Darko Suvin, geboren 1930 in Zagreb/Jugoslawien, studierte in Jugoslawien, Großbritannien, Frankreich und USA und ist heute ordentlicher Professor für Englisch und vergleichende Literaturwissenschaft an der McGill University in Montreal. Zu seinen Veröffentlichungen gehören zahlreiche Bücher zum Thema Literatur und Dramaturgie, u. a.: *Other Worlds, Other Seas*, 1970 (dt. *Andere Welten, andere Meere*, 1972 und 1975), *Russian Science Fiction 1956–1974*, 1976, *H. G. Wells and Modern Science Fiction*, 1977, *Metamorphoses of Science Fiction*, 1979. Suvin ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Science-Fiction Studies*.

Gerade bei einem so schwer faßbaren und umstrittenen Genre der »Paraliteratur« wie der Science Fiction muß jede kritische Darstellung von den Grundlagen ausgehen. So beginnt der Literaturwissenschaftler und SF-Theoretiker Darko Suvin mit der Definition, der Wesensbestimmung und der Absteckung der Grenzen der SF zu benachbarten Gattungen wie Märchen, Mythos, Schäferdichtung und Phantastik. Er begreift die SF als Literatur der erkenntnisbezogenen Verfremdung, ihr entscheidendes Merkmal ist die sie strukturierende Neuheit, das Novum. Sodann wird die literarische Utopie, diese sozialpolitische Untergattung der SF, in erster Linie als Wortkunstwerk neu definiert. Im historischen Teil des Buches werden die theoretischen Postulate und Erkenntnisse konsequent zur Untersuchung der konkreten Geschichte der Gattung herangezogen, von den ältesten griechischen Vorstellungen über die Utopien und Staatsromane der Renaissance, den Planetenroman, die Erneuerungsbestrebungen der Romantik, die Sehnsüchte nach einer besseren Welt im ausgehenden 19. Jahrhundert bei Bellamy und Morris, bis hin zu so hervorragenden Ahnherren der modernen SF wie Jules Verne, H. G. Wells und Karel Čapek. – Der Anmerkungsteil und die Bibliographie bereichern die gründliche und anregende Analyse der SF.

Darko Suvin
Poetik der Science Fiction

Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung

Phantastische Bibliothek
Band 31

Suhrkamp

Aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner

suhrkamp taschenbuch 539
Erste Auflage 1979
© Darko Suvin 1977
© für die deutsche Übersetzung
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1979
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle deutschen Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags, der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
Satz: Otto Gutfreund & Sohn, Darmstadt
Druck: Ebner Ulm · Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Inhalt

Vorrede 11

A. *Theorie*

1. Verfremdung und Erkenntnis 23
2. Science Fiction und der Gattungsdschungel 38
3. Zur Definition der literarischen Gattung Utopie 64
4. Die Science Fiction und das Novum 93

B. *Geschichte*

Einleitung zur älteren SF-Geschichte 121

5. Die alternative Insel 125
6. Die Hinwendung zur Antizipation: Radikale Rhapsodie und romantischer Rückschlag 155
7. Der Liberalismus dämpft die Antizipation: Die Raumbewältigungsmaschinen 192
8. Die Antizipation des Sonnendurchbruchs: Traum, Vision – oder Alpdruck? 223

Einleitung zur neueren SF-Geschichte 261

9. H. G. Wells als Angelpunkt der SF-Tradition 265
10. *Die Zeitmaschine* im Gegensatz zur *Utopia* als ein Strukturmodell für die Science Fiction 281
11. Karel Čapek oder die Fremdlinge in unserer Mitte 305

Bibliographie 320

Namenregister 344

9. H. G. Wells als Angelpunkt der SF-Tradition

H. G. Wells' erster und bedeutsamster SF-Zyklus (der ungefähr bis 1904 reichte) stützt sich auf die Vision eines entsetzlichen Novums als evolutionärer sozio-biologischer Zukunftsaussicht der Menschheit. In ihm findet sich als Grundsituation eine zerstörerische Neuheit, die die Ruhe der viktorianischen Umwelt durcheinanderbringt. Dies nimmt oft die Form eines Gegensatzes zwischen der äußeren Rahmenhandlung und einer Geschichte innerhalb der Geschichte an. Die Rahmenhandlung spielt in einer Dickens'schen Umwelt, die so bieder und altvertraut wie nur möglich ist, wie etwa das behagliche Arbeitszimmer in *Die Zeitmaschine,* das alte Antiquitätengeschäft in »Das Kristallei« oder die Kleinstädte und Dörfer Südenglands in *Der Krieg der Welten* und *Die ersten Menschen auf dem Mond.* Mit Ausnahme des Helden, der auch an der inneren Geschichte teilhat, zeigen die Charaktere der Rahmenhandlung, die für die nahezu unerschütterliche Trägheit und Banalität des wohlhabenden bürgerlichen England stehen, wenig Neigung, der seltsamen Neuheit Glauben zu schenken. Im Gegensatz dazu entwirft die innere Handlung die Wahrnehmung einer fremdartigen Kraft und die allmähliche und zögernde Auseinandersetzung mit ihr. Diese überindividuelle Kraft bedroht ein solches Leben und seine Gewißheiten dadurch, daß sie sich genau so aufführt, wie sich der bürgerliche Fortschritt in der Weltgeschichte aufgeführt hat – als völlig rücksichtslose, aber technisch überlegene Lebensweise. Diese Wells'sche Inversion macht sich das schlechte Gewissen einer Weltmacht zunutze, die nicht nur den Bison und den Dodo ausgerottet hat: »Die Tasmanier wurden trotz ihrer Menschenähnlichkeit gänzlich durch den Ausrottungskrieg vernichtet, den die europäischen Einwanderer führten. Sind wir solche Mitleidsapostel, daß wir uns beklagen dürfen, wenn die Marsianer im selben Geiste Krieg führen?« (*Der Krieg der Welten,* 1. Buch, 1. Kapitel).

Wie Wells selbst feststellt, besteht das »phantastische Element« oder Novum »aus der seltsamen Eigenschaft oder der seltsamen Welt«.[1] Die seltsame Eigenschaft kann die Erfindung sein, die Griffin Unsichtbarkeit verleiht oder umgekehrt eine neue Anschauung – wortwörtlich, wie in »Das Kristallei«, »Die Ge-

schichte von Davidsons Augen« und »Der neue Akzelerator« oder indirekt, wie die Zeitmaschine oder die Sphäre aus Cavorit. Sie erscheint immer zusammen mit einer pseudowissenschaftlichen Erklärung, deren Möglichkeit sich bei näherer Betrachtung als bloßes Zauberkunststück des raffinierten Autors herausstellt, der uns »Genauigkeit beim Unwesentlichen und Unbestimmtheit beim Wesentlichen«[2] liefert – wofür die Zeitmaschine selbst das beste Beispiel bietet. Die seltsame Welt ist anderswann oder anderswo. Man gelangt zu ihr mittels einer seltsamen Erfindung oder sie bricht unmittelbar, als erobernde Marsianer oder als der Unsichtbare, in die viktorianische Welt ein. Aber selbst wenn die eigene bürgerliche Welt Wells' nicht so ausdrücklich angegriffen wird, reflektiert die seltsame Neuerung immer auf ihre Illusionen zurück: eine SF-Erzählung von Wells ist angelegt als »die lebhafte Verwirklichung einer verworfenen Möglichkeit, und zwar dergestalt, daß sie die trügerische Sicherheit und eitle Selbstzufriedenheit des Alltagslebens kommentiert«.[3]

Das Fremde erscheint bedrohlich, weil es in der Zukunft des Menschen lauert. Wells übersetzt meisterlich einige der ältesten Angstvorstellungen des Menschen – die Furcht vor der Dunkelheit, vor Ungeheuern, Riesen und Menschenfressern, gruseligen krabbelnden Insekten und Dingen außerhalb des Scheines seines Lagerfeuers, außerhalb der gezähmten Natur – in eine evolutionäre Zukunftsaussicht, die durch die darwinistische Biologie, die evolutionäre Kosmologie und das fin-de-siècle-Gefühl einer zur Neige gehenden historischen Epoche legitimiert werden sollen. Wells, ein Schüler T. H. Huxleys, bediente sich eifrig fremder und mächtiger biologischer Arten als Rute zur Züchtigung des viktorianischen Menschen, womit er das Modell für all die Bug-Eyed Monsters der späteren chauvinistischen SF aufstellte. Jedoch sind die bemerkenswertesten dieser Fremdlinge, die tintenfischähnlichen Marsianer und die ameisengleichen Seleniten mit »The Man of the Year Million« aus einem frühen Aufsatz von Wells identisch (auf den er im *Krieg der Welten* anspielte): sie sind gefühllose höhere Erzeugnisse der Evolution, die mit uns so umspringen wie wir mit den Insekten. Letztlich erweist sich die Wells'sche Raumfahrt als optische Täuschung, als Spielart des Strukturmodells der *Zeitmaschine:* die Fremdlinge stellen eine erschreckende alternative menschliche Zukunft dar. Die Funktion seiner interplanetarischen Kontakte ist grundverschieden von Vernes

liberalem Interesse an der Mechanik der Fortbewegung in einem sicheren, homogenen Raum. Wells ist ausschließlich am Gegensatz zwischen den Erwartungen des bürgerlichen Lesers und den seltsamen Verhältnissen, die am Zielort »dort drüben« angefunden werden, interessiert: darin liegt der Grund, warum seine Menschen auf dem Mond landen und die Marsianer auf der Erde.

Die Wissenschaft ist bei Wells der wahre, dämonische Meister all der Zauberlehrlinge, die – wie Frankenstein oder manche Gestalten aus den Volksmärchen – zerstörerische Kräfte und Ungeheuer enthüllen und hervorrufen. Die Hauptfigur seiner SF ist, vom Zeitreisenden über Moreau und Griffin bis Cavor, der Wissenschaftler-Abenteurer als Sucher nach dem Neuen, der sich über den gesunden Menschenverstand und herrschende Auffassungen hinwegsetzt. Obwohl die Wissenschaft mächtig ist, da sie ja die Zukunft herbeiführt, ist sie eine harte Herrin. Wie Moreau ist sie gleichgültig gegen menschliches Leiden; wie die Marsianer zerschmettert sie die menschliche Anmaßung, der Mensch sei der Herr der Welt:

> »Die Wissenschaft ist ein Zündholz, das der Mensch eben erst angezündet hat. Er dachte, er befände sich in einem Zimmer – in Augenblicken der Andacht, in einem Tempel – und daß dieses Licht von den Wänden zurückgeworfen würde und Mauern zeigen würde, auf denen wunderbare Geheimnisse geschrieben stünden und Säulen, in denen harmonisch entwickelte philosophische Systeme eingekerbt wären«, schrieb der junge Wells in einer treffenden Charakterisierung des liberalen wie des sozialistischen Optimismus des 19. Jahrhunderts. »Es ist ein merkwürdiges Gefühl, nun, da das erste Aufflackern vorüber ist, und die Flamme klar nach oben brennt, die eigenen Hände zu sehen und nur einen flüchtigen Anblick von sich selbst und dem Flecken, auf dem man steht, zu haben, und überall um sich, anstelle all der erwarteten menschlichen Tröstungen und Schönheiten – noch immer Finsternis.«[4]

Diese Wissenschaft ist nicht mehr, wie für Verne, die strahlende mittägliche Gewißheit der Newton'schen Physik. Verne protestierte nach *Die ersten Menschen auf dem Mond:* »Ich bediene mich der Physik. Er erfindet… er konstruiert ein Metall, das die Gesetze der Schwerkraft aufhebt… aber man zeige mir dieses Metall.« Für Wells ist die menschliche Evolution eine offene Frage mit zwei möglichen Antworten, einer strahlenden und einer düsteren; und in seinem frühen Schaffen ist die Grundfärbung

dunkel. Das kognitive »Streichholz«, bei dessem schütteren Licht er seinen Standpunkt bestimmt, ist die Darwin'sche Evolution, eine Flamme, die flackernd den Menschen erhellt, seine Hände (durch deren Zusammenwirken mit Gehirn und Auge er sich aus dem Affen entwickelte) und dem »Flecken, auf dem man steht«. Daher konnte sich Wells weit später revanchieren, indem er von den »prophetischen Erfindungen des großen Franzosen« sprach, der uns »davon berichtete, wie dies oder jenes gemacht werden könnte, was damals noch nicht gemacht wurde« – indem er also Verne als kurzlebigen technischen Popularisator charakterisierte.[5] Vom Standpunkt eines Vertreters der Physik »erfindet« Wells in dem Sinne, daß er objektive Unwahrheiten erfindet. Vom Standpunkt des Anhängers der Evolution, der nicht an Gegenstände, sondern an Prozesse glaubt – mit deren Aufklärung wir erst angefangen haben – ist Verne aber jemand, der im Sinne der Erfindung banaler Geräte »erfindet«. Für den Vertreter der Evolution ist Nemos Unterseeboot an sich ohne Bedeutung; was zählt, ist, ob es auf dem Meeresboden intelligentes Leben gibt (wie »In der Tiefe« und in »Tiefsee-Piraten«). Daher können Wells' physikalische und technische Beweggründe ganz oberflächlich bleiben, sofern sie nicht vorgetäuscht sind. Da er gegen eine mechanische Weltanschauung reagiert, greift er wieder bereitwillig auf die phantasievolle, analogische Wahrhaftigkeit des Fabulierens eines Lukian oder Swift zurück, in deren Mittelpunkt seltsame Wesen stehen und findet nichts dabei, seine Werke wieder »romances« (»Romanzen« oder »erfundene Geschichten«) zu nennen. Das Cavorit und der Unsichtbare haben mehr mit dem fliegenden Teppich und der Tarnkappe gemein als mit der wissenschaftlichen Metallurgie oder Optik. Die verschiedenen Fremdlinge sind eine drastische Umformung der sprechenden und symbolischen Tiere der Volksmärchen, der Bestiarien und der Fabelüberlieferungen in Swift'sche Groteskspiegel für den Menschen, eine Wandlung, die vom Einmünden in evolutionäre Zukunftsaussichten gekrönt ist. Da diese Aussichten zeitlicher anstatt räumlicher Natur sind, sind sie auch viel dringender und unmittelbarer als Swifts beherrschter Abscheu, und in der allgegenwärtigen Gewalt – Brände, Explosionen, Kämpfe, Morde und ausgedehnte Verwüstungen – der Wells'schen SF fehlt selten ein Ton ziemlich boshafter Hysterie.

In der *Zeitmaschine* (1895), Wells' programmatischem und (mit

Ausnahme der rührseligen Gestalt der Weena) einheitlichstem Buch, zeigt sich offen seine Verfahrensweise und sein Schlußhorizont. Die Perspektive soziobiologischer Regression, die zum kosmischen Aussterben führt und in vulgär-darwinistischer Weise in einer Reihe lebhafter Bilder in der »Eloi«-, der »Riesenkrebs«- und der »Sonnenfinsternis«-Episode veranschaulicht ist, wird durch die Erzählung des Zeitreisenden als deutlicher Kontrast zu den viktorianischen Nachtisch-Plaudereien in seinem bequemen Heim angelegt. Die Zeitmaschine selbst wird eher durch die wirkungsvolle Vorwegnahme möglicher Einwände, die den klischeehaften, nicht allzu intelligenten und widerwillig überzeugten Zuhörern in den Mund gelegt werden, legitimiert als durch die pseudowissenschaftliche Theorie von der vierten Dimension oder durch irgendwelche Erklärungen der glitzernden Stäbe, die flüchtig in der Maschine zu sehen sind. Ebenso gewinnt die Abfolge der erzählten Episoden durch die sorgfältige Verkürzung immer gewaltigerer Aussichten in einem immer atemloseren Rhythmus stark an Wirkung (Ausführlicheres dazu im nächsten Kapitel). Ferner wird die langsam wachsende Anteilnahme des Erzähler-Beobachters in der Eloi-Episode durch Erkenntnishypothesen markiert, die das gesamte logische Spektrum soziologischer SF umfassen. Ausgehend von einer Parodie auf das Modell von Morris (»Kommunismus« sagt der Zeitreisende auf den ersten Blick), über die Entdeckung der Entartung und der Beharrlichkeit von Klassenunterschieden, gelangt er zur für die Viktorianer entsetzlichsten anti-utopischen Form – einer auf den Hund gekommenen Klassengesellschaft, die von einem grotesken Gegenstück des Industrieproletariats des 19. Jahrhunderts regiert wird. Es ist bezeichnend, daß die soziologische Perspektive sodann in die Biologie übergeht. Es wird vorausgesetzt, daß sich die Arbeiter- und die Oberklasse zu eigenen Rassen oder sogar Arten entwickelt haben, wobei sich die Morlocken die Eloi als Schlachtvieh halten. Trotz einer gewissen Verachtung für ihre Lebensuntüchtigkeit identifiziert sich der Zeitreisende im Nu mit der schmetterlingshaften Oberklasse der Eloi und gibt seine Stellung als neutraler Beobachter so weitgehend auf, daß er sich auf ein blutiges und hitziges Abschlachten der spinnen- und affenähnlichen Morlocken einläßt, ganz wie in den sensationsgierigsten exotischen Abenteuergeschichten. Seine Parteinahme wird logisch nie gerechtfertigt und man ist zu der Annahme ge-

zwungen, daß sie sich aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein von Wells selbst ergibt, der aus dem unteren Kleinbürgertum stammt, das am Rande des »proletarischen Abgrunds« lebt und daher »auf das Proletariat als etwas Abscheuliches, Böses und Gefährliches hinabblickt«.[6] Vielmehr wird die Haltung des Zeitreisenden überzeugend von den vorherrschenden Bildern getragen – sowohl von den Parallelen zum Tierreich als auch durch die allgegenwärtigen grünen und hellen Farben der freien Natur des beinahe paradiesischen Gartens (der mit den Eloi assoziiert wird), im Gegensatz zur unterirdischen Düsternis und dem trüben roten Schein (der mit den Morlocken und dem Kampf gegen sie assoziiert ist). Im späteren Verlauf der Geschichte führen diese bedrohlichen, ungezähmten Farben zur rötlich-schwarzen Sonnenfinsternis, die das Ende der Erde und des Sonnensystems symbolisiert. Die strahlende Schäferidylle der Eloi versinkt allmählich in der um sich greifenden Morlocken-Nacht, und die Streichhölzer des Zeitreisenden verlöschen zischend in deren deprimierenden Abgrund. Am Schluß wird das unvergeßliche Bild der toten Welt durch das Verschwinden des Zeitreisenden in den undurchdringlichen Tiefen der Zeit legitimiert.

Viele dieser Kunstgriffe finden sich in Wells' Hauptwerken immer wieder. Die Technik der Zähmung des Unwahrscheinlichen durch Vorausblicke im kleineren Maßstab, wie wir sie etwa beim denkwürdigen Verschwinden des Prototyps der Zeitmaschine finden, wird bei der Vorstellung des Mondherrschers durch eine Reihe anderer Seleniten bis hin zu Phi-u wiederholt, oder bei der Vorbereitung auf Moreaus Tiermenschen durch die brutalen Auseinandersetzungen im Boot und mit dem Kapitän des Schiffes, und auf den Flug der Cavorit-Kugel durch die Versuchsexplosion, die das Dach wegbläst. Der Verlust des Fahrzeugs des Erzählers und die darauffolgende Panikstimmung, zu einem Schiffbrüchigen unter der Herrschaft von Fremdlingen zu werden, kehrt als höchst wirkungsvolles Spannungsmittel immer wieder (im *Krieg der Welten* findet sich die Umkehrung davon, das Sich-Verstecken in einer Falle bei zur Neige gehenden Vorräten). Vor allem aber ist dieser ganze erste Wells'sche Zyklus, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden wird, die Umkehrung der damals weitverbreiteten Vorstellung, der zufolge die unteren sozialen und biologischen Klassen als »natürliche« Beute beim Kampf ums Überleben galten. Diese werden ihrerseits zu Raubtieren: wie die Arbeiter zu Morlocken werden, so verwandeln sich die Insekten, Spinnen oder Kolonialvölker in Marsianer, Seleniten usw. Diese Erhöhung der Demütigen zu furchtbaren Herren versetzt dem bürgerlichen Anhänger des Sozialdarwinismus einen umstürzlerischen Schock; zugleich aber ist Wells ein lebendiges Zeugnis dafür, daß ein solcher Raubtierzustand selbst in der Phantastik die einzige vorstellbare Alternative ist. Am Schluß ist der bürgerliche Rahmen zwar erschüttert, aber weder zerstört, noch durch irgendeine lebbare Alternative ersetzt worden. Was bleibt, ist ein recht zwiespältiger Angriff auf den Liberalismus von der Position des »Kleinbürgers aus, der sich entweder dem Sozialismus oder dem Faschismus zuwenden wird«.[7]

Die Inversion von Mensch und Tier tritt in *Die Insel des Doktor Moreau* (1896) mit bewundernswerter Swift'scher Schärfe auf. Dr. Moreaus Umformung von Tieren zu Menschen ist eine klare Analogie zum erbarmungslosen Vorgehen der Natur und ihren evolutionären Hervorbringungen. Er ist daher nicht bloß ein neuzeitlicher Dr. Frankenstein, sondern auch ein dämonisches Gegenstück zum Gott der Schöpfungsgeschichte, und sein chirurgisch vermenschlichtes Tiervolk ein Gegenstück zu uns selbst, den halbtierischen Menschen. Daß Wells die Versuche der Tiermenschen, die zehn Gebote in den Litaneien im Kapitel »Die Sprecher des Gesetzes« nachzuahmen und ihren Rückfall in den Tierzustand eine »theologische Groteske« nennt, deutet darauf hin, daß diese Ansicht von der Zukunft der Menschheit sowohl den christlichen wie den sozialistischen Traum vom Tausendjährigen Reich in die düsteren Aussichten einer regressionsanfälligen Evolution verkehrte. *Die Insel des Dr. Moreau* verwandelt die imperiale Ordnung von Kiplings *Dschungelbuch* in ein Schlachthaus der Degeneration, wo das Gesetz dem Tierischen unterliegt.

Die zwei nächsten berühmten SF-Romane von Wells erscheinen heute weniger geglückt, obwohl sie voller lebendigem Lokalkolorit stecken. Bei beiden zeigen sich Konzentrationsschwierigkeiten. In *Der Unsichtbare* (1897) schwankt die Charakterzeichnung Griffins zwischen der eines Menschen, der in einer teilnahmslosen Gesellschaft seiner Zeit voraus ist, und dem Symbol für eine Menschheit, die nicht weiß, was sie mit der Wissenschaft anfangen soll. Dieser Zwiespalt läßt ihn fast als altmodischen »verrückten Wissenschaftler« erscheinen, doch ist er zu

wichtig und man hat ihn zu schlecht behandelt, als daß man über ihn befreiend lachen könnte. Die Kraft der Handlung, die sich als Hetzjagd entfaltet, und die Stärken eines invertierten Märchens bieten kein Gegengewicht zum Versagen des (wie anzunehmen) allwissenden Autors, eine Erklärung zu liefern, wie Griffin zugleich Doktor Frankenstein und das Ungeheuer wurde. In diesem Zusammenhang machen sich die fragwürdigen wissenschaftlichen Annahmen (z. B. kann ein unsichtbares Auge nicht sehen) störend bemerkbar und berauben die Geschichte der Aufhebung des Unglaubens, auf die sie angewiesen ist. *Der Krieg der Welten* (1898), der die Katastrophengeschichten der im 7. Kapitel erörterten Untergattung »Zukunftskrieg« in die Xenobiologie verlängert, sinkt stellenweise zu einer schadenfrohen Sensationshascherei herab, die nur schwer zu ertragen ist, besonders beim schauerphantastischen Schreckbild der Marsianer. Der Roman war sofort in der amerikanischen Boulevardpresse in Fortsetzungen abgedruckt worden, wobei die Teile, die nicht zur Handlung beitragen, einfach fortgelassen wurden, und wurde so zum einflußreichsten Vorbild für zahllose »Dinge aus dem Weltraum« der späteren Zeit, die für jede beliebige Gruppe standen, gegen die sich der Haß der Öffentlichkeit jeweils richten sollte, und zu einem Prototyp der Heranziehung der SF für hirnlose Greuelgeschichten in den Massenmedien (angefangen von Orson Welles' Radiosendung aus dem Jahre 1938). Kompositorisch leidet die Geschichte an der Ungeschicklichkeit, daß es gleich zwei Augenzeugen, die als Erzähler fungieren, gibt, was improvisiert wurde, um die Verbindung der sensationellen Unmittelbarkeit mit der notwendigen Gesamtschau zu ermöglichen. Natürlich enthält der *Krieg der Welten* auch frappierende und sogar prophetische Einsichten, so das Bild des modernen totalen Krieges mit seinen Paniken, Flüchtlingsströmen, Kollaborateuren, unterirdischen Verstecken und der Idee einer Widerstandsbewegung, aber auch die Scheinargumente der Rassentheorie, Giftgas und eine »spontane« bakteriologische Waffe. (In anderen Erzählungen fügte Wells, der sein Leben lang Kriegsspiele liebte, den Luftkrieg, Panzerkampfwagen, die Bombardierung einer Großstadt mit Atombomben usw. hinzu.)

Abgesehen von der hervorragenden späten Parabel »Das Land der Blinden« (1911 erschienen), bildete *Die ersten Menschen auf dem Mond* (1901) den Höhepunkt seines soziobiologischen und

kosmologischen SF-Zyklus. Diesem Roman kommt das Verdienst zu, daß in ihm Wells' Hauptmotive und Hauptkunstgriffe zusammengefaßt und ungeschminkt erklärt werden. Die üblichen zwei Erzähler sind in zwei gegensätzliche Charaktere aufgespalten, dem sozial-darwinistischen Spekulanten und Abenteurer Bedford und dem selbstlosen Wissenschaftler Cavor, in dem Wells diesmal die Verschmelzung des Klischees der Zerstreutheit mit der Aufgeschlossenheit und einem schließlichen Leiden, das durch kosmische Aussichten flüchtig erblickt wird, gelingt. Die gestochen scharfe Linse räumlicher Fixierung und zeitlicher Beschleunigung, durch die die Reisenden das wunderbare Wachstum der Mondvegetation wahrnehmen, ist die eindrucksvollste Ausprägung des präzisen und doch staunenden wissenschaftlichen Interesses, das in den Erzählungen von Wells so oft mit Observatorien und Beobachtungsposten verknüpft ist. Die Seleniten zeichnen sich nicht nur durch einen an Aesop erinnernden Fabelhintergrund und eine liebenswerte Groteskerie aus, die Edward Lears Geschöpfen würdig wäre, sondern sie bieten auch ein tiefgründiges Bild gesellschaftspolitischer funktionaler Überspezialisierung und eines absoluten Kasten- oder Rassenstaates, der sich mühelos aus der Insektenbiologie zurück in einige der bedrohlichsten Entwicklungslinien moderner Machtkonzentration übersetzen läßt. Diese Wesen, die von allen Außerirdischen Wells' am stärksten an Swift erinnern, sind Mittel einer zweischneidigen Satire, im echten Ton ungezügelter und kognitiver Entrüstung:

> »... traf ich auf eine Anzahl junger Seleniten, die in Krüge eingeschlossen waren, aus denen nur die Vorderglieder heraussahen; sie wurden komprimiert, um Maschinenwärter einer besonderen Art zu werden... diese Einblicke in die Ausbildungsmethoden dieser Wesen wirken unangenehm auf mich. Ich hoffe jedoch, das wird vorübergehen, und ich werde imstande sein, mehr von dieser Seite ihrer wundervollen sozialen Ordnung zu sehen. Jener elend aussehende Hand-Taster, der aus seinem Krug hervorsah, schien einen hinkenden Ruf nach verlorenen Möglichkeiten auszustoßen; er verfolgt mich noch immer, obgleich es natürlich im Grunde ein viel humaneres Verfahren ist als unsere irdische Methode, Kinder zu menschlichen Wesen aufwachsen zu lassen und nachher Maschinen aus ihnen zu machen.
>
> (23. Kapitel)
> *(Übersetzung von Paul Greve)*

In der üblichen Schlußverfremdung steigert sich biologische und soziale Abscheu zu Bedfords schizophrener kosmischer Vision von sich selbst »nicht bloß als Esel, sondern als Sohn ganzer Generationen von Eseln« (19. Kapitel). Gleichlautend dazu formuliert Cavor am klarsten die Nutzlosigkeit des kosmischen wie des irdischen Imperialismus, aber auch die Weigerung, ihnen die Wissenschaft weiterhin dienlich zu machen (hätte man diese Warnung beherzigt, wären uns die Politik und die Abenteuer galaktischer Reiche in der späteren SF erspart geblieben). Schließlich macht Bedfords Erzählung, die sich als literarisches Manuskript mit Anspruch auf wissenschaftliche Wahrheit gibt, im Verein mit Cavors Erzählung in Form interplanetarischer Telegramme deutlich, wie Wells immerzu den journalistischen Stil aus der Blütezeit der frühen »Massenkommunikation« nachahmt – den Stil »einer Meldung der Associated Press, die einen universellen Alptraum beschreibt«.[8]

Doch kann diese Virtuosität dennoch nicht die grundlegende Ambivalenz kaschieren, die sowohl die Fruchtbarkeit wie auch die Schwäche Wells' ausmacht. Erschreckt ihn der hohe Preis der Evolution oder ist er grimmig erfreut darüber *(Die Insel des Dr. Moreau)*? Verurteilt er den Imperialismus *(Die ersten Menschen auf dem Mond)* oder mißfällt es ihm bloß, wenn er sein Opfer ist *(Der Krieg der Welten)*? Kurzum, ist seine ständige Beschäftigung mit Gewalt und Entfremdung die eines Diagnostikers oder die eines Liebhabers? Beide Haltungen bestehen in seinen Werken in wechselndem und oft unklarem Gleichgewicht nebeneinander. Zum Beispiel war – um solche Alternativen in eine unmittelbare Erzähldeterminante zu übertragen – Wells' zentraler morphologischer Zwiespalt in den Jahren seines ersten und besten SF-Zyklus dieser: Was ist die höchste Art des Verständnisses der Welt, die wissenschaftlich systematische oder die künstlerisch lebhafte? Angesichts der Spannung zwischen »wissenschaftlicher« Klassifikation und »künstlerischer« Individuation, eine Spannung, die sein ganzes Leben über konstant blieb (wenn auch mit jeweils anderen Ergebnissen), hatte Wells bereits im Jahre 1891 die deterministische Erstarrung in seinem Essay »The Universe Rigid« satirisch aufs Korn genommen und hatte sodann später in dem Essay »The Rediscovery of the Unique« und seinen darauffolgenden Verkörperungen in »The Cyclic Delusion«, »Scepticism of the Instrument« und *First and Last Things* (1908) seinen ersten

Kompromiß gefunden. Diese Aufsätze bemühen sich, die tiefen, wenn auch unklaren Zwänge zu formulieren, die Wells in seinen besten Werken dadurch versöhnte, daß er sich für Repräsentativität entschied, für die Verschmelzung von Individuum und Art in gesellschaftlich *und* biologisch typischen Gestalten wie dem Zeitreisenden – Zwänge, zwischen denen es aber oft zu keiner Versöhnung kam.

Wells' SF macht so aus Unschlüssigkeiten, Anspielungen und flüchtigen Ausblicken auf eine zwiespältig beunruhigende Fremdheit eine ästhetische Form. Er bedient sich schadenfroh des seltsamen Novums, um dem bürgerlichen Leser einen sensationellen Schrecken einzujagen, aber er hält sich die Eigenwerte des Novums schließlich vom Leibe. Indem er seine Möglichkeit zugab und sich zunutzemachte, ging er entscheidend über Verne hinaus, indem er sie aber als schrecklich bestimmte, stellt er sich in entscheidendem Gegensatz zu Morris. Bei den SF-Werken von Wells handelt es sich eindeutig um »ideologische Fabeln«[9], aber seine Virtuosität besteht darin, sich ideologisch auf keine der beiden Seiten festzulegen. Seine Befriedigung über die Zerstörung des falschen bürgerlichen Idylls wird durch seinen Schrecken über die fremden Gewalten, die es zerstören, aufgewogen. Er hielt mit Entschiedenheit an seiner Einsicht fest, daß solche Gewalten geschildert werden müssen, aber er schilderte sie im Rahmen einer Sensationshascherei, die die echte Neuheit weitgehend neutralisierte. Abgesehen von seinen reifsten Augenblicken werden daher die Konflikte in seiner SF – im Zuge des sozial-darwinistischen Modells – aus der Gesellschaft in die Biologie verlagert. Das ist eine riskante Verfahrensweise, die zu einigen frappierenden Analogien führen kann, aber – wie im 6. Kapitel in bezug auf *Frankenstein* ausgeführt wurde – in der Regel auf eine Rückkehr zu quasi-religiöser Eschatologie und fatalen Absoluten hindeutet. Wells drückte das zweifellos aufrichtig in darwinistischen Begriffen aus, aber sein Verfahren ist in Wirklichkeit gekennzeichnet durch Echos aus einem kulturell versunkenen mittelalterlichen Bestiarium und einem Milton'schen oder Bunyan'schen Farbschema (z. B. dunkel und rot als satanisch), die mit den neuen Möglichkeiten wissenschaftlicher Untergänge als Verunreinigung einhergehen. (Man vergleiche auch den Ruskin'schen Engel aus *The Wonderful Visit* [1895], der als Außerirdischer aus einer Parallelwelt ausgegeben wird.) Die Vernichtung dieser

Welt ist die einzige Zukunftsalternative zum gegenwärtigen Zustand; die gegenwärtige bürgerliche Lebensweise führt mit wissenschaftlicher Gewißheit den individualistischen *homme moyen sensuel* zur Hölle physischer Plackerei und psychischen Schreckens, doch ist das noch immer die einzige Lebensweise, zu der er zurückkehren kann und auf die er sich verlassen kann, die beste aller schlechten möglichen Welten. So kann denn Wells' zentrale bange Frage, was die Zukunft für seinen Jedermann – der bezeichnenderweise ein intelligenter, aggressiver Weißer der Mittelklasse ist – bereithält, in seiner Fragestellung nicht gelöst werden. Seine frühe SF kann die Zukunft nur als äußerst bedrohliches, aber im Grunde wirkungsloses Novum darstellen: die Verbindung mit seinen Trägern (dem Zeitreisenden, Moreau, Griffin, den Marsianern, den Seleniten oder Cavor) bricht immer ab. Was die Form angeht, erklärt diese Pattstellung Wells' Schwierigkeiten auf dem Gebiet des Romans: er ist am erfolgreichsten in Kurzgeschichte und Novelle, die sich eher für einen scharfsinnigen Balanceakt auf der Messerschneide zwischen Schock und Erkenntnisentwicklung eignen. Damit hat er den kommerziellen Normen der meisten späteren SF das Schrittempo vorgegeben (die zum Schaden noch den Spott hinzufügt, indem sie solche Werke Romane nennt).

In seiner späteren SF verzichtete Wells zugunsten kurzfristiger Extrapolationen auf solch eine gebrechliche, aber bestenfalls reichhaltige Zweideutigkeit. Sein erster Versuch in dieser Richtung, *Wenn der Schläfer erwacht* (1899), war der interessanteste. Dieses Bild einer futuristischen Megalopolis mit gesellschaftlichen Massenkonflikten unter der Führung von Demagogen war ein »Alptraum des siegreichen Kapitalismus« und eine ausdrückliche Polemik gegen Bellamys selbstzufriedenen Optimismus über die Zähmung des Organisationsdranges und den Dschungel der Städte. In Wells' kompliziertem Monopol-Kapitalismus »war alles größer, rascher und gedrängter; es wurde mehr und mehr geflogen und es kam zu den wildesten Finanzspekulationen«.[10] Da sich erwies, daß die Zukunft des Wells voller brillanter und detaillierter Einsichten steckte (z. B. über rivalisierende Polizeistreitkräfte und verdummende Massenmedien), die den Entwicklungen in der Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts ziemlich nahekamen, wurde der Roman zum Modell für antiutopische Antizipationen von Samjatin und Thea von Harbou bis Heinlein und

Pohl. Aber seine Einbildungskraft ließ Wells hier auf der entscheidenden erzählerischen Ebene im Stich: der nach zwei Jahrhunderten erwachte Beobachter-Held führt sich abwechselnd wie ein Erlöser (der seinen letzten Leidensweg im Flugzeug statt auf dem Kreuz durchmacht) und dann wieder wie ein unsicherer liberaler Intellektueller auf. Die sich überstürzende Handlung läuft eher auf das Abenteuer einer schönen Seele in der Zukunft als auf eine erkenntnismäßige Konzentration auf diese Zukunft hinaus. *Wenn der Schläfer erwacht* ist damit für einen Rattenschwanz ähnlicher, unzulänglicher SF mit weitaus skrupelloseren Helden, deren Wunderkräften und sentimentalen Verwicklungen, mitverantwortlich. »A Story of Days to Come« (1899) und »A Dream of Armageddon« (1903), deren Standpunkt gänzlich innerhalb derselben Zukunft liegt, bieten nicht viel mehr als die Ausschlachtung dieses interessanten Hintergrundes für kitschige Erzählungen vom Bodensatz beziehungsweise der Spitze der Gesellschaft. Wells' spätere SF-Romane erzielen nicht – obwohl selbst die schlechtesten nie ohne aufblitzende wahre Einsichten oder rettende Gedankenanstöße sind – die phantasievolle Schlüssigkeit des ersten Zyklus. In *Die Riesen kommen* (*The Food of the Gods,* 1904) wird die Grundgleichung von materieller und moralischer Größe nie herausgearbeitet. Die Reihe seiner programmatischen Utopien, von *Jenseits des Sirius* (*A Modern Utopia,* 1905) bis *The Holy Terror* (1939) weist interessante Augenblicke auf, vor allem dort, wo Wells eine neue Psychologie der Macht und der Verantwortung wie jene der »Samurai« oder des Diktators des »heiligen Schreckens« beschreibt. Die grundlegende Suche dieser Utopien nach einer Kaste technokratischer Manager als »kompetente Empfänger«[11] für eine bankrotte kapitalistische Gesellschaft schwankt jedoch hemmungslos von aufgeklärten Monarchen oder Diktatoren über fabianistische Künstler und Ingenieure bis hin zu Luftschiffern und Anhängern der Wirtschaftslehre des Keynes (in *The Shape of Things to Come,* 1933): das Tausendjährige Reich war immer schon der farbloseste Abschnitt der christlichen Apokalypse. Am schlimmsten aber ist, daß Wells' faszinierte Empfindsamkeit für die ungewissen Aussichten der Menschheit oft einer ungeduldigen diskursiven Züchtigung Platz machen muß, die zwar häufig berechtigt ist, aber kaum unvergeßlich bleibt. Ein Besuch im jungen Sowjetrußland (wo seine Begegnung mit Lenin beinahe ein Lehrbeispiel für den

Gegensatz zwischen abstraktem und konkretem Utopismus lieferte) führte zum vielleicht interessantesten Werk in dieser Reihe, *Menschen Göttern gleich* (1923), worin Wells einen vergänglichen und etwas blutarmen Blick auf eine an Morris erinnernde Helligkeit warf. Seine Arbeiten nach dem Ersten Weltkrieg schwankten jedoch, für einen apokalyptischen Schriftsteller nicht unerwartet, zwischen Optimismus und Verzweiflung, beide gleichermaßen seicht. Seine Mittelstellung, von der aus er sowohl der Oberschicht wie der arbeitenden Klasse die Pest auf den Hals wünscht, erwies sich schöpferisch gesehen als überaus unfruchtbar – obwohl sie in der darauffolgenden SF höchst einflußreich war und seltsame Früchte trug: denn die Autoren und Leser dieser SF stammten meistens aus genau jener »neuen Mittelklasse«, die Wells als Zukunftshoffnung hinstellte.

Mit all seinen Stärken und Schwächen bleibt Wells der zentrale Schriftsteller der SF-Tradition. Seine ideologischen Sackgassen werden als unvergeßliche und mannigfaltige Widersprüche ausgefochten, die mit einer unausweichlichen Zukunftsentwicklung verbunden sind. Er wurde sozusagen zu einem Sammelbecken aller Haupteinflüsse früherer Autoren – von Lukian und Swift bis Kepler, Verne und Flammarion, von Plato und Morris bis Mary Shelley, Poe, Bulwer und der Subliteratur planetarer und unterirdischer Reisen, Zukunftskriege usw. –, die er nach seinem eigenen Bild umformte und so verwandelt in die Schatzkammer der späteren SF einbrachte. Mit seiner Zeitreisegeschichte, die (glaubwürdig oder pseudo-glaubwürdig) auf der Physik fußt, erfand er etwas Neues unter der Sonne. Er hat, mag man das jetzt für gut oder für schlecht halten, die Vorstellung von der Invasion aus dem Weltraum und der kosmischen Katastrophe (z. B. in seiner Erzählung »Der Stern«, 1899), von gesellschaftlicher und biologischer Degeneration, von der vierten Dimension, der Riesenstadt der Zukunft und der biologischen Plastizität in den SF-Kodex eingehen lassen. Zusammen mit Vernes »Wissenschaftsroman« wurden Wells' »wissenschaftlichen Romanzen« und Kurzgeschichten zu der privilegierten Form, in der die SF zur offiziellen Kultur zugelassen wurde, die den sozialistischen Utopismus verworfen hatte. Gewiß sind von seinen etwa 20 Büchern, die als SF gelten können, bloß 8 oder 9 von bleibendem Wert, aber in diesen finden sich unvergeßliche Visionen (alle in den fünf

»Romanzen« und den Kurzgeschichten des frühen soziobiologischen und kosmischen Zyklus): die Sonnenfinsternis am Ende der Zeiten, die verblaßten Blumen aus der Zukunft, der unbesiegbare Stumpfsinn Südenglands und des Landes der Blinden beim Zusammentreffen mit dem Neuen, das Sprechen des Gesetzes auf Moreaus Insel, das waldbrandartige Wuchern des roten Marskrautes und die panische Flucht nach London während der Invasion, das klägliche Heulen des letzten Marsianers im Regent's Park, die erstarrte Welt des »Neuen Akzelerators«, das Aufleben der Mondvegetation, die Mondgesellschaft. Diese Höhepunkte der Wells'schen Prosa sind eine Demonstration, was in der SF möglich ist – des Erkenntnisschauers, der für sie eigentümlich ist. Ihre Poesie beruht auf einer schockierenden Verwandlung von wissenschaftlicher in ästhetische Erkenntnis, und Dichter von Eliot bis Borges haben dieser Prosa ihre Anerkennung gezollt. Aufwühlender als bei den sozialistischen Utopisten, nachhaltiger als bei Twain, unter Zuhilfenahme einer ganzen Dimension radikalen Infragestellens und Zweifelns, im Vergleich zu denen Verne oberflächlich erscheint, handelt es sich bei ihr um eine grimmige Karikatur tierischer Knechtschaft und um eine explosive Befreiung mittels Erkenntnis. Wells war der erste Schriftsteller von Bedeutung, dessen SF von der Welt der Wissenschaft selbst ausging und ihr nicht bloß gegenüberstand. Obwohl seine Katastrophen eine Absage an den utopischen Optimismus eines Bellamy und eines Morris sind, zeigt sich selbst in der räumlichen Verkleidung einer parallelen Gegenwart auf Moreaus Insel oder in Südengland immer eine *mögliche Zukunft,* die sich aus den vernachlässigten Schrecken von heute entwickelt und die (gewöhnlich) an ihren bösartigen Folgen analysiert wird. Und sein Held hat »eine epische und öffentliche... Mission«, die innig mit »der höchsten Erkenntnisherausforderung des darwinistischen Zeitalters«[12] verknüpft ist. Trotz aller Schwankungen bringt uns Wells die grundlegende historische Lektion bei, daß die erstickende bürgerliche Gesellschaft bloß ein kurzer Augenblick in einer unvorhersehbaren, bedrohlichen, aber zumindest theoretisch offenen menschlichen Evolution unter den Sternen ist. Damit hat er der späteren SF einen im Grunde materialistischen Blick zurück auf das Menschenleben und eine rebellische Haltung gegen seine entropische Einkerkerung mitgegeben. Aus diesen Gründen darf man behaupten, daß jedwede bedeutsame SF der Folge-

zeit der *Zeitmaschine* des Wells entsprungen ist – die anschließend untersucht wird.

(1974)

Anmerkungen

1 Vorwort zu den *Seven Famous Novels by H. G. Wells* (Garden City, NY, 1934), S. vii.
2 Ungezeichnete Rezension (von Basil Williams) in *Athenaeum* vom 26. Juni 1897, nachgedruckt bei Patrick Parrinder, Hrsg. (Bibliographie V), S. 57.
3 H. G. Wells, »An Experiment in Illustration«, *Strand Magazine,* Feb. 1920, zitiert bei Geoffrey West (Bibliographie V), S. 112.
4 Wells, »The Rediscovery of the Unique«, *The Fortnightly Review,* NS 50 (July 1891), nachgedruckt bei Robert Philmus und David Y. Hughes, Hrsg. (Bibliographie V), S. 30–31.
5 Das Interview mit Jules Verne stammt aus dem *T. P.'s Weekly,* 9. Oktober 1903, nachgedruckt in Parrinder, Hrsg., S. 101–02; Wells' Retourkutsche stammt aus dem in Anmerkung 1 oben zitierten Vorwort, S. vii.
6 Christopher Caudwell (Bibliographie V), S. 76 und 93.
7 V. S. Pritchett (Bibliographie V), S. 128.
8 Ungezeichnete Rezension in *Critic,* 23. April 1898, nachgedruckt bei Parrinder, Hrsg., S. 69.
9 Parrinder (Bibliographie V), S. 18.
10 Wells, das erste Zitat stammt aus dem »Vorwort des Autors« zu *The Sleeper Awakes* (London, 1921), das zweite aus seinem *Experiment in Autobiography,* (New York, 1934), S. 551.
11 Wells, *Experiment,* S. 206.
12 Parrinder (Bibliographie IV C), S. 273.