf critics, Andrei Sinyavsky, the best sf writers — the Strugatzky brothers — are under attack now. Very little significant sf criticism can be written in such circumstances“.⁸⁾

Auch in den sowjetischen *Science Fiction*-Romanen glauben zahlreiche Literaturwissenschaftler Kritik am kommunistischen System erkennen zu können. Je nach eigenem Standort reagieren sie darauf mit hämischer Genugtuug oder bitterer Entrüstung.⁹⁾ Daß die Strugatzkis Mißstände des heimischen Kommunismus satirisch geißeln, steht außer Frage; für den ausländischen Kritiker sind zahlreiche Angriffspunkte und Analoga aber nicht so deutlich zu erkennen wie für den Bürger der UdSSR.

Wie in jedem totalitären Regime mit strenger literarischer Zensur¹⁰⁾ kann Systemkritik nur kryptographisch verhüllt bzw. verästelt vorgebracht werden. So ergibt sich etwa die Intention des Romans *Es ist nicht leicht ein Gott zu sein* (Arkadij und Boris Strugatzki) aus dem Verhältnis der Rahmenhandlung zum Hauptgeschehen. Die aus dem Internat entwischten Kinder finden eine vergessene Betonstraße, die auf keiner Karte eingezeichnet ist und von der man nicht weiß, wohin sie führt. Über der Straßmitte hängt an rostigem Querdrat das Schild „Einbahnstraße“. Nicht weit von dem Schild entfernt befinden sich eine eingefallene Brücke und das Skelett eines deutschen Soldaten, der an ein MG gekettet ist. Diese Straße wird im Roman selbst mit der Geschichte verglichen: Es gibt angeblich kein Zurück, der Verlauf der Geschichte ist gesetzmäßig festgelegt.

Die Strugatzkis bezeichnen die Straße der Geschichte in der Rahmenhandlung mehrfach als „anisotrop“. Dieses Adjektiv bezeichnet in der Physik aber keineswegs etwas Ähnliches wie „Einbahnigkeit“. In der Optik wird anisotrop verwendet für die Brechung von Licht, das zunächst künstlich in eine bestimmte Richtung gebündelt und dann (etwa durch ein Prisma) in verschiedene Richtungen gelenkt wird. Anisotrop heißt also: „nach verschiedenen Richtungen verschiedene Eigenschaften zeigend“.

Ähnlich wird das Wort in der Biologie verwendet, und zwar zur Bezeichnung der Fähigkeit von Pflanzenteilen, unter gleichen Bedingungen verschiedene Wachstumsrichtungen anzunehmen. Aber gleichgültig, in welchem Sinn wir das Wort „anisotrop“ verstehen, es impliziert eine grundsätzliche Kritik an der Geschichtsphilosophie des Diamat, nach der die Zukunft durch Vergangenheit und Gegenwart determiniert ist: Vom Feudalismus geht die Entwicklung über die Bourgeoisie zur Herrschaft des Proletaritas. Auch die Auftraggeber der auf dem fernen Planeten tätigen Historiker gehen von dieser Theorie aus. Daher sollen die Forscher die geschichtlichen Prozesse auf dem anderen Stern nur beobachten, aber nicht in sie eingreifen. Das angeblich gesetzlich Notwendige geschieht jedoch nicht: auf den Feudalismus folgt eine Art Klerikalfaschismus. Die Mission der Forscher schlägt fehl, da die tatsächliche Entwicklung die dogmatisch-marxistische Geschichtstheorie widerlegt.

Die Rahmenhandlung bestätigt diese Deutung. Zwar wollen die Kinder Wilhelm Tell spielen, aber im kritischen Augenblick verliert der Schütze den Mut und schießt ins Blaue. Stattdessen marschieren zwei Jungen auf der Einbahnstraße zur eingefallenen Brücke und zu den toten deutschen Soldaten (= Faschismus, Sackgasse der Geschichte, Irrweg). Dahin gelangt nur, wer die Einbahnstraße in falscher Richtung befährt. Genau das tut der Protagonist des Buches Anton alias Don Rumata. Voller Trotz ruft er seinem Freund Paschka zu: „Was gehen mich deine anständigen Fahrer an? Ich bin selber keiner von der Sorte, und ich geh jetzt in diese Richtung, gegen die Einbahn.“¹¹⁾

Es ist nicht berechtigt, die sozialkritische Tendenz von *Science Fiction* als modernen Zug zu bezeichnen — sie gehört zum Genre seit dessen erstem Auftreten, ja man kann sogar sagen, daß der sozialkritische Aspekt lange vor dem naturwissenschaftlichen da war. Utopien — Schilderungen von Nirgendheim — gibt es bereits in der griechischen Literatur. Ob solche Utopien zur *Science Fiction* zu rechnen sind, bzw. ob man sie als legitime Vorstufen von *Science Fiction* ansehen darf, ist auch heute noch umstritten. Gemeinhin werden Utopien zur *Science Fiction* gerechnet, wenn die hypothetisch dargestellte ideale Gesellschaft, trage sie nun stärker aristokratische oder kommunistische Züge, ihre Entstehung naturwissenschaftlicher Forschung verdankt.¹²⁾

Mehrere klassische Utopien wird man nach diesem Kriterium ausschalten müssen, darunter die berühmtesten, etwa die *Utopia* des Thomas Morus (1516).¹³⁾ Die Insel Utopia hat überhaupt keine Naturwissenschaft und Technik, sondern steht noch auf der Stufe der Agrarwirtschaft. Von Wissenschaft ist, soweit ich sehe, nur an einer Stelle die Rede, nämlich bei der Darstellung der Arbeitsteilung auf Utopia. Alle sind zur Arbeit verpflichtet, auch die Frauen. Da es aber keine Schmarotzer gibt (wie z. B. Großgrundbesitzer, Adlige, Bettler etc.), braucht jeder nur sechs Stunden pro Tag zu arbeiten. Befreit von der Arbeit sind lediglich die Studenten. Sie werden auf Empfehlung der Priester vom Senat der einzelnen Gemeinden in geheimer Abstimmung gewählt und dürfen sich danach dem Studium der Wissenschaften widmen.

Utopia ist also nicht *Science Fiction*. Auch die Berichte über die Erhaltung einsamer Inseln aus der Zeit vor der Sintflut und ihre Gegenüberstellung mit der korrupten westlichen Gesellschaft sind nicht *Science Fiction*. Aber eine gewisse Familienähnlichkeit scheint schon früh erkennbar. So gehört z. B. die *Nova Atlantis* (1627) von Sir Francis Bacon (1561–1626) zur *Science Fiction*, denn im Mittelpunkt des Interesses steht die Veränderung der Umwelt und die Vergrößerung der menschlichen Macht mit Hilfe der Naturwissenschaft. Es gibt auf der Insel Bensalem künstliche Sprudel, die mit allen möglichen gesundheitsförderlichen Zusätzen versehen werden, die Zimmer sind voll klimatisiert, es gibt Raketen, Unterwasserboote, Flugzeuge und mehrere Arten des *perpetuum mobile* — nur in diesem letzten Punkt ist Bacon von der naturwissenschaftlichen Entwicklung nicht eingeholt worden.

Unter denselben Prämissen könnte auch Edward Belamys *Looking Backward* (Boston, 1888) zur *Science Fiction* gerechnet werden. Belamy (1850–1898) hatte mit seinem Buch einen ungeheuren Erfolg; er zog einen ganzen Schwarm von Epigonen nach sich, die allerdings nur zum kleinen Teil zur *Science Fiction* ge-

hören. *Looking Backward* selbst ist vor allem Sozialutopie. *Science* spielt nur eine untergeordnete Rolle; sie hat eine gewisse Funktion für die kommunistische bzw. staatskapitalistische Gesellschaft zu erfüllen, bildet aber nicht die Grundlage des Werkes. Die Naturwissenschaft scheint hier eher die Funktion zu haben, menschliche Arbeit und schließlich sich selbst überflüssig zu machen. Am Ende der Entwicklung steht eine Gesellschaft, in der nicht mehr gearbeitet wird, höchstens von dem, der gerade Lust dazu hat. Diese Stufe ist erreicht in William Morris' *News from Nowhere* (1891); auch hier spielt die Naturwissenschaft keine Rolle mehr. Das Problem der technischen (industriellen) Entwicklung wird nur gestreift; Morris hatte (wie viele seiner Zeitgenossen) für das Maschinenzeitalter nichts übrig. In die Fabrik geht man bei Morris nur zum Spaß; man könnte dieselbe Arbeit wohl auch zu Hause oder sonstwo erledigen.

Bei H. G. Wells, dem Klassiker der *Science Fiction*, steht dagegen eine Maschine im Mittelpunkt seines wohl bedeutsamsten Werkes: die *Zeitmaschine* (1895). Der Zeitreisende hat die Entdeckung gemacht, daß es ein vierdimensionales Sein gibt, das ein festes, unveränderliches Ding ist. Mittels seiner Maschine kann man sich in der Zeit nach vorn und rückwärts bewegen.

Den zunächst ungläubigen Freunden führt der Zeitreisende die Maschine vor. Er läßt sich in die Zukunft transportieren und kehrt mit wirrem Haar und zerfurchtem Gesicht zurück. Er hatte unter zwerghaft kleinen, grazilen Menschen gelebt, die wie Fünfjährige ständig spielen und tanzen. Sie kennen weder Arbeit noch Eigentum und sind offenbar völlig glücklich und zufrieden. Aber unter der Erde wohnt der andere Teil der Menschheit, die Morlocken, ekelhafte, lemurenhaften Geschöpfe, für die die oberirdischen Eloi nur Schlachtvieh sind. Diese Morlocken haben ihm die *time machine* gestohlen und in einer riesigen Sphinx versteckt. Nur mit knapper Not kann sich der Zeitreisende der Maschine wieder bemächtigen und schnellt sich mit ihrer Hilfe durch die Jahrtausende in die fernste Zukunft. Auf der Erde gibt es nur mehr finstere Rotglut. Weitere dreißig Jahrtausende geht es in die Zukunft, und die Erde ist nur noch Dunkelheit und Eis. Ein furchterregendes Ungeheuer bewegt sich auf den Zeitreisenden zu; im letzten Augenblick gelingt es ihm, die Maschine wieder in Gang zu setzen und den Schalter auf Punkt Null zu legen. Natürlich glaubt dem *time traveller* kein Mensch, obwohl er von den Eloi eine weiße Blume mitgebracht hat, die die Botanik nicht kennt. Er bricht nochmals auf, um unwiderlegbare Beweise zu sammeln und vorzulegen; aber die Gäste warten vergeblich auf seine Rückkehr. Der Leser kann nur erraten, was dem Zeitreisenden unterwegs passiert sein mag ...

Dieser klassische *Science Fiction*-Roman sollte für die Entwicklung des Genre ungeheuer wichtig werden. Vor allem die Person des *time traveller* wurde durch den Roman popularisiert. Bei Wells selbst hat er keinen Eigennamen, was seine Bedeutung wohl in Richtung auf die Allegorie universalisieren soll. Er wird als Wissenschaftler bezeichnet, aber seine *science* ist als Grundlage für den Aufbau des Mythos nur von funktionalem Interesse. Die sozialethische Fragestellung steht letztlich im Vordergrund.

In *Time Machine* geht es vor allem um das marxistische Theorem der beiden Klassen, die Ausbeuter und die Ausbeuteten. Wie werden sie sich entwickeln? Wells sieht die Zukunft nicht gerade optimistisch: In 800 000 Jahren wird der Unterschied zwischen den Klassen so groß sein, daß beide nicht mehr derselben *species* anzugehören scheinen. Eloi und Morlocken sind verschiedenartige Lebewesen, die einen zart, degeneriert und schwächlich, unfähig, sich selbst zu erhalten und zu versorgen, die anderen rohe, widerliche Arbeitstiere, zwar intelligent, aber brutal und gefräßig. Der Zeitreisende kommentiert: „Vor tausenden von Generationen hatte der Mensch seinen Bruder aus dem Genuss des Lebens und aus dem Sonnenschein verstoßen. Und nun kam dieser Bruder zurück — verwandelt... Der Mensch hatte sich damit zufrieden gegeben, durch die Arbeit seines Mitmenschen in Ruhe und Vergnuglichkeit zu leben, die Notwendigkeit als seine Devise und Entschuldigung nehmend, und nun, als die Zeit reif war, hatte sich die Notwendigkeit gegen ihn gewandt.“¹⁴⁾

Wells geht es bereits in der *Time Machine* um soziale Verantwortung des Menschen gegenüber seinem Nächsten. In diesem Roman überwiegt noch die Exotik des Zeitausflugs. *The Sleeper Awakes* (1899) dagegen zeigt deutlicher die sozialkritische Absicht. Graham, ein junger Engländer, liegt nach Mißbrauch bestimmter Drogen zweihundert Jahre in tiefem Schlaf. Als er erwacht, hat sich die Welt völlig verändert. Am meisten verwundert sich Graham über einen Apparat, der auf Knopfdruck sich bewegende, sprechende Figuren zeigt. Wells beschreibt ein Gerät, das völlig identisch ist mit unserem Fernsehapparat — 1899! — allerdings erst für die Zeit um 2100. Nicht ganz konsequent wird Graham, der aus dem finsternen 19. Jahrhundert stammt, vom Volk wie ein Befreier und Held gefeiert. In den zweihundert Jahren seines Schlafs ist er Besitzer eines riesigen Vermögens geworden — ihm gehört nahezu die halbe Welt. Es gibt nur noch ganz Reiche und ganz Arme. Alle Reichtümer sind in der Hand weniger aristokratischer Tyrannen. Orlog, der Arbeiterführer, ist ein Schurke und Verräter. Er mobilisiert die Neger Afrikas gegen London. Graham besteigt das einzige Jagdflugzeug, das nicht in den Händen der Böswichte ist (wieso er fliegen kann, wird nicht erklärt) und fliegt dem Feind entgegen. Im Luftkampf findet er den Tod.

Die sozialkritischen Töne werden deutlicher in *The First Men in the Moon* (1901). Der Mondfahrer Cavor berichtet per Funk über die Zivilisation auf dem Mond. Er hat eine Audienz bei dem Großlunar erhalten und erläutert diesem von seinen Untertanen wie ein Gott angebeteten Tyrannen das irdische Herrschaftswesen. Allerdings versteht der Lunar nicht, was *Krieg* ist — dieses Wort muß einem rational denkenden Wesen erst mühsam umschrieben werden. Aus der Perspektive des Lunars erscheint die Welt unterentwickelt, primitiv, zerspalten in widerstreitende Parteien, ohne Aussicht und Hoffnung auf eine Entwicklung zum Besseren hin.

Aber Wells beurteilt die Erde und die Möglichkeiten ihrer Entwicklung nicht immer negativ und pessimistisch. In dem späten Roman *Men Like Gods* (1923) berichtet er über ein ideales Utopia, ein wahres Wunderland, in dem alles verwirklicht ist, von dem Wells ein Leben lang träumte. Zahlreiche Motive und Aspekte seiner neuen Utopia sind in die spätere *Science Fiction* übergegangen.

Ahnliches gilt auch für *The War of the Worlds* (1897), den klassischen *Science Fiction*-Roman. Hier finden wir die erste Beschreibung der Marsbewohner, die einen quasi-wissenschaftlichen Eindruck macht — Wells hat Zoologie und Botanik studiert! Ein guter Teil der Wirkung dieses Romans besteht in den Affekten der Ablehnung, die diese Marsbewohner durch ihre widerliche Physiognomie auslösen. Nur zu oft begegnen wir ganz ähnlichen Marsmenschen in der späteren *Science Fiction* — ebenso wie auch die Experimente von Wells' Dr. Moreau häufig nachgeahmt wurden — Moreau stellt durch Vivisektion aus Tieren intelligente Lebewesen her, die sich aber später gegen ihren Schöpfer wenden und ihn töten.

Hier stellt Wells die Frage nach der Wirkung der Naturwissenschaft auf die Seele des Forschers. Moreau wird in demselben Maße unmenschlich, wie es ihm gelingt, Tiere zu vermenschen. Hinter dieser Warnung vor dem Fluch der Naturwissenschaften steht letztlich die Ehrfurcht vor dem menschlichen Leben und die Erkenntnis menschlicher Grenzen.

Dieses Problem liegt der *Frankenstein*-Tradition zugrunde, die an den berühmten Roman dieses Titels von Mary Shelley (1818) anknüpft. *Frankenstein* ist nicht das von Menschen gemachte Monstrum, wie heute viele meinen, sondern sein Schöpfer. Das Geschöpf selbst hat keinen Namen. Es ist keineswegs von Anfang an ein mordendes, seelenloses Scheusal. Vielmehr wird ausdrücklich gesagt, es sei zunächst gut und benevolent gewesen und erst durch Einsamkeit und Elend zum Teufel geworden. Hier erkennen wir die Philosophie der Romantik, ihre Auffassung vom Wesen des Menschen und des Geschaffenen: „Alles ist gut, wie es aus der Hand des Schöpfers der Dinge hervorgeht, alles verdürbt unter den Händen des Menschen“ (Rousseau). *Frankenstein* gilt heute geradezu als Exemplum für den Naturwissenschaftler, der

durch sein eigenes Geschöpf getötet wird. Mary Shelley wollte zeigen, daß es in der Seele des Menschen Kräfte gibt, die, wenn sie nicht kontrolliert und diszipliniert werden, zu seiner Zerstörung führen können.

Sie meinte damit die Kraft der Imagination, jene geheimnisvolle schöpferische Begabung des Menschen, die ihn mit dem Göttlichen verbindet. Späteren Autoren sahen in dem Monstrum eine Art künstlichen Anthropoiden, eine von Menschen gemachte Maschine. Seit Karel Capeks *RUR* (Rossums Universal Robots — 1921) nennt man den Automatenmenschen Roboter (von tschechisch „robot“ = Arbeiter). In diesem Werk erheben sich die Roboter gegen ihre Schöpfer und Herren und töten sie. Das Töten haben sie von den Menschen gelernt, die sie zum Kriegsführen gebracht haben. Sie vernichten die gesamte Menschheit und übernehmen die Weltregierung.

Wenn man heute bei dem Wort Roboter nicht mehr automatisch an Capeks bösartige Maschinen denkt, dann ist das vor allem das Verdienst von Isaac Asimov. Er schreibt seit 1940 in mehreren Magazinen *Science Fiction*-Geschichten — seit 1930 hatte er *Science Fiction*-Geschichten gelesen — zum guten Teil in der Frankenstein-Faust-Tradition. Seine Reaktion: „... I quickly grew tired of this dull hundred-times-told tale... I resented the purely Faustian interpretation of science“.¹⁵⁾ Asimov ist davon überzeugt, daß wir zwar Mephisto ins Auge schauen müssen, daß es aber nicht nötig ist, *Faust* zu vernichten, ihn von seinem Geschöpf töten zu lassen. Asimov erfand Roboter mit „eingebauter Sicherung“. Die Roboterkunde hat seit 1941 drei von Asimov aufgestellte Gesetze, an die sich späteren Autoren gehalten haben:

- 1 — A robot may not injure a human being or through inaction, allow a human being to come to harm.
- 2 — A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law.
- 3 — A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.¹⁶⁾

Diese drei Grundgesetze wurden allgemein mit Zustimmung aufgenommen. Asimov selbst meint im Vorwort zu „The Laws of Robotics“: „... I have been told that if... I am to be remembered at all, it will be for these three laws of robotics“.¹⁷⁾ Ob diese Voraussage stimmt, wird sich erweisen. Tatsache ist jedenfalls schon heute, daß in *Science Fiction* nur noch Roboter dieser Art konstruiert werden. Das liegt allerdings weniger an den drei Gesetzen als an der außerordentlich geschickten und überzeugenden Behandlung des Themas durch Asimov, vor allem auch an seinem feinen Humor.

So zeigen die Roboter Eigenschaften, die eigentlich alle Menschen haben sollten: sie sind intelligent, loyal, haben Voraussicht und Verständnis für menschliche Schwächen und sind daher ihren Schöpfern nicht nur hinsichtlich ihrer technischen Perfektion, sondern auch ihrer „humanen“ Eigenschaften und Tugenden überlegen, Asimovs menschliche Figuren, so z. B. die Chef-Robotpsychologin Dr. Susan Calvin, wirken dadurch weniger menschlich als die Roboter.

Ahnlich sehen die Roboter bei Ray Bradbury aus. In *The Martian Chronicles* (New York, 1950)¹⁸⁾ baut sich der letzte Amerikaner auf dem Mars (Hathaway) mittels der technischen Geräte, die ihm eine von ihren Bewohnern verlassene amerikanische Stadt zur Verfügung stellt, Frau und drei Kinder. Diese Angehörigen hatte er zuvor durch Krankheit verloren und auf einem Friedhof beigesetzt. Die Roboter sehen genau so aus wie die Lebenden einst aussahen. Aber sie altern nicht, und daher bleiben sie allein zurück, als Hathaway bei der Ankunft einer amerikanischen Expedition stirbt. Die Amerikaner wissen nicht, was sie mit den Robotern anfangen sollen. Einer denkt daran, sie zu erschießen. Er läßt davon ab, weil es ihm wie Mord vorkommen würde. Man läßt sie „leben“ — der Captain des Raumschiffs geht sogar noch einmal zu der Roboterfamilie, um „auf Wiedersehen“ zu sagen.

Die Roboter Stendahls in *The „Martian Chronicles* sind aus einem anderen Grunde bemerkenswert. William Stendahl hat auf dem Mars ein zweites „House of Usher“ errichtet, um mit Hilfe

einer grausigen Roboter-Maschinerie die ihm verhaßten Bürokraten, die sämtliche „beautiful literary lies and flights of fancy“ von Erde und Mars verbannt wissen wollen, zu vernichten. Diese klugen und berühmten Soziologen, Psychologen und Politiker, Neurologen und Bakteriologen sterben auf einem Fest Stendahls desselben Todes wie die Parallelpersonen in E. A. Poes Erzählungen. Die nacheinander getöteten Menschen werden ersetzt durch ihnen täuschend ähnlich sehende Roboter, die ihre Rolle weiterspielen, um die noch Lebenden nicht argwöhnisch werden zu lassen.

Ebenso wichtig wie die Romane dieses Typs sind diejenigen *Science Fiction*-Stories, die sich den Anschein strengster Wissenschaftlichkeit geben, ja, sogar mit naturwissenschaftlichen Passagen und Texten oder mit Formeln arbeiten. Eigentlich sollten wir uns darüber nicht wundern, denn die Autoren von *Science Fiction* sind zum guten Teil Naturwissenschaftler (Asimov etwa — viele schreiben unter einem Pseudonym). Als Beispiel für diese Richtung nenne ich Fred Hoyle, der hauptberuflich Astronom ist. Hoyle untersucht in dem Roman *The Black Cloud* die Frage, wie sich eine außerirdische Intelligenz der Erde nähern und mit Erdwesen Kontakt aufnehmen kann.

In *The Black Cloud* fliegt eine schwarze Wolke auf die Erde zu und verdüstert die Sonne, so daß die Temperatur sinkt und der Planet eine Reihe von Katastrophen zu überstehen hat. Schließlich entdeckt man, daß die Wolke Radiobotschaften sendet. Der Kontakt mit der Wolke bereitet den Wissenschaftlern zwar Schwierigkeiten — so äußert sich die Wolke etwa recht abfällig über die menschliche Sprache als Ausdrucksmittel komplizierter Nachrichten. Aber die Kommunikation funktioniert schließlich doch, und die Wolke verspricht sogar, beim Verlassen der Erdatmosphäre möglichst wenig Schaden anzurichten.

Der Humor des Werkes liegt vor allem im Zusammenprall von Interessengruppen und deren Kommunikationsschwierigkeiten. Dabei spielt die Opposition Wolke — Erde natürlich eine wesentliche Rolle. Noch bedeutsamer aber scheint die Divergenz zwischen Naturwissenschaftlern und Regierungsbeamten, die zwar dieselbe Sprache, nämlich Englisch sprechen, aber ideell und kommunikativ weiter voneinander entfernt sind als Planetarier (die Wolke etwa) und Erdenmenschen (Cambridger Wissenschaftler). Auf diese Weise werden aktuelle irdische Probleme durch Gegenüberstellung mit kosmischen Problemen in ihrer Relevanz und in ihrem Schwierigkeitsgrad dargestellt. Die Aufgaben, die wir vor allem zu lösen haben, so lautet Hoyles Botschaft, sind kommunikatorischer Art.

Es gibt zahlreiche Romane dieser Art, die Aufsehen erregt haben. Der vielleicht extremste Autor dieser Richtung ist J. G. Ballard; er verlangt kategorisch, daß der *Science Fiction*-Autor auf das Brimborium der „space opera“ (Roboter, Raumschiffe) ganz verzichten solle, um sich auf den Menschen zu konzentrieren. Nicht der äußere Raum sei von Bedeutung, so sagt Ballard, sondern ausschließlich der *innere*, d. h. das seelische Erleben des Menschen. *The Drought* ist ein gutes Beispiel für diese Art von Roman. Der von der Kritik am meisten gelobte ist *The Crystal World*.

Eine weitere Richtung der modernen *Science Fiction* kann nur kurz erwähnt werden; ich möchte sie mythologische *Science Fiction* nennen. Das ist eigentlich eine *contradictio in adiecto*, denn *Science Fiction* basiert auf Naturwissenschaft und ist daher dem Mythos entgegengesetzt. Aber die Warnung vor autonomer *Science Fiction* endet recht häufig im Mythos, so z. B. bei C. S. Lewis, der immer wieder vor der uneingeschränkten Autonomie der Naturwissenschaften gewarnt hat. In seinen Romanen versucht er, dem Reich der Wissenschaft eine Gegenposition in Form der Gralswelt oder des Staates Logres entgegenzustellen. Als Beispiel nenne ich *That Hideous Strength*. Hier ist die Dichotomie fast zu einfach und primitiv. Auf der einen Seite steht der Fischerkönig, der auch Pendragon, Director oder Mr. Fisher-King genannt wird. Auf der Gegenseite steht das Institut von Belbury mit seinen Naturforschern. Diese Naturwissenschaftler negieren die Grenzen des menschlichen Daseins. Sie glauben, daß auf Erden alles machbar und manipulierbar ist, daß die Wissenschaft

alle natürlichen Prozesse und Vorgänge beeinflussen und lenken kann. Diese satanische Macht ist „that hideous strength“. Die Gemeinschaft des Fischerkönigs wäre dieser Macht unterlegen, wenn sie keine überirdische Hilfe hätte.

Die Engel werden bei C. S. Lewis ersetzt durch planetarische Gottheiten — eine heute nur noch schwer nachzuvollziehende Vorstellung. Auch der Zauberer Merlin nimmt bei Lewis mythologische Dimensionen an. Diese Vermischung kosmischer und mythologischer Vorstellungen sowie ihre Projektion in den Artuszyklus will mir nicht besonders gelungen vorkommen; die Assoziationen zu arthurischen Personen und Motiven wirken aufgesetzt und unorganisch. Recht konstruiert und mechanisch erscheint insbesondere der regelmäßige Wechsel des Handlungsortes von St. Anne zu Belbury.

Lewis will belehren und warnen. Er sagte zu *Science Fiction*: „What immediately spurred me to write... was Olaf Stapledon's *Last and First Men* and an essay in J. B. S. Haldane's *Possible Worlds*, both of which seemed to take the idea of such [Space] travel seriously and to have the desperately immoral outlook which I try to pillory in Weston. I like the whole interplanetary idea as a mythology and simply wished to conquer for my own (Christian) point of view what has always hitherto been used by the opposite side. I think Wells' *First Men in the Moon* the best of the sort I have read...“¹⁹⁾ Es geht Lewis vor allem um Wiederbelebung des Glaubens und um Darstellung des christlichen Ideals der Demut und der Liebe.

Daß er im Grunde etwas ganz ähnliches will wie Ballard, geht aus dem Essay „On Stories (1947) hervor. Es heißt da: „No merely physical strangeness or merely spatial distance will realize that idea of otherness which is what we are always trying to grasp in a story about voyaging through space: you must go into another dimension. To construct plausible and moving „other worlds“ you must draw on the only real „other world“ we know, that of the spirit.“²⁰⁾

Auf dieser Grundlage schuf Lewis *Out of the Silent Planet* und die Fortsetzung dieses Romans unter dem Titel *Perelandra*. Die Romane beginnen wie ein gewöhnlicher *Science Fiction*-Thriller: Dr. Ransom wird von zwei Naturwissenschaftlern gekidnappt und zum Mars transportiert. Dort soll er den Einwohnern geopfert werden. Ransom entflieht seinen Entführern, aber flüchtet gleichermaßen vor den Marswesen. Lewis sagt auch, warum: „His mind, like so many minds of his generation was richly furnished with bogies. He had read his H. G. Wells and others. His universe was peopled with horrors such as ancient and medieval mythology could hardly rival.“ Daher erwartet er auf dem Mars nur insektenähnliche, mörderische Bestien „of superhuman intelligence and insatiable cruelty“.²¹⁾ Nur allmählich erfährt er Genaueres über die Lebewesen auf dem Mars. Die Landbewohner (*brossa*) sind gleichzeitig Dichter und Sänger. Die Künstler heißen *piffltriggi* und die Intellektuellen *sorns*. Der Oyarsa des Mars ist die *intelligence* des Planeten. „The Fall of Man“ hat dort nicht stattgefunden, daher leben die Marswesen noch im Stande der Unschuld. Die Erde ist für die Marswesen „the Silent Planet“, beherrscht von Bust Eldil, dem gefallenen Engel.

In *The Silent Planet* hat Ransom weiterhin Verbindung mit dem Mars. Die Marsbewohner nehmen ihn mit zur Venus, deren richtiger Name Perelandra ist. Dieser Planet befindet sich noch in paradiesischem Zustand — ein Garten Eden ohne die Schlange. Lewis hat uns die Schilderung der Venus geschenkt. Keiner kann sie vergessen, der sie einmal gelesen — und jeder, der Lewis gelesen hat, stellt sich Venus hernach so vor wie Perelandra. Lewis' Buch machte einen tiefen Eindruck auf seine Freunde Charles Williams und J. R. R. Tolkien — und durch sie wirkte er auf einen guten Teil der mythologischen Literatur dieses Jahrhunderts ein — nicht zuletzt auf *Lord of the Rings*, ein Werk, das gerade jetzt wieder eine Renaissance erlebt.²²⁾

Eine separate Gruppe bilden die sogenannten Antiutopien, die im Gegensatz zu Campanella, Bacon und Morus eine Pervertierung sozialistischer Ordnungsideen voraussehen. Eine der wichtigsten ist Huxleys *Brave New World* (1932). Schon bei dem Titel

handelt es sich um die ironische Umkehrung eines Shakespeare-Zitats. Aber Huxley distanziert sich nicht von Shakespeare, wie man irrtümlicherweise gelegentlich angenommen hat²³⁾, denn das Zitat legt er in den Mund des Wilden, dessen Auffassungen man ebenso wenig mit denen Huxleys identifizieren darf wie die Sir Thopaz' mit denen Chaucers. Huxley schildert, wie er selbst im Vorwort zu der Auflage von 1946 sagt, aus der amüsiert-distanzierten Position des pyrronischen Ästheten das Dilemma der freien Willentscheidung des einzelnen Menschen angesichts der Lebensumstände in der Neuen Welt. Als Alternativen sieht er nur noch „lunacy“ und „insanity“. Hinter diesen nahezu kongruenten Begriffen verbirgt sich Huxleys Kulturpessimismus. Seine Dystopie liefert keine Handlungsanweisungen zur Vermeidung negativer Entwicklungen, will allerdings auch keine lähmende Skepsis verbreiten. Huxleys Auffassungen von Menschlichkeit und Liebe sind aus dem negativen Gegenbild zu erschließen. Es geht ihm um die Verhinderung von Entwicklungen, die er keimhaft in der eigenen Zeit vorangelegt findet. Seine *Brave New World* beruht auf den drei Säulen: *Community* (= Abschaffung der Familie), *Identity* (= Normierung des Individuums), *Stability* (= gesellschaftliche Stabilität durch Festschreibung sozialer Hierarchie und durch Glücksdrogen). Welches allerdings die historischen Bedingungen sind, die zu diesem Zustand geführt haben und wie die Entwicklung vermieden werden könnte, wird man Huxley vergleichlich fragen. Im Vorwort zu der Auflage von 1946 sagt Huxley, daß er (hätte er das Buch neu zu schreiben) eine positive Alternative zwischen „lunacy“ und „insanity“ anbieten würde. Die Skizze der Prinzipien dieser „neuen Gesellschaft“ (Henry Georgian, Kropotkin-esque, Higher Utilitarianism etc.) bestätigt aber den Verdacht, daß Huxley keine eigene Position hatte und daß auch eine neue Version des Buches kein positives Gegenmodell (jedenfalls kein akzeptables) erbracht hätte.

Von noch nachhaltigerer Wirkung als *Brave New World* war George Orwells *Nineteen Eighty Four* (1949). Kritiker mit sozialistischen Neigungen möchten in dem Buch eine Abrechnung mit dem Totalitarismus faschistischer Prägung sehen; dafür findet sich in dem Werk aber kaum ein Anhaltspunkt. Zur Entstehungszeit spielte der Faschismus keine Rolle mehr; er galt als überwunden. Dafür aber erkannte man die Grausamkeit und Unmenschlichkeit des sowjetischen Stalinismus, der zwar von ausländischen Vertretern der „reinen Lehre“ als degenerierte Verfallsform des Sozialismus gebrandmarkt wurde, sich selbst aber als Hüter der sozialistischen Orthodoxie sah.

Von George Orwell durften die sozialistischen und kommunistischen Freunde ein Werk mit anderer Stoßrichtung erwarten. Orwell selbst hatte 1947 von sich gesagt: „Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly *against* totalitarianism and *for* democratic socialism, as I understand it“.²⁴⁾ Orwell hat im Spanienfeldzug auf Seiten der Republikaner gegen Franco gekämpft. Dennoch richtet sich sein Angriff ausschließlich gegen die „sozialistische“ Variante des Totalitarismus.

Der oligarchische Kollektivismus des Ingsoc (= English Socialism) hat die Proletarier entreitet und zu Untermenschen degradiert. Wer kritisch denkt, wird eliminiert. Die Partei regiert das Land (Ozeanien) durch vier Ministerien mit absoluter Verfügungsgewalt. Jede Handlung, ja sogar jede Geste wird überwacht. Wenigstens die Gedanken, so hofft der Protagonist, sind den Spitzeln nicht zugänglich. Es wird eines besseren belehrt. Aus dem denkenden und fühlenden Menschen wird in den Folterkammern der Partei eine leere Hülle, die mit Liebe zum Big Brother und zum System aufgefüllt werden kann. Antutopisch ist auch die Darstellung von Mangel, Entbehrung und kulturellem Rückschritt. Technischer Fortschritt wird nur gestattet, wenn er zur Verminderung der menschlichen Freiheit beiträgt, wie z. B. das zweiseitige Fernsehen. Werke dieser Art bilden eine Art Antitypus, der Merkmale und Tendenzen der Gattung deutlicher hervortreten läßt.

Science Fiction analysiert in Zukunftsgeschichten die Leiden dieses Jahrhunderts, das durch Krisen, Umbrüche und sozialen Wandel gekennzeichnet ist. Ursache und Anstoß dieses Wandels

sind letztlich Industrialisierung und technologische Entwicklung. *Science Fiction* aktualisiert Entwicklungstendenzen, die sich aus dieser neuen Situation ergeben. Sie konfrontiert uns mit der Gewißheit, daß wir niemals einen bestimmten historischen Zustand konservieren können, sondern daß alle Dinge, auch wir Menschen, einem ständigen Prozeß der Veränderung unterliegen. *Science Fiction* gibt uns die Hoffnung, vielleicht gar die Zuversicht, daß die Entwicklung nicht determiniert ist, wir sie in eine bestimmte Richtung lenken können, daß der Mensch aufgrund seiner Ratio bestimmte Ziele anstreben, Gefahren vermeiden kann. Darüber hinaus öffnet *Science Fiction* uns die Augen für die Tatsache, daß im Gegensatz zu früheren Epochen die weitere Entwicklung nicht nur eine bestimmte Nation oder eine Rasse, sondern die gesamte Menschheit betreffen wird.

Allerdings darf *Science Fiction* — will sie beim Leser bestimmte Wirkungen auslösen — nicht direkt didaktisch sein, wie Asimov und andere betont haben. Gerade die bewußt sozialkritischen *Science Fiction*-Romane verbreiten oft tödliche Langeweile, weil ihre Vorstellungen einer vorbildlichen Gesellschaft stupide sind und man auf Schritt und Tritt Inkonsistenzen nachweisen kann. Die interessanteren sozialkritischen *Science Fiction*-Romane malen den Teufel einer für die weitere Zukunft der Menschheit katastrophalen Entwicklung an die Wand. Ihre Kritik ist negativer Art: sie zeigen auf, was wir vermeiden sollen. Die positiven Darstellungen einer neuen Welt mit einer neuen Gesellschaft aber sind der Zahl nach spärlich und dem Gehalt nach düftig. Kein Wunder: es ist sehr viel leichter, destruktive Kritik am Bestehenden bzw. an Entwicklungstendenzen zu üben als positive Leitbilder aufzustellen. Ein amerikanischer Kritiker spricht daher von „The Failure of the Science Fiction Novel as Social Criticism“²⁵⁾ Es gibt danach zwei wichtige Gruppen amerikanischer *Science Fiction*-Autoren mit stärker sozialem Engagement: Die eine sucht alles Heil in der völligen Anarchie ohne jede Regierung und Kontrolle des aufgeklärten, zu sich selbst gekommenen Menschen; die andere schildert eine Welt, die von einer Institution (Regierung, Kirche, Partei) mit sichtbarem *good will* geleitet wird. Der Held erkennt die Schwächen des Systems (oft genug angeleitet durch ein Mädchen) und stürzt es. Die daraufhin hergestellte neue Gesellschaft zeigt alle Merkmale der jetzigen amerikanischen „Our own society seems to be not only the best, but the only good society that science fiction has been able to conceive“.²⁶⁾

Gar so verzweifelt brauchte Davenport nicht zu sein, denn eine ganze Reihe von *Science Fiction*-Romanen ist an Schreibtischen entstanden, auf denen links vom Autor die Werke Marx' und Lenins lagen. Sie versuchen sich auszumalen, wie die kommunistische, klassenlose Gesellschaft aussieht, in der alle gleich sind und in der es keine selbstentfremdete Arbeit mehr gibt. *Science Fiction* dieser Art ist seltener geworden — sie überwog in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, wurde aber auch damals als Sozialkritik nicht recht ernst genommen, weil sie nicht pragmatisch genug war. Der letzte große utopische Autor dieser Richtung war H. G. Wells (*Men Like Gods*). Aber dieser Roman ist im Vergleich zu *War of the Worlds* uninspiriert und langweilig — wie die meisten anderen positiven Utopien.

Leider wissen wir noch nicht genau, welchen Einfluß *Science Fiction* auf die Sozialgeschichte gehabt hat und in Zukunft haben wird bzw. haben kann. Es gibt ernst zu nehmende Kritiker, die behaupten, daß nahezu alle Prestigevorstellungen, Ideale, Vorbilder etc. aus der Welt des Romans, *fiction* stammen (das ist etwa die Auffassung Aldous Huxleys). *Science Fiction* muß daher ernst genommen werden; sie könnte neue Dispositionen schaffen. Bisher wurde uns meist klar gemacht, daß Wesen von anderen Sternen bösartig sind und das Leben auf unserem Planeten bedrohen. Diese Unterstellung könnte falsch sein. Wir müssen versuchen, auch die positiven Bilder fremder Welten und Intelligenzen objektiv zu würdigen. Vor allem aber sollten die dargestellten Modelle sozialen Verhaltens auf ihre innere Konsistenz und Verwertbarkeit überprüft werden. *Science Fiction* kann die Werkstatt einer neuen Mythologie werden, in der Erkenntnisse der Natur- und Humanwissenschaften zusammengefaßt und imaginativ zu neuen Denk- und Verhaltensmodellen umgesmolzen werden.²⁷⁾

- ¹⁾ Vgl. I. F. Clarke, *The Tale of the Future: From the Beginnings to the Present Day: A Checklist* (London, 1961); Georg Quabbe, *Das letzte Reich: Wandel und Wesen der Utopie* (Leipzig, 1933); J. O. Bailey, *Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction* (New York, 1947); Reginald Bretnor (ed.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future* (New York, 1953); Martin Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction: Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*, Göttinger Abhandlung zur Soziologie, 2 (Stuttgart, 1957).
- ²⁾ So im *Handbook to Literature*, ed. W. F. Thrall, A. Hibbard, C. H. Holman (New York, 1960), S. 444. Zur Definition vgl. John B. Hamilton, „Notes Toward a Definition of Science Fiction“, *Extrapolation*, 4 (1962), 1-13.
- ³⁾ Unter dem Titel *Extrapolation* gibt es sogar eine Zeitschrift über Science Fiction, die mittlerweile im 14. Jahrgang angekommen ist: Herausgeber: mittlerweile 16 bekannte *Science Fiction*-Autoren.
- ⁴⁾ Vgl. Chad Walsh, „Attitudes Toward Science in the Modern „Inverted Utopia““, *Extrapolation*, 2 (1961), 23-26.
- ⁵⁾ Vgl. Robert M. Philmus, *Into the Unknown: The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells* (Berkeley - Los Angeles, 1970).
- ⁶⁾ Isaac Asimov, „Social Science Fiction“, in: Dick Allen (ed.), *Science Fiction: The Future* (New York u. a., 1971), S. 263-290, Zitat: S. 269.
- Zur Frage der Definition von Science Fiction vgl. die in Fußnote 1 aufgeführten Titel.
- ⁷⁾ Werner Krauss, „Geist und Widergeist der Utopien“, in: E. Barmeyer (Hrsg.), *Science Fiction. Theorie und Geschichte*, UTB, Nr. 132 (München, 1972), S. 46.
- ⁸⁾ Darko Suvin, „Significant Themes in the Criticism of Soviet Science Fiction to 1965“, *Extrapolation*, 11, No. 2 (May 1970), S. 48, „Note of February 1970“.
- ⁹⁾ Vergleiche: Hermann Buchner, *Programmiertes Glück. Sozialkritik in der utopischen Sowjetliteratur* (Frankfurt, 1970), S. 16 f. Karl Pax, Rezension von *Die bewohnte Insel*, in: *Science Fiction Times*, 128, 3 (1972), 28-31.
- ¹⁰⁾ Karl Pax entblödet sich nicht, das Vorhandensein einer solchen Zensur in Abrede zu stellen. Er spricht von „nicht vorhandenen Zensoren“, a. a. O., S. 30.
- ¹¹⁾ Arkadij und Boris Strugatzki, *Es ist nicht leicht ein Gott zu sein* (München, 1971), S. 16.
- ¹²⁾ Hans Ulrich Seeber, *Wandlungen der Form in der literarischen Utopie* (Göppingen, 1970). Vgl. auch E. L. Tuveson, *Millennium and Utopia: A Study in the Background of the Idea of Progress* (Berkeley, Calif., 1949); Reginald Bretnor (ed.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future* (New York, 1953).
- ¹³⁾ Sir Thomas More, *Utopia* (dt.). Mit einer Einleitung von Hermann Oncken, übers. v. Gerhard Ritter (Darmstadt, 1964).
- ¹⁴⁾ Zit. nach H.-J. Lang, *H. G. Wells* (Hamburg, 1948), S. 27.
- ¹⁵⁾ Isaac Asimov, *Eight Stories from The Rest of the Robots* (New York, 1971), Pyramid Books, S. 10.
- ¹⁶⁾ Ebd., S. 50.
- ¹⁷⁾ Ebd., S. 51
- ¹⁸⁾ Die englische Ausgabe erschien 1951 (London) unter dem Titel *The Silver Locusts*.
- ¹⁹⁾ Roger Lancelyn Green, *C. S. Lewis* (London, 1963), S. 26.
- ²⁰⁾ C. S. Lewis, „On Stories“, in: *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. Walter Hooper (1966), S. 10, zit. in: W. L. White, *The Image of Man in C. S. Lewis* (London, 1970), S. 68.
- ²¹⁾ C. S. Lewis, *Out of the Silent Planet* (London, 1938; 1967) S. 39 f.
- ²²⁾ Vgl. Robert M. Philmus, „C. S. Lewis and the Fiction of Scientism“. *Extrapolation*, 13 (1971), 92-101.
- ²³⁾ Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare Handbuch* (Stuttgart, 1972), hier: Ingrid Hantsch, „Shakespearekritik und Rezeption in der Literatur“, S. 650. Vgl. dazu George Woodcock, „Utopias in Negative“, *Sewanee Review*, 64 (1956), 81-97; Ludwig Borinski und Gerd Krause, *Die Utopie in der modernen englischen Literatur*, Die Neueren Sprachen, Beiheft 2 (Frankfurt/M., 1958); Eugen Weber, „The Anti-Utopia of the Twentieth Century“, *South Atlantic Quarterly*, 58 (1959), 440-447; H. S. Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie: Von der Strukturanalyse zur Strukturtypologie* (Bochum-Langendreer, 1960).
- ²⁴⁾ „Why I write“, in: *Decline of the English Murder and other Essays*, Penguin Book 2297 (Harmondsworth, 1953) S. 186.
- ²⁵⁾ In: Basil Davenport (ed.), *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism* (Chicago, 1969), S. 64 ff. Der genannte Aufsatz stammt von C. M. Kornbluth.
- ²⁶⁾ Davenport, „Introduction“, S. 12.
- ²⁷⁾ Vgl. F. Leiner, J. Gutsch, *Science Fiction. Materialienband* (Frankfurt, 1972), S. 54 ff.