

Hans Földeak

**Neuere Tendenzen
der
Sowjetischen Science Fiction**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Hans Földeak - 9783954793228

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:58:10AM

via free access

SLAVISTISCHE BETRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

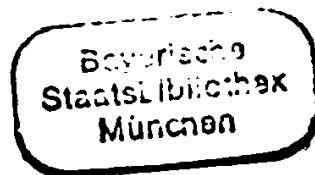
Band 88

HANS FÖLDEAK

NEUERE TENDENZEN DER SOWJETISCHEN SCIENCE FICTION

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1975



ISBN 3-87690-100-6

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1975

Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München

Druck: Alexander Großmann

8 München 19, Ysenburgstraße 7^I

INHALT

ERSTER TEIL: ZUR STRUKTUR VON SCIENCE FICTION

1.	Begriffsbestimmung	1
1.1.	Ausformungen des wissenschaftlichen Elements	4
1.2.	Ausformungen des phantastischen Elements	6
1.2.1.	Realistische Absicherungen	9
1.2.2.	Pseudoabsicherungen	11
1.3.	Modelle	16
1.3.1.	Realistisch-spekulative Modelle	18
1.3.1.1.	Extrapolierende Modelle	19
1.3.1.2.	Autonome Modelle	21
1.3.2.	Signalisierende Modelle	22
1.3.2.1.	Modelle mit räumlicher Transponierung	23
1.3.2.2.	Modelle mit zeitlicher Transponierung	24
1.3.2.3.	Modelle mit spielerischer Verfremdung	25
1.3.2.4.	Verschlüsselte Modelle	26
1.4.	Funktionsbestimmungen	27
1.4.1.	Didaktische Funktionen	29
1.4.1.1.	Positiv-didaktische Funktion	29
1.4.1.2.	Negativ-didaktische Funktion	30
1.4.2.	Spielerische Funktion	32
1.4.3.	Gestaltung einer existentiellen Erfahrung	33

ZWEITER TEIL: AUSGEWÄHLTE BEISPIELE SOUJETISCHER SCIENCE FICTION

2.1.	Positive Didaktik	34
2.1.1.	Weltraumromane. A. und B.Strugackij: "Strana bagrovych tuč"	34
2.1.2.	Soziologische Modellierung. I.Efremov: "Tumannost' Andromedy"	42
2.1.3.	Erweiterungen des Schemas	61
2.1.3.1.	Gegenutopische Tendenzen. A. und B. Strugackij: "Stažery"	61
2.1.3.2.	Moralisch-philosophische Didaktik. A. und B.Strugackij: "Dalekeja Raduga"	64

2.2.	Negative Didaktik	69
2.2.1.	Ideologische Didaktik. I.Efremov: "Čas Byka"	69
2.2.2.	Soziopolitische Kritik. A. und B. Strugackij: "Čiščnye veščy veka"	91
2.3.	Spiel und Bewußtseinserweiterung	102
2.3.1.	Philosophische Phantastik: G.Gor	102
2.3.2.	Spielerische Satire. A. und B.Strugackij: "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu"	113
2.3.3.	Science Fiction - Humoreske: I.Var- šavskij	125
2.4.	Gestaltung einer existentiellen Er- fahrung. A. und B.Strugackij: "Ulitka na sklone"	130
DRITTER TEIL: ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK		
3.1.	Historischer Abriß	147
3.1.1.	Die Science Fiction als "literatura naučnoj mečty"	150
3.1.2.	Die Science Fiction als "literatura o svetlom buduščem"	156
3.1.3.	Die Science Fiction als "specifičeski detskaja literatura"	159
3.1.4.	Die Science Fiction als "ideologičeskoe oružie"	160
3.2.	Literaturkritik	162
3.3.	Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction	165
3.3.1.	Erweiterung der positiven Didaktik	165
3.3.2.	Formen der negativen Didaktik	169
3.3.3.	Verstärkung der ästhetischen Funktion	172
3.3.4.	Ausblick	178
	Anmerkungen	181
	Literaturverzeichnis	204
	Nachbemerkung	

ERSTER TEIL: ZUR STRUKTUR VON SCIENCE FICTION

1. Begriffsbestimmung

Ein Blick auf die Mannigfaltigkeit der unter der Bezeichnung "Science Fiction" veröffentlichten Werke macht die Schwierigkeiten deutlich, die einer exakten Eingrenzung des Untersuchungsobjekts entgegenstehen. Es entsteht der Eindruck, der Terminus leiste nicht viel mehr, als einer Vielzahl heterogener literarischer Erzeugnisse einen Namen zu geben, ohne über deren Spezifik im Unterschied zu anderer Literatur Wesentliches auszusagen. Die meisten der herkömmlichen Definitionen kranken daran, daß sie jeweils einen beträchtlichen Teil der unter der Genrebezeichnung tatsächlich existierenden Werke ausschließen. Dies gilt auch für den Bereich der sowjetischen "wissenschaftlichen Phantastik" (1). Die genannten Schwierigkeiten rühren zum Teil daher, daß sich das Genre im Verlaufe seiner über 50-jährigen Geschichte (2) entscheidend gewandelt hat, die traditionelle Bezeichnung jedoch die gleiche geblieben ist. Eine Folge dieses Mißverhältnisses im sowjetischen wie auch im angelsächsischen Bereich war es, die Genrebezeichnung zu modifizieren und an den historischen Wandel anzupassen. Hier wie dort entzündeten sich literarische Auseinandersetzungen an dem ausdrücklichen Bezug des Terminus zur Wissenschaft. In der westlichen Science Fiction setzte sich die Aufspaltung des Genres in reine Science Fiction und 'fantasy' durch; teilweise wurden auch neue Termini vorgeschlagen, wie "speculative fiction" (3) oder "science creation" (4). Im sowjetischen Bereich gibt es Bestrebungen, das Beiwort "wissenschaftlich" ersatzlos zu streichen. Besonders die Brüder Strugackij haben sich in dieser Richtung exponiert:

Was hat die Wissenschaft hier zu suchen? Warum nennt man euch wissenschaftliche Phantasten? Wir antworten: wir wissen es nicht. Wir wissen nicht, wieso sich bis heute der veraltete Begriff "wissenschaftliche Phantastik" hält. (5)

Der Wegfall des Wissenschaftsbezugs bedeutet, der Science Fiction einen Platz innerhalb der phantastischen Literatur zuzuweisen. Als Kriterium hierfür sehen die Autoren das obligatorische Element des Phantastischen:

Formales Kennzeichen eines beliebigen phantastischen Werks ist das Vorhandensein des Unerhörten oder Unmöglichen. Der formale Charakter dieses Kennzeichens ist

offensichtlich, denn es ist charakteristisch sowohl für die Satire Swifts, als auch für die Volkemärchen und die sogenannte technische Phantastik. (6)

Ähnlich wie die Strugackijs leiten auch deren literarische Opponenten ihr Selbstverständnis aus der klassischen phantastischen Literatur ab. Sie weisen nach, daß es bereits zu dieser Zeit Vertreter der wissenschaftlichen Phantastik gegeben habe (7). Für unsere Untersuchung werden wir den Begriff der "Science Fiction" in Ermangelung eines besseren Ausdrucks beibehalten. Wir schließen uns damit praktisch der Definition an, die alles unter Science Fiction subsumiert, was unter dieser Bezeichnung veröffentlicht wird (8). Die Klärung des Standorts der Science Fiction innerhalb der Literatur soll nach formal-literarischen, inhaltlichen sowie methodologischen Kriterien versucht werden.

In formalliterarischer Hinsicht ergeben sich wenig Anhaltspunkte, die auf eine Sonderstellung der Science Fiction hindeuten würden. Die gattungsmäßige Zusammensetzung läßt die dominierende Stellung der verschiedenen erzählenden Prosaformen (9) erkennen, doch kommen auch Dramen vor (Čapek, Dürrenmatt, Lem, Savčenko) und vereinzelt Gedichte. Die Einstufung von Science Fiction als Genre erfolgt unter Vorbehalt und aus rein praktischen Gründen. Die Problematik einer solchen Zuordnung, die sich auch in der sowjetischen Literaturkritik widerspiegelt (10), ergibt sich aus der Verschwommenheit solcher Begriffe wie "Genre" oder "Gattung", die wahlweise inhaltlich oder formal bestimmt werden. Die Unsicherheit in der Zuordnung deutet auf die Tatsache, daß sich die sogenannte "Hochliteratur" beharrlich weigert, Science Fiction in sich aufzunehmen. Dieses "Aschenbrüdel-dasein" gilt auch und besonders im Hinblick auf die Literaturkritik, die erst in letzter Zeit sich des vernachlässigten Bereichs anzunehmen beginnt (11).

Aussichtsreicher scheint die inhaltliche Betrachtung von Science Fiction zu sein; allerdings ist eine solche, abgesehen von ihrer literaturwissenschaftlichen Bedenklichkeit, auch nur scheinbar geeignet, die Spezifik des Genres hervorzukehren (12). Ganz offensichtlich gibt es Themenbereiche, die in der allgemeinen künstlerischen Literatur nicht behandelt werden. Dazu gehören alle Bereiche, die Zukunftsprobleme in globaler Schau aufgreifen, so etwa die gesellschaftliche oder biologische Weiterentwicklung der Menschheit, Beziehungen Mensch - Maschine, Begegnungen mit außerirdischen Intelligenzen usw. Ganz

allgemein werden Ereignisse beschrieben, die mit Sicherheit noch nicht stattgefunden haben, weil sie ganz bestimmte Veränderungen der gegenwärtigen Verhältnisse voraussetzen. Hier entsteht jene unverkennbare und doch so schwer faßbare "Science Fiction - Atmosphäre", jenes Leseerlebnis, das keine andere Literetursparte zu vermitteln imstande ist. Gleichwohl bleibt die thematische Bestimmung der Science Fiction unbefriedigend. Es ist eine Tatsache, daß ein gewöhnlicher realistischer Roman als zur Science Fiction gehörig empfunden wird, sobald er mit einigen Handlungselementen aus diesem Bereich angereichert wird. Dabei ist es gleichgültig, ob dieses Element relevant für die eigentliche Aussage des Werks ist oder nicht. So wäre es durchaus denkbar, aus Camus' "La peste" einen Science Fiction - Roman zu machen, indem man als Urheber irgendeiner Seuche außerirdische Intelligenzen bemüht. Hier existiert ganz offensichtlich ein Zwischenraum zwischen Science Fiction und traditioneller künstlerischer Literatur. In ihm sind solche Werke wie Goldings "The Lord of the Flies" (1954) oder "Gadkie lebedi" (1972) der Brüder Strugackij angesiedelt; die eindeutige Zuordnung dieser Romane zu einem der beiden Bereiche ist schwierig.

Erfolgversprechender als das Ausgehen von formalen und inhaltlichen Kriterien erscheint der methodologische Ansatz, das heißt die Beschreibung dessen, wie die science Fiction zu ihrer Aussage gelangt, welche Wirklichkeitsausschnitte sie verarbeitet und wie sie diese darbietet. Zu diesem Zweck soll auf die beiden Komponenten "Wissenschaft" und "Phantastik" eingegangen werden, die in ihrer synthetischen Verbindung den Begriff der Science Fiction bilden. Beide sind, für sich genommen, nicht auf das Genre der Science Fiction beschränkt. Sie tauchen in den verschiedensten Bereichen der Literatur auf, so die Wissenschaft in der Fachliteratur, der Biographie, dem "Wissenschaftlerroman" (13), die Phantastik wiederum im Märchen, der Legende, dem Schauerroman usw. Diese Streuung wirkt auf das Genre zurück: in der Science Fiction tauchen Abenteuerromane und Märchen, philosophische Werke, politische Pamphlete und literarisch angereicherte futurclogische Abhandlungen auf. Die Verschiedenheit des wissenschaftlichen und des phantastischen Elements ist wesensmäßiger Art. Sie stehen nicht in einem polaren Verhältnis zueinander, wie es etwa bei den Gegensatzpaaren Komik - Tragik oder Realismus - Phantastik der Fall ist. Hieraus folgt, daß die Bestimmung des einen Elements durch das andere nicht möglich ist. Aus arbeitstechnischen

Gründen werden die beiden Elemente im folgenden getrennt besprochen, was keine literaturtheoretischen Schlüsse impliziert.

1.1. Ausformungen des wissenschaftlichen Elements

Das wissenschaftliche Element in der Science Fiction soll unter drei verschiedenen Aspekten nachgewiesen werden.

Am augenfälligsten ist die inhaltliche Ausformung des wissenschaftlichen Elements zu erkennen, denn sie bedeutet lediglich, daß der Stoff der Handlung dem Bereich der Wissenschaft entnommen ist. Der Anteil der Beschreibung reiner wissenschaftlicher Forschung schwankt. Liegt der Nachdruck auf den praktischen Anwendungsmöglichkeiten der Wissenschaft, so tritt eine Verlagerung in das Gebiet der Technik ein.

Der funktionale Aspekt des wissenschaftlichen Elements wird dann relevant, wenn dieses als Vermittler zwischen den beiden Polen von Realität und Phantastik in Erscheinung tritt. Das wissenschaftliche Element wird hier zum literarischen Kunstgriff; es soll dem Leser das Entstehen oder die Existenz phantastischer Erscheinungen plausibel machen. Für die Struktur der Science Fiction spielt diese Vermittlungsfunktion eine ausschlaggebende Rolle. Da die Ausformung des phantastischen Elements unmittelbar von ihr abhängt, soll sie mit diesem zusammen untersucht werden (siehe unter 1.2.1. bzw. 1.2.2.).

Der methodologische Aspekt beinhaltet die Spezifik der Wiedergabe der von der Science Fiction dargestellten Wirklichkeit. Gerade hier wird jene Besonderheit der Science Fiction sinnfällig, die sie von der allgemeinen künstlerischen Literatur unterscheidet. Es kommt in ihr quasi zu einer Verschmelzung zweier Methoden, der künstlerischen und der wissenschaftlichen. Die erste Methode eignet der sogenannten "Hochliteratur":

The man of letters, when he is being most distinctively literary, accepts the uniqueness of events, accepts the diversity and manifoldness of the world, accepts the radical incomprehensibility, on its own level, of raw, unconceptualized existence and finally accepts the challenge which uniqueness, multifariousness and mystery fling in his face and, having accepted it, addresses himself to the paradoxical task of rendering the randomness and shapelessness of individual existence in highly organized and meaningful works of art. (14)

Diesem Vorgehen diametral entgegengesetzt ist die wissenschaftliche Methode:

The scientist examines a number of particular cases, notes all similarities and uniformities and from these abstracts a generalization, in the light of which (after it has been tested against the observed facts) all other analogous cases may be understood and dealt with. His primary concern is not with the concreteness of some unique event, but the abstracted generalizations, in terms of which all events of a given class 'make sense'. (15)

Die Verschmelzung der beiden Methoden würde bedeuten, daß die individuelle Schau so ausgeweitet wird, daß verallgemeinernde Schlüsse gezogen werden können. Dies kann nur so verstanden werden, daß Individualität sich nicht in der Abgrenzung von Mitmenschen ausdrückt, sondern existentiell, in der geistig-biologischen Ausformung der Gattung Mensch, sei es nun in Abgrenzung vom Tier oder von anderen Lebewesen des Kosmos. Der Held der Science Fiction ist der homo faber er ist das in einem Individuum gleichsam konzentrierte Menschengeschlecht (16). Die zwischenmenschlichen Beziehungen treten zurück; Objekt der Darstellung ist der Mensch in seiner Spezifik und Veränderlichkeit (17). Diese Schau verwirklicht sich in der Konfrontation des Menschen mit dem Unbekannten, mit Phänomenen also, die jenseits seiner Erfahrung liegen. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Konfrontation in ihrem Ablauf beispielhaft vorgeführt wird oder ob sie bereits stattgefunden hat, sodaß sich der Leser mit einem bereits vollzogenen Zustand auseinandersetzen hat. Der Mensch als biologisches und als gesellschaftliches Wesen gerät in ein Experimentierfeld. Hier kommt die Rolle der wissenschaftlichen Methodik in der Science Fiction zum Tragen:

... die Phantastik bedient sich bei der Konstruktion phantastischer Kombinationen rationalistischer (und nicht nur intuitiver) Methoden, sie verwendet in großem Umfang Verallgemeinerungen, die Modellierung von Prozessen und Erscheinungen, die künstlerisch-logische Extrapolation von Tendenzen der Wirklichkeit bei der Schaffung möglicher Varianten der Zukunft oder der Gegenwart; sie greift Erscheinungen heraus, die in der Wirklichkeit erst im Entstehen begriffen sind und verstärkt sie, sie gebraucht den Kunstgriff des Gedankenexperiments (der für die moderne Wissenschaft charakteristisch ist), sie bewegt sich frei in Raum und Zeit. (18)

Die Beschreibung des methodologischen Einflusses der Wissenschaft auf die Science Fiction geht vom Idealfall aus; tatsächlich gibt es zahlreiche Werke, in denen sich dieser Einfluß nicht nachweisen läßt, die aber gleichwohl als zum Genre gehörig empfunden werden. Häufig handelt es sich dabei um Grenzfälle, bei denen Übergangstendenzen in andere literarische Bereiche zu beobachten sind. Die jeweilige Ausprägung des wissenschaftlichen Elements im Sinne seiner methodologischen Relevanz werden wir im Zusammenhang mit den Modellstrukturen behandeln.

1.2. Ausformungen des phantastischen Elements

Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Element erschließt sich die Phantastik ausschließlich auf der semantischen Ebene. Da sie vorwiegend eine Funktion der Leserrezption ist und als solche an die individuelle Aufnahme gebunden ist, lassen sich allgemein verbindliche Aussagen nur bedingt machen. In jedem Fall bedeutet das Phantastische ein Abweichen und ein Hinausgehen über unsere Erfahrung. "Denn was als Erfahrung in unserem Bewußtsein aufgenommen und erkannt wird, verliert alle Vorzeichen des Außergewöhnlichen; es ist in unsere Welt eingelassen" (19). Der Begriff des Phantastischen ist bereits in der Sprache vielfältig aufgefächert; die ihn modifizierenden Adjektive verweisen teilweise auf bestimmte literarische Genres ("märchenhaft", "grotesk", "absurd" usw.). Da, wo an die tatsächliche Existenz phantastischer Erscheinungen geglaubt wird (20), wandelt sich der Begriff und tritt in den Bereich des Wahrscheinlichen ein. Unterschiedliche Rezeptionen identischer phantastischer Phänomene sind die Folge dieses Zustands. In diesem Sinne werden Märchen von Kindern anders aufgenommen als von Erwachsenen, religiöse Phänomene von Gläubigen anders als von Nichtgläubigen. Im letzteren Fall sind die Beurteilungskriterien allerdings kulturell bestimmt, nicht wissenschaftlich-empirisch (21), denn eine afrikanische Gottheit wird von einem Atheisten anders rezipiert als eine christliche. Keinesfalls kann das Phantastische an einem isolierten Objekt untersucht werden; eine Bestimmung ist nur im jeweiligen Zusammenhang möglich. Zwischen der Nichtexistenz und der möglichen Existenz von Erscheinungen verläuft keine scharfe Grenze: so fällt die Existenz von Zwergen in den Bereich des Unmöglichen, die Existenz von Bewohnern des Jupiter in den des Unwahrscheinlichen. Lem spricht hier von einer "Wahrscheinlichkeitsgradation des existentiellen Status phantastischer Objekte" (22). Entscheidend für das Genre der Science Fiction ist die Kategorie von Phänomenen mit möglicher Existenz, die nur deswegen als

phantastisch empfunden wird, weil sich das Bewußtsein noch gegen sie sträubt. Übergangsstadien sind hier möglich, man denke an den bekannten Hund mit zwei Köpfen.

Die Rezeption der Phantastik hängt von der Art und Weise ab, in der das Bewußtsein mit phantastischen Erscheinungen konfrontiert wird. In der Literatur wird diese Rezeption teilweise durch literarische Konventionen erleichtert, d.h. der Code ist implizit im Genre enthalten, wie es z.B. beim Märchen der Fall ist; auch die poetische Phantastik (wie z.B. Dantes Hölle) bedarf keines expliziten Glaubensaktes (23). Überhaupt spielen Lesegewohnheiten hier eine große Rolle: der ständige Leser von phantastischer Literatur, seien es nun Geistergeschichten oder Science Fiction, ist "auf alles vorbereitet"; ein Bruch der Erfahrung kann dabei weitgehend als ausgeschlossen betrachtet werden (24). Dieser tritt erst ein, wenn der Code für die Rezeption unvermittelt wechselt, wie es bei Übergängen von Realität zu Phantastik oder umgekehrt der Fall ist. Ein solcher Übergang findet statt, wenn traditionell phantastische Erscheinungen nicht in literarischer Einkleidung, sondern als realistische Nachricht in das Bewußtsein dringen. Hier hängt die Glaubhaftigkeit von der Vertrauenswürdigkeit der Zeugen ab. Bei Nachrichtenmedien ist der Code im allgemeinen festgelegt: die Inhalte werden als Tatsachenbericht rezipiert, ein Umstand, den Orson Welles in seiner berühmten Rundfunkübertragung vom 30. Oktober 1938 über eine Invasion vom Mars ausnützte.

Bei der Besprechung der funktionalen Ausformung des wissenschaftlichen Elements erwähnten wir bereits, daß es Vermittlungen zwischen realistischen und phantastischem Pol gibt. Diese sind teilweise an literarische Genres gebunden und dabei zur konventionellen Formel erstarrt (wie etwa das "es war einmal" des Märchens), teilweise besteht diese Bindung nicht, d.h. die Vermittlungen sind neutral und finden in unterschiedlichen Genres Anwendung. Da dieser Aspekt für die Science Fiction von entscheidender Bedeutung ist, bedarf er einer Klärung. Zu diesem Zweck führen wir den Begriff der "Absicherung" ein; er erscheint uns geeignet, spezifische Wirkungsweisen des wissenschaftlichen und phantastischen Elements aufzeigen zu können.

Die Funktion einer Absicherung bestimmen wir dahingehend, daß sie eine Brücke zwischen den phantastischen, über die menschliche Erfahrung hinausgehenden Phänomenen und dem Bewußtsein des Lesers schlägt. Man könnte auch sagen, daß die Absicherung dem Leser einen festen Orientie-

zungspunkt bietet, von dem aus eine sinnvolle Erklärung des Geschehens möglich wird. Nach Gradmann ist die Phantastik eine Erscheinungsform, "als welche die Grenzen der Erfahrung und des Bewußtseins überschritten werden und in diesem Vorgang ein Konflikt eintritt; ein Konflikt, der hinsichtlich des Unbegreiflichen für den religiösen Menschen nicht stattfindet" (25). Absicherung würde so gesehen eine Verhinderung oder Glättung dieses Konflikts bedeuten (26). Dieser Konflikt kann auch bewußt hervorgerufen werden: Gogol' hat z.B. bei seiner Erzählung "Nos" die geplante Traumabsicherung wieder entfernt (27).

Die Absicherung ist nicht nur literarische Konvention. Sie ist Instrument in der Hand des Autors zur Steuerung der Leserrezption und reflektiert damit gleichzeitig seine Haltung. Deutlich wird dies an Beispiel der Traumabsicherung. Sie kann dazu dienen, wie es in der Romantik der Fall war, die Grenzen zwischen Illusion und Wirklichkeit zu verwischen (28), sie kann utopischen Visionen den Beigeschmack des Unerfüllbaren geben (im Sinne eines "Wunschtraums") und von der Resignation oder dem Schwärmertum ihres Schöpfers Zeugnis ablegen. So bediente sich Černyševskij bei der utopischen Vision in "Čto delat'" (1863) der Traumabsicherung, eine Tatsache, die ihm einige Kritik eingebracht hat (29).

Parallel zu dem Wandel, dem die Phantastik als Ausdruck des Nichtmöglichen unterworfen war, änderte sich auch die Absicherung. Aufgrund der allseitigen Entwicklung der Wissenschaft wurde es möglich, Phantastik zu "produzieren"; die dem Jenseits entstammenden Ungeheuer konnten nun auch durch Menschenhand entstehen (z.B. Frankenstein), die fliegenden Teppiche des Märchens wurden von der modernen Technik verwirklicht. Dies bedeutet, daß Wissenschaft und Technik Absicherungsfunktionen übernehmen konnten.

Die Mannigfaltigkeit phantastischer Erscheinungen deutet auf eine Vielzahl möglicher Erklärungen hin, und ein Blick in verschiedene Werke der Science Fiction bestätigt dies. Grundsätzlich lassen sich zwei Typen von Absicherungen aufzeigen: realistische Absicherungen und Pseudoabsicherungen (30). Die Übergänge zwischen beiden sind fließend. Wie die Absicherung im einzelnen gestaltet wird, hängt nicht nur von literarischen Faktoren ab. Entscheidend sind hier auch die voraussichtliche Aufnahmebereitschaft des Lesers für das Unge-

wöhnliche und in noch stärkerem Maße der Wirklichkeitsbezug des Werkes, d.h. das Ausmaß der wirklichkeitsverändernden Intention des Autors.

1.2.1. Realistische Absicherungen

Notwendige Voraussetzung für das Funktionieren einer realistischen Absicherung ist, daß zwischen ihr und dem phantastischen Phänomen ein logisch-kausaler Zusammenhang besteht, der empirisch vom Leser nachvollzogen werden kann, anders ausgedrückt, der Absicherungsmechanismus muß auf einer Gesetzmäßigkeit beruhen, deren direktes oder indirektes Ergebnis die Phantastik ist.

Greifen wir als Beispiel für eine realistische Absicherung den Roman "Arktičeskij most" (1958) von A.Kazancev heraus. Das Werk beschreibt ein gigantisches Industrieprojekt, den Bau eines Unterwassertunnels zwischen Rußland und Amerika. Sieht man vom politisch-ideologischen Hintergrund ab, so bewegt sich die Phantastik völlig im wissenschaftlich-technischen Bereich. Die Absicherung des phantastischen Geschehens ist von grundsätzlicher Bedeutung, da die Handlungszeit an die Gegenwart herangerückt ist. Besonders die technischen und organisatorischen Voraussetzungen für das Projekt müssen überzeugend geklärt werden; diese werden dann auch zum Gegenstand seitenlanger Diskussionen zwischen den am Tunnelbau beteiligten Ingenieuren und Technikern. Wir haben hier den Extremfall einer realistischen Absicherung; die Brücke zwischen Leserwirklichkeit und Phantastik orientiert sich am zeitgenössischen Stand von Wissenschaft und Technik. Es ist praktisch ein lückenloser Übergang gewährleistet. Ähnlich verhält es sich bei technischen Projekten, die in eine fernere Zukunft verlegt sind. Kazancevs Roman läßt einen wichtigen Sachverhalt erkennen: die Absicherung nimmt eine so zentrale Bedeutung an, daß sie fast zum Selbstzweck wird. Der Inhalt des gesamten Romans ist der Absicherung einer Phantastik gewidmet, die erst am Schluß - in Form der feierlichen Einweihung und damit der konkreten Existenz des Tunnels - Gestalt annimmt.

Die konsequente Anwendung der realistischen Absicherung läuft praktisch auf den Nachweis der "Produzierbarkeit" der phantastischen Erscheinungen hinaus. Als Mittel zur Verwirklichung rücken die Bereiche von Wissenschaft und Technik in den Vordergrund. Darauf deutet auch die enggefaßte Definition von Gurevič hin:

Als wissenschaftlich wollen wir die Phantastik bezeichnen, in der das Ungewöhnliche durch materielle Kräfte geschaffen wird: durch die Natur oder den Menschen mit Hilfe von Wissenschaft und Technik. Die Phantastik, in der das Ungewöhnliche durch Übernatürliche Kräfte geschaffen wird, wollen wir unwissenschaftliche Phantasie nennen. (31)

Die realistische Absicherung spielt eine bezeichnende Rolle bei der Rezeption der Phantastik. Unsere Feststellung, die Phantastik ende da, wo an ihre reale oder potentielle Existenz geglaubt wird, trifft in Werken mit realistischen Absicherungen weiterhin zu, in vollem Maße allerdings nur zu Beginn der Lektüre. Je überzeugender die Phantastik im Verlauf des Werks auf konkrete Ursachen zurückgeführt und aus realistischen Elementen zusammengesetzt wird, desto "glaubhafter" wird sie. Damit verliert sie jedoch ihre Grundlage, denn "das Maß an Überzeugungskraft kann so überzogen werden, daß die Phantastik aufhört, Phantastik zu sein" (32). Auf die funktionale Bedeutung dieses Prozesses werden wir später zurückkommen.

Die wahrhaft "phantastische" Ausdehnung wissenschaftlicher Möglichkeiten blieb nicht ohne Einfluß auf den Anwendungsbereich realistischer Absicherungen. Die Beurteilung dessen, was außerhalb menschlicher Möglichkeiten liegt, wurde schwieriger, als Gegenreaktion festigte sich der Glaube an die Allmacht der Technologie:

... science and fantasy fiction ... makes its transcendence of the unities plausible by putting its trust in a new popular faith. This faith ... is the belief that though there are many things modern technology cannot do now, there is no reason to suppose that they cannot be done in the future and many reasons to suppose that they can. (33)

Damit nähert sich der Realismus der Absicherung jedoch seiner Grenze, da der Leser immer weniger imstande ist, die Phantastik mit Hilfe objektiv verifizierbarer Kriterien abzuleiten. Hier beginnt sich die realistische Absicherung mit der Pseudoabsicherung zu überschneiden.

Wie wir am Beispiel von Efraimovs Utopie "Tumannost' Andromedy" zeigen werden, umgreifen die realistischen Absicherungen nicht nur die Bereiche von Naturwissenschaft und Technik, auch die Gesellschaftswissenschaften werden herangezogen. Hier liegt einer der wesentlichen Unterschiede zwischen sowjetischer und westlicher Science Fiction. Allerdings sind auch hier Übergänge zur Pseudoabsicherung nachzuweisen.

Eine Begleiterscheinung der realistischen Absicherungen sind die umfangreichen theoretischen Erläuterungen technischer Hilfsmittel. Efreinov, einer der Wegbereiter der modernen sowjetischen Science Fiction, sieht hierin nur eine vorübergehende Erscheinung:

Heutzutage sieht sich der Autor phantastischer Werke genötigt, seinen Roman mit allerhand technischen Schilderungen zu belasten, um den Leser an die Probleme heranzuführen, die in dem Werk berührt werden. In Zukunft aber, wenn der Leser sich nicht weniger gut als der Verfasser selber in den komplizierten Problemen von Wissenschaft und Technik auskennen wird, bedarf es solcher Abschweifungen nicht mehr. (34)

Wie sich später zeigen wird, trifft dieser Sachverhalt nur auf einen bestimmten Bereich phantastischer Literatur zu. Efreinovs Werke lesen sich häufig wie wissenschaftliche Abhandlungen. Im übrigen erscheint uns die Prognose Efreinovs allzu optimistisch. Es ist wohl kaum anzunehmen, daß sich der Abstand zwischen dem Forschungsstand der Wissenschaft und dem Wissen des Durchschnittslesers in Zukunft verringern wird; eher wahrscheinlich ist eine umgekehrte Entwicklung. Nudel'man bemerkt hierzu:

In der Gegenwart tritt das Auseinanderklaffen zwischen dem Tempo dieses Prozesses /der Fortentwicklung der Wissenschaft, H.F./ und dem Tempo der Anpassung des Menschen an das Neue deutlich zutage. Die Aufnahmefähigkeit der Informationskanäle der Menschheit verringert sich anteilmäßig, und viele haben bereits die drohende Informationsbarriere vor Augen. (35)

1.2.2. Pseudoabsicherungen

Wir haben die Funktion einer Absicherung dahingehend bestimmt, daß sie zwischen der Phantastik und der empirischen Realität des Lesers eine Brücke schlägt (36). Bei der realistischen Absicherung wird gewissermaßen am Realitätsufer mit dem Brückenbau begonnen. Die Baumaterialien werden der Realität oder der absehbaren Zukunft entnommen; die Konkretheit der Absicherung überträgt sich auf die phantastischen Erscheinungen, irrationale Faktoren sind ausgeschlossen. Es ist einleuchtend, daß ein solches Vorgehen eine beträchtliche Einschränkung phantastischer Gestaltung bedeutet. Hier bieten sich verschiedene Auswege an. Auf einen haben wir bereits hingewiesen: mit dem Vertrauen in die technologische Entwicklung, die Aussichten auf Verwirklichung unbegrenzter Möglichkeiten bietet, lassen sich auch die phantastischsten

Zukunftsvorstellungen absichern. Gleich bleibt dabei die Schau der Phantastik als Endpunkt bestimmter Entwicklungen, die vom Leser bereits in der Gegenwart erkennbar sind (vgl. 1.3.1.1.)

Dieses Verfahren läßt sich offensichtlich nur bei einem beschränkten Teil phantastischer Erscheinungen anwenden. A. Tolstoj schildert in seinem Roman "Aëlitä" (1922), einem Klassiker der sowjetischen Science Fiction, wie zwei Erdbewohner zum Mars fliegen und in der dortigen faschistischen Gesellschaftsordnung eine Revolution in Gang bringen. Wir finden zwar detaillierte Beschreibungen der Rakete, die die Helden zum Handlungsort befördert, doch das Attribut "realistisch" ist für die Absicherung nur mehr sehr bedingt zulässig. Noch stärker ist das Pseudoelement in der Absicherung im Roman der Brüder Strugackij "Popytka k begstvu" (1962). Es erweist sich, daß die Autoren in den geschilderten Fällen ein vergleichsweise geringes Interesse an der Absicherung zeigen. Der Grund liegt darin, daß die phantastische Realität keinen unmittelbaren genetischen Bezug zur Ausgangsrealität des Lesers aufweist. Ihr Charakter hat sich gewandelt, sie ist nicht mehr "produzierbar". Thema und Absicherung sind verschiedenen Bereichen entnommen: die Handlung illustriert gesellschaftswissenschaftliche Fragen; ermöglicht, d.h. abgesichert wird das Geschehen durch technische Apparaturen, in den meisten Fällen einem phantastischen Transportmittel. Die Pseudoabsicherung dient also lediglich dazu, die Unzulänglichkeit technisch-wissenschaftlicher Möglichkeiten der Gegenwart zu überbrücken. Auf unser Modellbild angewandt würde das bedeuten, daß der Bau der Brücke gewissermaßen in umgekehrter Richtung erfolgt, vom phantastischen Ufer aus.

Während in Werken mit realistischer Absicherung das wissenschaftliche Element vor allem in seiner inhaltlichen Ausformung präsent war, tritt jetzt der funktionale Aspekt in den Vordergrund. Dies bedeutet, daß die Spezifik der Absicherung keinen bestimmenden Einfluß mehr auf die phantastischen Inhalte ausüben kann. Ein charakteristisches Beispiel ist die frühe satirische Erzählung M. Bulgakows "Rokovye jajca" (1925).

Das Werk schildert die Folgen einer verhängnisvollen Verwechslung. Um die Hühnerzucht in der Sowjetunion nach einer rätselhaften Seuche wieder zu beleben, werden Hühnereier importiert, die mit einem von Professor Persikov entdeckten geheimnisvollen Strahl ("luč žizni") behandelt werden sollen. Der Strahl bewirkt ein beispielloses Wachstum alles Organischen. Die Sendung mit den Hühnereiern wird jedoch mit einer anderen Lieferung verwechselt, in der sich Eier tropischer Untiere befinden. Die Bestrahlung führt zu einer unvorhergesehenen Katastrophe, der erst durch einen 'deus ex machina' in Form winterlicher Fröste mitten im August ein Ende gesetzt wird.

Das wissenschaftliche Element dient als auslösendes Moment für eine Gesellschaftssatire. Seine funktionale Rolle kann es allerdings nur erfüllen, weil das Pseudoelement in ihm eine bezeichnende Verstärkung erfährt. Auch in "Sobač'je serdce" (1928), einer Erzählung, die ebenso wie "Rokovye jajca" nur bedingt zur Science Fiction gerechnet werden kann (37), bedient sich Bulgakov eines pseudowissenschaftlichen Kunstgriffs, um seine satirischen Intentionen verwirklichen zu können.

An Tolstojs "Aélita" läßt sich ein Tatbestand verdeutlichen, der für einen großen Teil der Science Fiction typisch ist und Absicherungen der gezeigten Art notwendig erscheinen läßt. In früheren Epochen konnte der Schauplatz für phantastische Ereignisse ohne weitere Schwierigkeiten auf die Erde verlegt werden. Meist wurden hierzu ferne Inseln oder Länder ausgewählt, die geographisch nicht näher lokalisiert wurden. Als die weißen Flecken von den Landkarten schwanden, wurde es immer schwieriger, einen glaubwürdigen irdischen Handlungsort für phantastische Ereignisse zu finden. Als Ausweichmöglichkeit bot sich dem Autor der Kosmos an (38). Auf die Bedeutung der Wissenschaft bei der Ablösung der traditionellen Phantastik weist Penzoldt hin, denn "science itself must offer a compensation for the imaginary world it has destroyed" (39). Das wissenschaftliche Element in der Science Fiction gibt dem Autor die Möglichkeit, beliebige Bedingungen für die Entfaltung phantastischen Geschehens herzustellen. Diese Tatsache kommt auch in der folgenden Definition von Moskowitz zum Ausdruck:

Science Fiction is a branch of fantasy identifiable by the fact that it eases the 'willing suspension of disbelief' on the part of its readers by utilizing an atmosphere of scientific credibility for its imaginative speculations... (40)

Die funktionale Anwendung der Wissenschaft für Zwecke der Absicherung bereitet den Boden für die thematische Vielfalt der Science Fiction. Die von Moskowitz zitierte "Atmosphäre der Glaubwürdigkeit" ist wertneutral, d.h. sie gibt den vermittelten phantastischen Inhalten keinerlei Färbung. Je mehr sich der funktionale Charakter des wissenschaftlichen Elements verstärkt, desto geringere Bedeutung kommt diesem im Rahmen des Werks zu.

Sieht man von den Werken ab, in denen die Schilderung des Phantastischen selbst einen hohen Eigenwert besitzt, so zeigt sich, daß das Genre durchaus realitätsbezogene Probleme thematisiert; eine strukturelle

Durchsetzung solcher Abhandlungen mit phantastischen Elementen würde ihre Glaubwürdigkeit beeinträchtigen, wenn nicht ganz in Frage stellen. Dieselbe Gefahr veranlaßte den späten Wells, Absicherung und phantastische Inhalte ihrem Wesen nach zu trennen. Dazu der sowjetische Wells-Forscher Kagarlickij:

Die ursprüngliche phantastische Prämisse erhielt bei ihm endgültig formalen Charakter zugewiesen, und in solchen Romanen wie "The Dream" haben wir es im Grunde mit gewöhnlicher realistischer Literatur zu tun. Ein Werk, in dem ein konventioneller phantastischer Kunstgriff angewandt wird, ist durchaus nicht immer ein phantastisches Werk. (41)

Bei traditionellen Schauplätzen der Science Fiction wie dem des Kosmos sind realistische Absicherungen selten geworden. Ihre Anwendung wird eher als notwendiges Übel denn als echte Vermittlungshilfe für den Leser betrachtet. Die oben erwähnte Forderung Efremovs nach ausführlichen theoretischen Erläuterungen bedeutet für den nicht primär wissenschaftlich-technisch interessierten Science Fiction - Autor eine unzumutbare Abschweifung.

Hier bietet sich ein Ausweg an, nämlich die Schematisierung der pseudowissenschaftlichen Absicherungen. Mit Hilfe bestimmter Raketentypen etwa können kosmische Entfernungen in Sekundenschnelle überbrückt werden, Universalroboter helfen den Helden in scheinbar ausweglosen Lagen, Übersetzungsmaschinen bewähren sich bei Begegnungen mit anderen Lebewesen im All. Es werden also bestimmte Konventionen entwickelt, die nur für den Eingeweihten, d.h. für den regelmäßigen Leser sogleich verständlich sind. Heinlein bemerkt hierzu:

Most short science fiction stories are aimed at the regular reader of the field who has learned to accept certain short-hand assumptions unfamiliar to the general reader... (42)

Es kann sich dabei um gewisse Verhaltensweisen, Gegenständlichkeiten oder technische Begriffe handeln. Diese Konventionen sind jeweils durch das Genre bedingt und tragen zur Stabilisierung des Handlungsgefüges bei. Es sind feste Orientierungshilfen, die im Laufe der Zeit zu Schablonen erstarren. Die Schematisierung der Pseudoabsicherungen eignet allen Typen von Science Fiction. In Werken, die sich ernsthaft mit philosophischen, sozialen oder psychologischen Problemen befassen, befreit sie den Autor von unnützem technischen Ballast. In den Trivialformen des Genres verselbständigen sich diese Schablonen und nehmen

eigene Handlungsfunktionen wahr. Wissenschaftlich-technische Schlagworte ersparen es dem Autor, seine Aussagen bei jedem Werk kritisch zu überprüfen, und sie kommen dem Leser von Trivilliteratur entgegen, der auch wenig Interesse hat, derartige Überlegungen zu teilen und der gleich, ohne Umweg über theoretische Erläuterungen, "zur Sache" kommen will.

Eine zweite Möglichkeit, pseudowissenschaftliche Absicherungen zu umgehen, besteht darin, sie einfach auszulassen. Bei traditionellen Themen der Science Fiction, z.B. der Schaffung künstlicher Lebewesen, kann ein Autor auf besondere Begründungen verzichten, da die beschriebenen Phänomene längst zu einer "phantastischen Realität" (43) geworden sind. So entfällt für Gansovskij in einer seiner besten Erzählungen "Den' gneva" (1965) die Notwendigkeit einer Absicherung, da das Thema bereits seit Wells' "The Island of Dr. Moreau" (1896) zu einem Gemeinplatz in der Science Fiction geworden ist. Im Gegensatz zu realistischen Absicherungen können bestimmte Pseudoabsicherungen ausgetauscht werden, ohne daß hiermit die Aussage des Ganzen entscheidend verändert wird. Hieraus kann der Science Fiction - Autor den Schluß ziehen, daß keine Absicherung im herkömmlichen Sinn immer noch besser ist als eine unglaubwürdige Pseudoabsicherung. Dies ist z.B. der Fall in dem Roman "Trudno byt' bogom" (1965) der Brüder Strugackij:

Die Handlung des Werks spielt auf einem fernen Planeten in einem fiktiven Land Arkanara, das in seiner gesellschaftlichen Entwicklung weit hinter der Erde zurückgeblieben ist. Es handelt sich um einen mittelalterlichen Feudalstaat mit allen Kennzeichen totalitärer Herrschaftssysteme. Anton lebt als wissenschaftlicher Beobachter der Erde unerkannt in der Hauptstadt des Landes.

Es zeigt sich, daß es für die Aussage des Romans völlig unerheblich ist, wann und wo sich das Geschehen abspielt und wie Anton zum Schauplatz des Geschehens gelangt. Trotz des Fehlens einer vermittelnden Brücke zwischen Leserwirklichkeit und phantastischer Realität erfolgt keine Verunsicherung des Lesers; die dargestellte Welt bleibt plausibel. Der Leser wird durch Darstellungsmittel überzeugt, die dem Arsenal der allgemeinen künstlerischen Literatur entnommen sind. Die Autoren haben bewußt darauf verzichtet, Ankunft und Abreise Antons explizit darzustellen. Wie sehr die krampfhaft Bemühung um eine realistische Absicherung trotz der offensichtlich funktionalen Ausrichtung des Werks die Aussage beeinträchtigt, werden wir später an

Roman "Čas Byka" Efremovs nachweisen.

1.3. Modelle

Es zeigt sich also, daß die Rezeption der phantastischen Welt durch einen Wechsel der Absicherung als solche nicht in Frage gestellt, sondern modifiziert wird. Da den Absicherungen eine vermittelnde Funktion zugewiesen ist, sagen sie nur indirekt etwas über die Struktur der phantastischen Inhalte aus, zu denen sie hinführen oder die sie ableiten. Fest steht auch, daß gleichgeartete Absicherungen völlig verschiedenen phantastischen Inhalten zugeordnet sein können. Es ergab sich ferner, daß Absicherungen homogen mit dem phantastischen Geschehen verbunden sein können. Ebenso findet man sie als künstlich wirkende Einrahmung des literarischen Inhalts, ohne mit ihm organisch zu verschmelzen. Um literarischen Inhalt und Leserrezption gleichermaßen erfassen zu können, müssen wir den Begriff der Absicherung erweitern. Zu diesem Zweck führen wir den Terminus "Modell" ein. Wir gehen davon aus, daß die im literarischen Werk gestaltete phantastische Wirklichkeit bestimmte Grundstrukturen aufweisen kann. Entscheidendes Kriterium ist hierbei die Spezifik der Abweichung des phantastischen Modells von der Leserwirklichkeit.

Der Begriff des Modells schließt das Moment der bewußten Konstruktion ein. Gerade in diesem Punkt wird der Wesensunterschied zwischen realistischen und phantastischer Literatur sinnfällig. Der "realistische" Autor verbleibt innerhalb der Grenzen der objektivierbaren Wirklichkeit; er beschreibt dabei Erscheinungen, die dem Leser bis zu einem gewissen Maße vertraut sind, sei es aufgrund persönlicher Erfahrung, erworbenen Wissens oder ausgedehnter Lektüre. Sofern es der Autor nicht vorzieht, direkt zu den beschriebenen Ereignissen Stellung zu beziehen, kann er seine Meinung und damit sein Anliegen indirekt durch geschickte Auswahl der vorgeführten Wirklichkeitsausschnitte verwirklichen und dabei äußere Objektivität vortäuschen. Dieses Vorgehen erfordert große Umsicht, da der Leser die Wahrscheinlichkeit der fiktiven Ereignisse empirisch abschätzen kann und allzu große Abweichungen, die etwa durch verzerrende tendenziöse Darstellung zustandekommen, im allgemeinen nicht toleriert.

Für den "phantastischen" Autor gibt es keine Möglichkeit, sich hinter einer allgemein als objektivierbar akzeptierten Realität zu verbergen

(44). Er muß seine fiktive Welt in Ermangelung empirischer Daten völlig neu erstellen, und gerade in diesem Akt wird die Intentionalität phantastischer Gestaltung deutlich. Was für die phantastische Literatur im allgemeinen gilt, gilt für die Science Fiction im besonderen. Überaus deutlich tritt der Modellcharakter bei Science Fiction hervor, die sich populärwissenschaftliche Aufgaben zum Ziel gesetzt hat, wie z.B. in den Werken von Ciolkovskij, dem Vater der russischen Rakete:

Die Schwerkraft auf der Erde ist verschwunden, doch die Luft soll erhalten bleiben, weder die Meere noch die Flüsse sollen sich verflüchtigen. Es ist ziemlich schwer, diesen Zustand zu verwirklichen, aber vorstellen kann man sich alles. (45)

Dem hier gestalteten Modell eignet ein hohes Maß an Abstraktheit, da ihm jene Ausgewogenheit fehlt, die die realen Erscheinungen der Wirklichkeit in ihren Zusammenhängen auszeichnet. Die Reinheit des Modells erfordert den Verzicht auf Zufälligkeiten und lokale Besonderheiten; wo in der Science Fiction der Zufall auftritt, hat er funktionale Bedeutung (46).

Die Möglichkeiten, mit Hilfe des phantastischen Modells Abweichungen von der Realität des Lesers zu gestalten, sind praktisch unausschöpfbar, denn "Ein jedes, was Kanon sein kann, wird zum Ausgangspunkt wirksamer Differenzempfindungen" (47). Die Kunstmittel der Science Fiction erlauben es, Situationen zu modellieren, die der realistischen Literatur im allgemeinen unzugänglich sind, es sei denn, sie greift auf den unverbindlichen Kunstgriff von Traum und Halluzination zurück. Die Rückübersetzung phantastischer Modelle durch den Leser kann durch entsprechende Gestaltung gesteuert werden, anders ausgedrückt: die Funktion eines Werks (in Bezug auf die Rezeption) hängt von strukturellen Merkmalen ab.

Wie wir gesehen haben, sagen die Absicherungen nicht notwendigerweise etwas über die vermittelten Inhalte aus. So ermöglicht der Kunstgriff der Zeitreise die Gestaltung höchst verschiedenartiger phantastischer Welten. In Wells' "The Time Machine" (1895) haben wir es mit einer realistischen Zukunftsspekulation zu tun. Bei den Strugackijs wird der Kunstgriff für paradistische Zwecke eingesetzt: der Held von "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu" unternimmt eine Reise in eine "literarische Zukunft", so wie sie in Science Fiction -

Romanen verschiedener Herkunft gestaltet wird. Bulgakov schließlich bringt in "Ivan Vasil'evic" in spielerisch-satirischer Weise die Welt Ivans des Schrecklichen in das Moskau der 20-er Jahre unseres Jahrhunderts. Die Beispiele lassen zwei Kategorien von Modellen erkennen: Wells' Zukunftsschau besitzt zumindest Anspruch auf potentielle Realität und Verwirklichung; bei den Strugackijs oder Bulgakov ist ein solcher Anspruch völlig absurd. An diesem grundsätzlichen Unterschied orientiert sich unsere Einteilung der Modelltypen in "realistisch-spekulative" und "signalisierende" Modelle.

1.3.1. Realistisch-spekulative Modelle

Die zu dieser Kategorie gehörigen Modelle zeichnen sich durch ihre einschichtige Anlage aus: die phantastische Realität besitzt ihren Existenzgrund primär in sich selbst, kann jedoch zusätzlich auf andere Bereiche verweisen (48). Dies wird sofort deutlich, wenn man einen traditionellen Reiseroman wie etwa die Berichte Marco Polos über seine Fahrt nach China mit Swifts "Gulliver's Travels" vergleicht.

Spekulation bedeutet den Versuch, "rein gedanklich zu einer Erkenntnis jenseits der Erfahrung liegender Dinge zu gelangen" (49). Die Phantastik der realistisch-spekulativen Modelle besitzt den Charakter potentieller Realität, d.h. es sind Bedingungen ihrer tatsächlichen oder möglichen Existenz vorstellbar (50). Diese Tatsache ist für die adäquate Rezeption von großer Bedeutung, wie wir beim Nachweis der Funktion zeigen werden. Die Modelle beinhalten spekulative, aber realistisch vorgetragene Entwürfe anderer Möglichkeiten, seien es Aspekte zukünftiger Welten oder Formen anderer Intelligenzen im Kosmos. Der direkte Bezug zur raumzeitlichen Realität des Lesers ist keine notwendige Bedingung: sein Fehlen steht nicht im Widerspruch zu den für diese Modelle erforderlichen realistischen Absicherungen. Bei besonders "unwahrscheinlichen" Entwürfen kann die Absicherung zwar vage werden, erhält aber trotzdem eine "atmosphere of scientific credibility" aufrecht. Grundsätzliche Schwierigkeiten entstehen dann, wenn völlig phantastische Phänomene, die die Vorstellungskraft des Menschen übersteigen, in der Sprache ansichtig gemacht werden sollen. Der Autor ist hier in einem Dilemma: seine Schilderung muß einen Eindruck von dem Unvorstellbaren vermitteln, ohne dabei die Plausibilität aufzugeben. Ungeklärt ist dabei die Frage, ob es für einen

Autor überhaupt möglich ist, seinen Erfahrungsbereich in dieser Richtung zu transzendieren. Da mit dem vorhandenen Sprachgut grundsätzlich Neues nicht ausgedrückt werden kann, insofern die entsprechenden Bezeichnungen fehlen, wählen die Autoren häufig den Ausweg, das Rätsel an den Leser weiterzugeben (51), eine Möglichkeit, die im Science Fiction - Film völlig ausgeschlossen ist. In der Kategorie der realistisch-spekulativen Modelle unterscheiden wir "extrapolierende Modelle" und "autonome Modelle". Die hier und im folgenden erarbeiteten Modelltypen sind idealtypisch aufzufassen und in dieser Form nur bedingt auf die zu besprechenden literarischen Werke anwendbar; sie stellen Instrumente dar, mit deren Hilfe sich die Strukturen der Science Fiction beschreiben lassen. Häufig überlagern sich verschiedene Modelltypen oder sind bewußt ambivalent gehalten.

1.3.1.1. Extrapolierende Modelle

Modelle dieses Typs zeichnen sich durch direkten genetischen Bezug zur raumzeitlichen Realität des Lesers aus. Es sind spekulative Entwürfe von möglichen Zuständlichkeiten, die sich aus der Eigenentwicklung der Leserrealität ergeben können, d.h. der Keim ihrer Entwicklung ist potentiell in ihr vorhanden (52). Die diesen Entwürfen zugrundeliegende Methode ist die der Extrapolation. Man versteht darunter die Ermittlung von Werten, die nicht zwischen zwei gegebenen Grundwerten liegen. Die phantastische Realität entsteht durch die logische Verlängerung bereits bestehender Tendenzen der Gegenwart in die Zukunft (53). Absicherung und Phantastik sind nicht heterogener Natur: eine Darstellung der zukünftigen Welt stützt sich nicht mehr auf Träume oder wundersame Reisen von Zeitgenossen, sondern auf reale Tendenzen der wissenschaftlich-technischen Entwicklung.

Die Charakterisierung der Spekulation als realistisch geht von der Vorstellung des idealen Lesers aus, der imstande ist, beliebige Entwürfe künftiger Möglichkeiten auf ihre wissenschaftliche Fundiertheit hin zu überprüfen (54). Bei den extrapolierenden Modellen läßt sich eine Achse vorstellen, die nach dem Prinzip der Ableitbarkeit der Entwürfe angelegt ist. Am einen Pol wären die Modelle anzusiedeln, die prognostisch Weiterentwicklungen der Ausgangsrealität entwerfen, wobei die Phantastik als Funktion des zeitlichen Abstands von der Gegenwart zu begreifen wäre. Spekulationen dieser Art, wie z.B.

gesellschaftliche Entwürfe, sind am ehesten nachvollziehbar, da die Voraussetzungen für entsprechende Entwicklungen als mehr oder weniger bekannt gelten können. Anders verhält es sich bei den Modellen am entgegengesetzten Pol. Die Möglichkeiten einer Ableitung der Entwürfe aus der Eigenrealität scheinen stark reduziert, wenn nicht völlig aufgehoben. Ob es sich hierbei um eine realistische Spekulation handelt oder um ein Gedankenexperiment nach dem Muster "Was wäre, wenn?" ist oft schwer zu entscheiden, zumal die Entwicklung der Wissenschaft zu einer erheblichen Verunsicherung darüber geführt hat, wo die Grenze zwischen "noch möglich" und "unmöglich" verläuft (55). Die vorgestellte Achse verdeutlicht noch eine weitere Variable extrapolierender Modelle: den Übergang von quantitativen zu qualitativen Veränderungen der Ausgangsrealität. Zweifellos sind gesellschaftliche Zukunftsentwürfe in dieser Hinsicht konservativer, da im gesamt menschlichen Bereich sich qualitative Alternativen zu gegenwärtigen Verhältnissen kaum abzeichnen, zumindest nicht in der nächsten Zukunft. Schon aufgrund seiner biologischen Natur muß der Mensch hinter der raschen Veränderung seiner Umwelt zurückbleiben; hinzu kommen Faktoren in der geistigen Sphäre, die sich einschneidenden Veränderungen widersetzen.

Anders verhält es sich mit Entwürfen, die speziellere Einzelbereiche aus der Welt der Zukunft vorstellen. Die qualitative Veränderung geht hier teilweise so weit, daß Konstanten und Normen menschlicher Existenz aufgehoben werden. Inwieweit die dabei verwendeten Abweichungen noch realistisch sind oder bereits in Pseudoabsicherungen übergehen, ist dann nicht mehr zu entscheiden.

Die extrapolierenden Modelle stellen den Bereich der Science Fiction dar, der der Futurologie am nächsten kommt. Das künstlerische Vorgehen orientiert sich hier an der streng wissenschaftliche Methode, um dann doch in bezeichnender Weise von dieser abzuweichen. Der Science Fiction - Autor ist frei, den Boden des wissenschaftlich Gesicherten zu verlassen (56), ja er muß es tun, um seine über logische Beweisführung hinausgehenden Intentionen zu verwirklichen. Gerade für den Wissenschaftler eröffnet sich hier eine wichtige

Möglichkeit: "Bei literarischen Vermittlungen ist er nicht an die strengen Regeln von Fachpublikationen gebunden, sondern er kann hier auch Erwartungen, Befürchtungen oder Hoffnungen Ausdruck geben, die noch nicht wissenschaftlich belegbar sind - aber dennoch wert,

durchdacht zu werden" (57).

Zu den extrapolierenden Modellen müssen auch Werke gerechnet werden, die auf phantastischen Prämissen aufbauen, so etwa die Schilderungen des Eindringens kosmischer Intelligenzen in den irdischen Bereich. Entscheidend für die Zuordnung solcher Darstellungen ist die Frage, ob der Autor mögliche Formen solcher Konfrontationen untersucht oder die "Invasion" lediglich als Kunstgriff einsetzt, um bestimmte menschliche Verhaltensweisen bloßzulegen (vgl. etwa Wells' "The War of the Worlds" und "Vtoroe našestvie marsian" der Brüder Strugackij). In der Praxis ist diese Frage oft schwer zu entscheiden. Ähnliches gilt auch für den Wahrscheinlichkeitsgrad bestimmter phantastisch anmutender Spekulationen. Solange der Autor es vermag, die phantastische Realität künstlerisch überzeugend darzustellen, sind Fragen dieser Art für den Leser vermutlich von sekundärer Relevanz.

1.3.1.2. Autonome Modelle

Modelle dieser Art weisen keinerlei genetischen Bezug zur Leserrealität auf, d.h. die beschriebenen Erscheinungen existieren unabhängig von ihr. Thematisch verweisen diese Modelle auf den außerirdischen Bereich: es handelt sich um spekulative Entwürfe anderer Formen von Leben, wobei der Begriff des Lebens sehr weit gefaßt ist, ja häufig neu definiert werden muß. Sieht man von der Fachliteratur ab, so zeigt sich, daß gerade dieser Bereich eine Domäne der Science Fiction ist. Das bekannteste Beispiel für autonome Modelle stellt Lems "Solaris" (1961) dar, die Beschreibung eines Planeten, der von einem rätselhaften denkenden Ozean bedeckt ist. Die Verbindung zur Realität wird durch ein persönliches Medium hergestellt, im allgemeinen einem irdischen Forscher, an dessen Erfahrungen der Leser partizipiert. Das vermittelnde Medium erlaubt die Umsetzung theoretischer Entwürfe in individuelle Erfahrung und garantiert wissenschaftlich qualifizierte Aussagen. Lem bemerkt zu Werken mit autonomer Wirklichkeit, daß sie "in schöpferischer Hinsicht ... der Empirie verwandt /sind/, da ihre schöpferische Grundlage Strukturen einschließt, die den Strukturen der wissenschaftlichen Kenntnis von der Welt ähnlich sind. Und die theoretischen Gerüste der Wissenschaft werden gewissermaßen von der Wirklichkeit abgezogen und als Baumaterial für eine bestimmte Welt nur deshalb verwendet, weil

dieses Bauen möglich ist" (58). Entwürfe dieser Art sind naturgemäß weder zeitlich noch räumlich lokalisiert.

1.3.2. Signalisierende Modelle

Im Unterschied zu den Modellen der realistischen Spekulation besitzen signalisierende Modelle ihren Existenzgrund außerhalb sich selbst; sie verweisen über sich hinaus auf etwas anderes (59). Die Frage nach der möglichen dinglichen Existenz der phantastischen Erscheinungen wird damit irrelevant. Entscheidend ist jetzt die Frage nach den Bezugsbereichen, denn signalisierende Modelle beinhalten grundsätzlich Aussagen über die Realität des Lesers. Die Phantastik wird zu einem Kunstgriff, mit dessen Hilfe der Autor moralische, soziale oder politische Anliegen wirkungsvoll formulieren kann; sie hat also denselben Spielraum, wie die allgemeine künstlerische Literatur. Die unter sowjetischen Kritikern und Science Fiction - Autoren geführte Polemik über die Frage, ob das phantastische Element der Science Fiction sich wissenschaftlichen Kriterien unterwerfen müsse oder lediglich literarischer Kunstgriff sei ("fantastika kak priem"), ist somit weder zugunsten der einen noch der anderen Partei zu entscheiden: in der Science Fiction sind beide Möglichkeiten verwirklicht (60). Wie wir bereits bei den extrapolierenden Modellen anmerkten, lassen sich die beiden Hauptkategorien oft nur schwer auseinanderhalten. Die für signalisierende Modelle postulierte Aussage über die Realität gilt in gewisser Weise auch für realistisch-spekulative Modelle, nur ist der Bezug bei letzteren nicht unmittelbar intendiert, sondern indirekt. In den Vordergrund rückt die dingliche Differenzqualität des spekulativen Entwurfs, an der das "So-sein" der Leserrealität augenfällig wird und damit auch der Abstand, der die Gegenwart von der Zukunft noch trennt. Da die Realität mit der Entstehungszeit der Spekulation jedoch identisch ist, lassen sich aus den Entwürfen Rückschlüsse auf deren zeitlichen Ursprung ziehen, denn die "... Verfasser utopischer Geschichten können ... die Gegenwartsbedingungen ihrer Zukunftsvision niemals ganz umgehen" (61). Dies betrifft sowohl das wissenschaftliche Niveau des Entwurfs als auch die politische Einstellung des Autors.

Bei signalisierenden Modellen erfolgt die notwendige Identifikation der Leserrealität in der fiktiven Realität mittelbare Analogieschlusses.

Der Autor unterwirft bestimmte Wirklichkeitsausschnitte einer phantastischen Verfremdung, beim Leser erfolgt die Rückübersetzung. Die Zukunft wird zur Pseudozukunft; indem sie futurologische Ansprüche aufgibt, nimmt sie funktionalen Charakter an. Die Gründe für die Anwendung der "fantastika kak priem" können verschiedenartig sein: sie reichen von der Durchbrechung von Wahrnehmungsnormen bis zur Umgehung der Zensur. Grundsätzlich gilt die Feststellung Nudel'mans:

... die phantastische Umwandlung der Wirklichkeit erfolgt dort, wo solche Elemente und Seiten des Seins hervorgekehrt werden müssen, die sich in den alltäglichen gewohnten Ausformungen der Wirklichkeit organisch nicht entfalten können. (62)

Die Absicherungen bei signalisierenden Modellen sind im allgemeinen pseudowissenschaftlicher Art, manchmal fehlen sie völlig. Da die potentielle Realität der beschriebenen Erscheinungen als Bedingung des Entwurfs entfällt, kann der Autor sein Werk auf beliebigen phantastischen Prämissen aufbauen (63). Der Signalcharakter des Modells bedeutet dabei nicht, daß das phantastische Element keinen Eigenwert annehmen könnte, im Gegenteil: es wird zum Träger ästhetischer und praktischer Eigenschaften (siehe unter "Funktionen"). Wie wir noch zeigen werden, ergeben sich im wissenschaftlichen Bereich neue Kriterien für ästhetische Rezeption.

Wir teilen die signalisierenden Modelle ein in "Modelle mit räumlicher Transponierung", "Modelle mit zeitlicher Transponierung" (64), "Modelle mit spielerischer Verfremdung" und "verschlüsselte Modelle".

1.3.2.1. Modelle mit räumlicher Transponierung

Hierbei handelt es sich um eine moderne Variante der utopischen Inseln: das Handlungsgeschehen wird an einen Ort verlegt, der vom Leser empirisch nicht erfaßt werden kann. Im Zeitalter der Raumfahrt bietet sich hier naturgemäß der Kosmos an, der der Phantasie der Autoren keine Grenzen setzt. wäre die Handlung an einen irdischen Ort verlegt, müßte der Autor bestimmten vorgegebenen Bedingungen Rechnung tragen, was seinen Spielraum je nach der Art des Entwurfs stark einschränken könnte (65). Die Transponierung schafft die Voraussetzungen für realistische Darstellung: auf einem fremden Planeten lassen sich beliebige Varianten irdischer Verhältnisse modellieren (66), aber auch Doppelgänger dieser Verhältnisse tauchen dort

auf (siehe unsere Untersuchung von Efremovs "Čas Byka"). Die räumliche Transponierung zieht die Verlegung der Handlungszeit in die Zukunft nach sich. Diese Tatsache wird häufig stillschweigend übergegangen, weil mit der Gestalt des Helden ein direkter Bezug zur Leserrealität geschaffen werden muß (vgl. hier "Trudno byt' bogom" der Brüder Strugackij); Efremov wiederum verbindet mit dem Kunstgriff der räumlichen Transponierung die Darstellung des utopischen Menschen (vgl. "Čas Byka").

1.3.2.2. Modelle mit zeitlicher Transponierung

Die Handlung ist in Modellen dieser Art in die Zukunft verlegt, Handlungsort ist die Erde. Gemeinsam mit den extrapolierenden Modellen ist diesen Modellen der ausdrückliche genetische Bezug zur Leserrealität. Der Unterschied besteht darin, daß jetzt dieser Bezug zum funktionalen Bedeutungsträger erhoben wird. Bei Modellen mit zeitlicher Transponierung lassen sich zwei gegensätzliche Ausformungen nachweisen: negative und positive Zukunftsentwürfe.

Bei den negativen Entwürfen werden bestimmte negative Phänomene der Gegenwart in die Zukunft extrapoliert. Aufgrund der Isolierung dieser Phänomene und der damit verbundenen Ausschaltung differenzierender Merkmale ergibt sich eine phantastische Verzerrung.

Zu den positiven Entwürfen muß man Utopien rechnen, bei denen ein idealisiertes Gegenbild der Ausgangsrealität gezeichnet wird. Dieses Vorgehen läßt darauf schließen, daß der Autor eine Verwirklichung seines Paradieses für aussichtslos hält; äußeres Kennzeichen hierfür ist die Verlegung der Handlungszeit in eine ferne Zukunft. Hier müßte die bekannte Utopie Černyševskij's "Čto delat' " (1863) erwähnt werden, die charakteristischerweise durch einen Traum abgesichert ist. Utopische Entwürfe, die im Hier und Jetzt der Gegenwart angesiedelt sind wie etwa "Walden Two" des Amerikaners Skinner, konnten in der sowjetischen Literatur nicht nachgewiesen werden. In der Praxis läßt sich oft schwer entscheiden, ob eine Utopie als Flucht in die Idylle der Wunschzeit oder als ernsthafte Zukunftsschau gewertet werden soll. Dies gilt insbesondere für die Werke Efremovs, in denen der Zwiespalt zwischen wissenschaftlicher Präzision des Entwurfs und der unklaren Verbindung zur Leserrealität offen zutage tritt. Die Intentionen des Autors und seine Weltanschauung reichen

für eine eindeutige Zuordnung nicht aus. Im Übrigen gilt für negative wie positive Entwürfe, daß die mögliche Verwirklichung nicht grundsätzlich ausgeschlossen wird. Auf die funktionale Bedeutung dieser Tatsache kommen wir im Zusammenhang mit "positiver" und "negativer Didaktik" noch zu sprechen.

1.3.2.3. Modelle mit spielerischer Verfremdung

Wie jede Verfremdung orientiert sich auch die spielerische Verfremdung an Normen unseres Weltbildes. Durch die Einführung bewußt phantastischer Prämissen werden diese Normen partiell oder total aufgehoben. "Es /das Spiel/ reproduziert diese und andere Aspekte der Wirklichkeit, indem es sie in die Sprache seiner Regeln übersetzt" (67). Wichtig dabei ist die Bekanntgabe dieser Regeln an den Leser, d.h. des Prinzips, nach dem die Wirklichkeit verändert wird oder wurde. Partielle Verwandlung bedeutet, daß eine bekannte Realität mit phantastischen Erscheinungen spielerisch konfrontiert wird, totale Verwandlung führt zu einer autonomen Welt, die allein auf phantastischen Prämissen aufgebaut ist (vgl. die Science Fiction - Märchen von Lem).

Die Spezifik spielerischer Modelle läßt sich durch einen Vergleich von Wells' "The Time Machine" und Bulgakovs "Ivan Vasil'evič" aufzeigen. Bei beiden Werken wird das Geschehen durch eine pseudowissenschaftliche Absicherung, der Zeitmaschine, in Gang gesetzt. Bei Wells ist die Absicherung auslösendes Moment für eine realistische Zukunftsspekulation, Bulgakov dagegen benutzt die Zeitmaschine dazu, um spielerisch-satirische Absichten zu verwirklichen. Bei Bulgakovs Werk - die Handlung spielt im Moskau des 20. Jahrhunderts - ist eine unmittelbare Identifizierung möglich, denn die Wirklichkeit ist vertraut. Trotz der Kongruenz von fiktivem Modell und Leserrealität besteht ein entscheidender Unterschied: die beschriebenen Phänomene unterliegen nicht mehr den Gesetzmäßigkeiten, die für sie in der Realität gültig sind. Die gesamte Wirklichkeit oder Teilbereiche von ihr werden einer spielerischen Verwandlung unterworfen.

Spielerische Modelle können sich in ihren Entwürfen auch der räumlichen Transponierung bedienen und das Geschehen an einen vom Leser nicht verifizierbaren Ort verlegen. Entscheidend für die Unterteilung ist für uns, daß bei der Transponierung geschlossener Bereiche der Wirklichkeit in realistischer Manier übertragen werden; der fremde

Schauplatz gleicht einem Labor, in dem die Wirklichkeitsbereiche zum Objekt von Experimenten werden. Die Eigengesetzlichkeit dieser Bereiche bleibt dabei erhalten (vgl. dazu "Trudno byt' bogom" oder "Obitaemyj ostrov" der Brüder Strugackij). Bei spielerischen Modellen erfolgt dagegen eine Verwandlung mit Hilfe spielerischer Eigengesetzlichkeit. Bei räumlicher Transponierung liegen die Phänomene in chemisch reiner Form vor, in spielerischen Modellen werden sie qualitativ umgewandelt.

Modelle mit spielerischer Verfremdung finden sich bereits in der klassischen phantastischen Literatur, man denke an "Gulliver's Travels"; auch Carroll's "Alice in Wonderland" ist hier zu erwähnen. Die Science Fiction hat diese Vorbilder mannigfaltig variiert; besonders wichtig ist das durch die moderne Wissenschaft eingebrachte Spiel mit paradoxen Gedankengängen (68). Damit wird das möglich, was Schirmbeck als "das Hineinwachsen des Menschen in abstrakt-funktionale Existenzformen, welche die Wissenschaft ihm aufzwingt" (69) bezeichnet.

1.3.2.4. Verschlüsselte Modelle

Als Bedingung von Modellen mit spielerischer Verfremdung bestimmen wir, daß der Verwandlung der Realität ein für den Leser erkennbares Prinzip zugrundegelegt ist: die Spielregeln müssen offengelegt werden. Überhaupt gilt für die bisher eingeführten Modelltypen, daß der Mechanismus, auf dem die Phantastik aufbaut, seien es nun Extrapolation oder Transponierung, für den Leser eindeutig identifizierbar und damit nachvollziehbar ist. Innerhalb der phantastischen Literatur gibt es nun Werke, bei denen diese Identifikation nicht mehr ohne weiteres möglich ist. Als Beispiel könnte man Werke von Kafka ("Die Verwandlung", "Der Prozeß"), Terc ("Gololedica", "Ty i ja"), Ionesco ("Les Rhinocéros") u.a. anführen; auch "Gadkie lebedi" und "Ulitka na sklone" der Brüder Strugackij gehören hierher. Absicherungen auch pseudowissenschaftlicher Art fehlen. Realistische und phantastische Darstellungsebene sind ineinander verschoben und erschweren die Orientierung des Lesers. Die Wirklichkeit ist vielschichtig und bleibt als Ganzes undurchschaubar. Es kommt zu einer ständigen Suche des Lesers nach einer besseren semantischen Auslegung der Ereignisse. Damit gleicht die Struktur dieser Modelle in paradoxer Weise der Wirklichkeit des Lesers: auch dort gibt es keine Allwissenheit und die Versuche, zu letztllicher Gewißheit zu gelangen, sind zum Scheitern

verurteilt (70). Damit eine adäquate Interpretation durchgeführt werden kann, müssen die verschiedenen Schichten aus dem Werkzusammenhang herausgenommen werden, wobei die konkrete Handlung nur eine dieser Schichten darstellt. Bei diesem Vorgehen werden allegorische oder symbolische Bezüge zur Realität aichtbar. Die fiktive Welt ist außerhalb von Raum und Zeit angesiedelt und trägt statischen Charakter. Der Autor formuliert seine Anliegen nicht in Form direkter Stellungnahmen und eindeutiger Aufrufe. Er verschlüsselt seine Aussage; im Hinblick auf den Modellcharakter phantastischer Werke sprechen wir von "verschlüsselten Modellen".

1.4. Funktionsbestimmungen

Bei der Bestimmung des Begriffs "Modell" haben wir bereits festgestellt, daß die Art der Erfassung der phantastischen Realität bewußt gesteuert werden kann. Die Leserrezption orientiert sich an der jeweiligen Differenzempfindung, die bei der Identifizierung des phantastischen Modells entsteht. Der "Konflikt", der nach Gradmann im Bewußtsein des Rezipierenden bei der Wahrnehmung phantastischer Eindrücke auftritt, kann künstlich hervorgerufen werden. Von der Art des Konflikts hängt es ab, auf welche Weise er "abreagiert" wird, d.h. welche Handlungen er auslöst. Das phantastische Modell wird zum Instrument in der Hand des Autors (71) und damit zum Funktionsträger (im Sinne Mukařovskýs); bei der Steuerung der Leserrezption durch den Autor handelt es sich um ein "Sich-geltend-Machen des Subjekts gegenüber der Außenwelt" (72). Die Funktion des Werks läßt sich an der Spezifik des phantastischen Modells ablesen. Genau genommen gilt dies für künstlerische Literatur überhaupt; wie wir jedoch zeigen werden, sind gewisse Funktionen nur dann möglich, wenn das Modell phantastische Züge trägt.

Wie Suvin bemerkt, ist die Science Fiction "das einzige meta-empirische Genre, das nicht zugleich metaphysisch ist, da sie mit der vorherrschenden Literatur unserer Kultur ein reifes Verfahren teilt, das dem der modernen Wissenschaft und Philosophie analog ist" (73). Hier kommt auch der methodologische Aspekt des wissenschaftlichen Elements zum Tragen, den wir als bestimmend für die Science Fiction im Unterschied zur allgemeinen künstlerischen Literatur hervorgehoben haben. Wir schließen uns der von Suvin in Anlehnung an Lem formulierten Bestimmung an, wonach als grundlegende Funktion der Science Fiction die Erkenntnisbezogenheit zu betrachten ist (74):

Die SF ist folglich ein literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das Vorhandensein und das Ineinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind und deren formales Hauptstilmittel ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert. (75)

Damit übernimmt der Science Fiction - Autor im Gegensatz zum Verfasser allgemein künstlerischer Literatur eine gewichtige Verpflichtung, denn er hat sich "an Erfahrungen zu messen, die sich oft genug einer ästhetischen Behandlung entziehen und die vor allem eine klare Grenze zwischen Fachwissen und dilettantischer Spekulation, zwischen ernsthafter Publizistik und Horror-Kolportage festlegen" (76). In der Regel sind die Autoren selbst Wissenschaftler, vor allem auch im Bereich der sowjetischen Science Fiction (77).

Der von Suvin angesprochene "imaginative Rahmen" würde den von uns entwickelten Modelltypen entsprechen. Die Inanspruchnahme des Kunstgriffs der Verfremdung für den ganzen Bereich der Science Fiction erscheint uns allerdings angreifbar; da an dinglicher Phantastik, wie sie in den realistisch-spekulativen Modellen gezeichnet wird, kein Automatismus der Wahrnehmung entstehen und damit auch nicht durchbrochen werden kann, deutet Suvins Bestimmung vor allem auf den Bereich der signalisierenden Modelle.

Zieht man die Funktionseinteilung Mukařovskýs und Chvátiks heran, so scheint die Erkenntnisfunktion eine Spielart der "theoretischen Funktion" zu sein; in dem Sinne nämlich, daß "Mensch und Dinge, das ganze Universum ... hier zum Gegenstand der Erkenntnis" (78) werden. Dem steht allerdings der von Krysmanski postulierte "instrumentale Charakter" der Science Fiction (79) entgegen, der auf Wirklichkeitsveränderung abzielt. Auch ließe sich anführen, daß sich die theoretische Funktion an phantastischen Phänomenen nicht verwirklichen kann, da diese ja nur durch Spekulation erfäßbar sind. Die hier gewonnenen Erkenntnisse verweisen in jedem Fall auf die raumzeitliche Realität des Lesers. Dies gilt grundsätzlich für die signalisierenden Modelle, in denen die Phantastik nur Hilfsmittel zur Erkenntnis der Wirklichkeit ist und keinen dinglichen Eigenwert besitzt. Da die Erkenntnisfunktion in dieser allgemeinen Form für unsere Zwecke nicht brauchbar ist, soll sie im folgenden differenziert werden. Auf mögliche Funktionsbereiche weist eine Definition der Science Fiction von Graaf hin:

Die Science-fiction-Literatur ist eine spekulative Prosaform, in der mit wissenschaftlichen oder pseudo-wissenschaftlichen Mitteln dem zum gegenwärtigen Zeitpunkt Unmöglichen entweder in einem Angst- oder einem Wunschbild der Schein des Möglichen gegeben wird. (80)

An dieser Definition orientiert sich unsere Einteilung des didaktischen Funktionsbereiches: wir unterscheiden "positiv-didaktische" und "negativ-didaktische" Funktionen. Weiter kommen in Betracht die "spielerische Funktion" und die Funktion, die die "Gestaltung einer existentiellen Erfahrung" intendiert. Für die Funktionen gilt unsere bereits bei den Modelltypen getroffene Feststellung hinsichtlich der idealtypischen Ausformung.

1.4.1. Didaktische Funktionen

Die hier zu besprechenden Funktionen zielen auf eine unmittelbare Veränderung objektiver Zuständlichkeiten ab. Nach den von Mukařovský aufgestellten Kriterien erfüllen sie damit die Bedingungen für "praktische Funktionen": "im Vordergrund /steht/ das Objekt, denn das Sich-geltend-Machen des Subjekts gilt hier der Umgestaltung des Objekts, d.i. der Wirklichkeit" (81). Gerade für Werke mit ausgeprägter didaktischer Tendenz ist das Schwanken zwischen "realem" und "fiktivem" Pol charakteristisch. Ähnlich wie das Porträt in der Malerei und der historische Roman sind auch die Werke der didaktischen Science Fiction gleichzeitig Mitteilung und Kunstwerk "ohne existentiellen Wert". Für sie gilt, daß sie "auf einem Parallelismus und auf einem gegenseitigen Ausbalancieren der zweifachen Beziehung zur unterschiedlichen Realität begründet sind, von denen eine ohne existentiellen Wert und der andere rein kommunikativ ist" (82). Je mehr das wissenschaftliche Element in seiner inhaltlichen Ausformung zugrundeliegt, desto eindeutiger tritt die kommunikative Funktion der Science Fiction hervor. Die Dominanz der praktischen Ausrichtung schließt andere Funktionen nicht aus, doch werden sie in deren Dienst gestellt und bleiben ohne Eigenwert; dies trifft besonders auf die ästhetische Funktion zu, die z.B. Zwecken der Verklärung dient.

1.4.1.1. Positiv-didaktische Funktion

Darunter sollen die Tendenzen eines literarischen Werks zusammengefaßt werden, die auf eine Bestätigung oder Verstärkung vollständig oder im Ansatz bestehender Gegebenheiten abzielen. Auf die sowjetische

Science Fiction bezogen, bedeutet das die Verwirklichung bestimmter Voraussetzungen zur Erreichung des utopischen Fernziels. Im thematischen Bereich rücken damit zwei Faktoren in den Vordergrund: Wissensvermittlung und Erziehung. Kennzeichnend ist die mathematische Logik, die den Handlungsvorgängen zugrundeliegt. Sind die Voraussetzungen a und b gegeben, so muß das Resultat c eintreten. Dieses Vorgehen verweist auf die extrapolierende Methode; die positiv-didaktische Funktion verwirklicht sich fast ausschließlich in den Modellen der realistischen Spekulation. Die Phantastik baut sich auf realistischen Absicherungen auf. Die Ausrichtung auf ein Fernziel und die damit verbundene Relativierung (als Übergangsepoche) und Funktionalisierung gegenwärtiger Zuständlichkeiten (im Sinne ihres Beitrags zur Verwirklichung) erinnert an die Methodik des sozialistischen Realismus: die Realität wird "unter dem Blickwinkel ihrer Veränderlichkeit durch das Weltbild des Kommunismus" (83) dargestellt.

1.4.1.2. Negativ-didaktische Funktion

Als "negativ-didaktisch" bezeichnen wir die Tendenzen eines Werks, die auf Eindämmung oder Verhinderung bestimmter Erscheinungen oder Entwicklungen abzielen. Hierzu gehören die satirische und die gegenutopische Methode. Beiden gemeinsam ist die durch die kritische Absicht begründete rationale Kontrolle. Ihre Methoden unterscheiden sich darin, daß die Gegenutopie mit Abschreckung, die Satire jedoch mit Hilfe von Verspottung arbeitet. Die Gegenutopie verstärkt also die bedrohliche Wirklichkeit, die Satire schwächt sie durch Verzerrung ins Lächerliche ab und überwindet sie. Da die Methoden jedoch ihre Bestimmung außerhalb sich selbst haben und vom Autor als Instrument zur Veränderung der Wirklichkeit eingesetzt werden, können sie entsprechend ihrem negativen Objekt variiert werden. Die Bereiche von Gegenutopie und Satire können dabei ineinander übergehen. Dazu bemerkt Amis:

With any story that presents a recognizable future,
one may be hard put to it to distinguish satire
from warning... (84)

Die Gegenutopie stellt eine Wirklichkeit vor, die ein Ergebnis konsequenter Weiterentwicklung bestimmter negativer Tendenzen der Gegenwart darstellt. Da der beschriebene Zustand in der Bezugsrealität noch nicht eingetreten ist, bedient sich der Autor der zeitlichen Transponierung, um die Angstvision um so eindringlicher

gestalten zu können. Da es der Gegenutopie um die Gesellschaft der Gegenwart geht, sind die Entwürfe nur scheinbar prognostisch; es handelt sich um Alternativen zukünftiger Entwicklungen, die allerdings ohne Eigenwert sind: sie sind funktional eingesetzt, um ihr Eintreten zu verhindern.

Das Objekt der Satire ist keine potentielle, sondern eine aktuelle Wirklichkeit. Aus diesem Grunde ist in einer Utopie, d.h. der realistischen Spekulation über mögliche Zukunftsgesellschaften, eine glaubhafte Satire nicht möglich. Die Verzerrung einer vertrauten Wirklichkeit darf nicht in Zusammenhang mit dem zeitlichen Abstand gebracht werden, was gleichbedeutend mit einer realistischen Absicherung wäre. Je vertrauter die beschriebene Realität ist, desto augenscheinlicher wird die Verzerrung. Während die Gegenutopie in ihrer reinen Form universalen Charakter hat, d.h. ein zusammenhängendes Bild einer Wirklichkeit ohne inkonsequente proportionale Verzerrungen der Wirklichkeitsbereiche vermittelt, greift die Satire einen Bereich aus der Wirklichkeit heraus, wobei sie das Übrige in seinem normalen Zustand beläßt: es wird ein Teil innerhalb eines Ganzen verzerrt. Die Struktur einer Wirklichkeit, die einer satirischen Verzerrung unterworfen wurde, weicht in wesentlichen Punkten von den realistisch-spekulativen Modellen ab. Im Gegensatz zu gegenutopischen Modellen ist hier eine konkrete Verwirklichung völlig ausgeschlossen; gemeinsam ist den beiden Bereichen, daß die phantastische Verzerrung in gewissem Sinn ein realistischeres Bild von der Wirklichkeit liefern kann als eine getreue Abbildung; sie vermag es, weniger augenfällige Seiten der Realität hervorzukehren, indem sie die Automatik der Leserwahrnehmung durchbricht und verborgene Triebkräfte menschlichen Handelns bloßlegt. In der Science Fiction erscheint die Satire höchst selten als eigenständige Funktion; sie wird daher im Zusammenhang mit anderen Funktionsbereichen behandelt werden.

x x x

Bei den im folgenden zu untersuchenden Funktionen tritt eine innere Umschichtung ein: der Instrumentalcharakter der Werke nimmt ab, gleichzeitig wächst der Anteil der "zeichenhaften Funktionen" (im Sinne Mukařovskýs), d.h. der ästhetischen und symbolischen Funktionen. Damit nähert sich das literarische Werk dem Ort, an dem es zum eigenständigen Zeichen wird, das der von ihm vertretenen Wirklichkeit

gleichwertig ist (85). Inwieweit Werke, in denen die zeichenhaften Funktionen überwiegen und die für die Science Fiction als markant bestimmte Dominanz der Erkenntnisfunktion in Frage stellen, noch zum Genre gerechnet werden können, soll nach dem praktischen Teil untersucht werden. Generell kann die Frage kaum beantwortet werden, da ästhetische und erkenntnishefte Rezeption sich überschneiden können und in der individuellen Aufnahme jeweils unterschiedlich zum Tragen kommen. Im folgenden werden wir auf zwei Funktionen näher eingehen: die "spielerische Funktion" und die Funktion zur "Gestaltung einer existentiellen Erfahrung".

1.4.2. Spielerische Funktion

Die Überschneidung unmittelbarer und zeichenhafter Funktion wird gerade an der spielerischen Funktion deutlich:

Somit werden in der Verhaltenssphäre praktische Tätigkeit und "Arbeit mit dem Modell" scharf getrennt, obgleich sie miteinander korrelieren.

Es gibt jedoch eine modellierende Tätigkeit, der eine ähnliche Abgrenzung nicht eigen ist: das ist das Spiel. (86)

Daß "das Spiel ... nie in Opposition zur Erkenntnis" (87) steht, zeigt sich in der Science Fiction. Die spielerische Funktion verwirklicht sich hier durch die spielerische Relativierung menschlicher Existenznormen, mögen sie seine soziale Organisation, biologische Ausformung oder die Naturgesetze betreffen. Da die moderne Wissenschaft zahlreiche dieser Normen längst fragwürdig gemacht hat, kommt der Science Fiction gerade in den spielerischen Modellen die Aufgabe zu, den Menschen von heute in die paradoxen Gedankengänge von morgen einzuüben (88). Sie kann diese Aufgabe nur erfüllen, wenn Aussage und bewußte Stellungnahme in den Hintergrund treten und einer scheinbar spielerischen Absichtslosigkeit Platz machen.

Da die sowjetische Science Fiction lange Zeit hindurch streng didaktischen Charakter trug, kommt die Einführung des spielerischen Elements in das wissenschaftlich-technische Material einer Durchbrechung der Norm gleich. Für den Bereich der Science Fiction bedeutet dies eine Öffnung für andere literarische Genres. So finden wir die Verbindung mit dem Märchen (bei den Brüdern Strugackij) und der Humorecke (bei Varšavakij) (89).

1.4.3. Gestaltung einer existentiellen Erfahrung

Der Begriff der "existentiellen Erfahrung" soll zwei Aspekte vereinigen: einen psychologischen und einen philosophischen. Die Phantastik dient einmal zur Gestaltung menschlichen Erlebens. Seelische Vorgänge waren schon immer ein bevorzugter Bereich phantastischer Gestaltung. Ebenso wenig wie die Bereiche von Tod und Jenseits ließ er sich rational völlig durchdringen und war Gegenstand verschiedenartigster Spekulationen. In neuerer Zeit, als es der Wissenschaft gelang, bestimmte seelische Zustände mit Hilfe von Drogen künstlich hervorzurufen, bildete sich vor allem in Amerika und England ein völlig neuer Zweig der Science Fiction aus, die sog. "inner space" - Literatur (90). Die Funktion, die die Phantastik in dem von uns angesprochenen Bereich ausübt, ist weiter gefaßt. Im Gegensatz zu Werken des "inner space" und auch zu psychologischen Romanen wird keine subjektive Erlebniswelt beschrieben, sondern Kollektiverfahrungen der Menschheit. Gleichzeitig mit der psychologischen Untersuchung und Durchdringung eines fiktiven Mediums werden Grundfragen moralischer und philosophischer Natur aufgeworfen.

Die psychologische Ausrichtung des Werks legt eine Anlage nahe, bei der die objektive Realität durch die Perspektive eines Mediums gesehen wird. Da sich der Leser mit dem erlebenden Ich identifiziert, teilen sich ihm dessen Eindrücke und Erfahrungen unmittelbar mit. Dabei wird gleichzeitig etwas über das Medium sowie auch über dessen Umwelt ausgesagt.

Die existentielle Ausweitung einer subjektiven Erfahrung macht eine mehrschichtige Anlage des Werks notwendig. Die Funktion verweist hier auf das verschlüsselte Modell. Das Werk berichtet nicht nur von einer bestimmten Wirklichkeit (durch die perspektivische Anlage), sondern es stellt selbst die Wirklichkeit dar. Die Vieldeutigkeit menschlicher Existenz wird zu einem immanenten Bestandteil des literarischen Werks.

ZWEITER TEIL: AUSGEWÄHLTE BEISPIELE SOWJETISCHER SCIENCE FICTION

2.1. Positive Didaktik

2.1.1. Weltraumromane. A. und B. Strugackij: "Strana bagrovych tuč"

Das Frühwerk der Brüder Strugackij wird vorwiegend von der Weltraumthematik bestimmt. "Strana bagrovych tuč" (1958) war der erste Roman, mit dem die Autoren an die Öffentlichkeit traten. Das Werk schildert eine Expedition zur Venus.

Bykov, ein etwas biederer, aber tüchtiger Ingenieur, der gerade an einer Expedition in der Wüste Gobi teilnimmt, wird abkommandiert. Er soll an einer Fahrt zur Venus teilnehmen und dort ein neuentwickeltes Fahrzeug steuern. Es folgt die Schilderung der umfangreichen Vorbereitungen, die mit einer Prüfung abgeschlossen werden. Auf dem Flug zur Venus müssen einige Schwierigkeiten überwunden werden. Nach der Landung bleibt ein Mann im Raumschiff zurück; die übrigen Expeditionsteilnehmer begeben sich in das Venusgefährt und brechen auf. Das Unternehmen endet fast mit einer Katastrophe: nach dem Verlust von zwei Mann gelangen die restlichen Astronauten erst nach unmenschlichen Strapazen zum Raumschiff zurück und starten zur Erde. Der Abflug wird von den Signalen der auf der Venus aufgestellten Sendetürme begleitet, die künftigen Expeditionen eine sichere Landung ermöglichen werden. Der Epilog enthält einen Brief, den Bykov von seinem Mannschaftskameraden Jurkovskij erhält. Das Schreiben ist geraume Zeit später abgefaßt und berichtet von der endgültigen Eroberung der Venus und der erfolgreichen Ausbeutung der Bodenschätze.

Der Roman weist die exakte Struktur eines prognostischen Modells auf. Obwohl auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Eroberung der Venus noch nicht stattgefunden hat, war doch bei der Abfassung des Werks vorauszusehen, daß die stürmische Entwicklung von Wissenschaft und Technik ein solches Unternehmen in absehbarer Zeit einmal möglich machen wird. Das Eintreten der Phantastik ist nur eine Frage der Zeit. Die fiktive Realität ist fast deckungsgleich mit der Leserrealität; sie ist in ihrer Entwicklung lediglich um 30 - 40 Jahre weiter vorangeschritten. Die Handlungszeit wird auf das Ende des 20. Jahrhunderts verlegt. Die geringe zeitliche Differenz wirkt sich auf die Struktur des extrapolierenden Modells aus: es weicht nur im wissenschaftlich-technischen Bereich von der Leserrealität ab.

Die Identifikation des extrapolierenden Modells durch den Leser ist durch zahllose konkrete Realitätsbezüge sichergestellt. Entscheidend ist zunächst einmal die nationale Ausrichtung des Romans. Zum Zeitpunkt

der Handlung ist die Epoche der Nationalstaaten noch nicht überwunden, und die Nationen unternehmen noch getrennte Versuche zur Beherrschung des Kosmos. Am Venusunternehmen sind ausschließlich sowjetische Astronauten beteiligt. Ausgangsbasis für die Handlung ist die Sowjetunion; die gesamte Vorbereitung spielt sich dort ab. Die detaillierte Schilderung von Bykovs Ausbildung zum Weltraumfahrer führt zahllose Bereiche der Wirklichkeit in die Handlung ein, die dem sowjetischen Leser aus dem täglichen Leben vertraut sind. Auch Sprache und Beziehungen der Menschen untereinander haben sich nicht verändert, ebenso wenig die herrschende Ideologie.

Die Verwendung bekannter Vorstellungsinhalte zur Erleichterung der Rückübersetzung richtet sich nach dem anzusprechenden Lesepublikum. Die Ausrichtung auf den jugendlichen Leser spielt gerade bei positiver Didaktik eine wesentliche Rolle. Dies läßt sich deutlich bei den zwei folgenden Werken der Brüder Strugackij aufzeigen: dem Weltraumroman "Put' na Amal'teju" (1960) und der Utopie "Polden', XXII vek" (1962-1967). Hier wie dort finden wir jugendliche Helden. Die Phasen ihres Lebenswegs, angefangen von der Schulzeit über Fachausbildung bis zu den Bewährungsproben im Beruf, vermitteln dem gleichaltrigen Leser eine getreue Wiedergabe seiner eigenen Wirklichkeit. Hinzu kommt eine realistische Anwendung von Jargonausdrücken, wie sie unter sowjetischen Jugendlichen gebräuchlich sind.

Kennzeichnend für das extrapolierende Modell sind die realistischen Absicherungen. In "Strana bagrovych tuč" sind sie auf vier Ebenen eingesetzt und zwar immer dort, wo eine Differenz zwischen Realität und Phantastik zu überbrücken ist. Da ist einmal die zeitliche Differenz zur Gegenwart. Sie wird aufgefüllt, indem die zwischenzeitlichen Stationen der Entwicklung von Wissenschaft und Technik rückblickend angeführt werden:

K koncu tret'ego desjatiletija posle pervych lunnych pereletov počti vse ob-ekty v predelach polutora milijardov kilometrov ot Zemli byli uže znakomy čeloveku. /.../ Nastupal novyj etap zavoevanija prostranstva čelovekom - vremja osvoenija "trudnych" bol'sich planet: Jupitera, Saturna, Urana, Neptuna i Venery. (S.17) (91)

/Gegen Ende der dritten Dekade nach den ersten Mondflügen waren fast alle Himmelskörper im Umkreis von 1,5 Milliarden Kilometern von der Erde dem Menschen bereits bekannt. /.../ Es brach eine neue Etappe in der Eroberung des Welt- raums durch den Menschen an - die Ausbeutung der "schwierigen" großen Planeten: Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun und Venus./

Eine weitere Absicherung erfaßt die naturwissenschaftlich-technische Phantastik. Der Flug zur Venus ist nur möglich, weil eine neuartige Photonenrakete entwickelt wurde, die auf dem Prinzip des Lichtdrucks aufgebaut ist. Diese Absicherung erfordert detaillierte technische Erläuterungen, die im vorliegenden Fall allerdings das Verständnis eines jugendlichen Lesers kaum überfordern dürften. Ergänzend wird im Anhang des Romans ein Verzeichnis aller fachsprachlichen Termini mit ausführlichen Erläuterungen angeführt.

Auch die exotische Phantastik, die den Astronauten auf der Venus gegenübertritt, wird abgesichert. Zwar scheinen in diesem Bereich der Phantasie der Autoren keine Grenzen gesetzt zu sein, doch für alle Arten phantastischer Erscheinungen gilt, daß sie eine wissenschaftliche Erklärung finden müssen. Dies geschieht häufig in Form einer Entlarvung phantastischer Ansichten und Gerüchte, die nur infolge mangelhafter wissenschaftlicher Kenntnisse verbreitet werden. Ein Musterbeispiel hierzu stellt die Erzählung "Ozero gornych duchov" (1954) von Efremov dar. Hier findet eine Volkssage über einen geheimnisvollen verzauberten See eine überraschende Aufklärung: es handelt sich um einen Quecksilbersee, dessen Dämpfe auf Besucher eine gefährliche Rauschwirkung ausübten und daher die wunderlichsten Deutungen auslösten. In "Strana bagrovych tuč" werden die Raumfahrer vor einem geheimnisvollen roten Ring auf der Venus gewarnt. Später stellt sich heraus, daß es sich um rote Bakterien handelt, die sich von radioaktiven Substanzen ernähren und sich bei bevorstehenden nuklearen Entladungen am Explosionsherd ansammeln. Aus Gründen des Spannungsverlaufs wird die Auflösung des Rätsels in den Epilog verlegt.

Ein letzter Typ von Absicherungen betrifft die "phantastischen" Leistungen der Raumfahrer. Hier muß nachgewiesen werden, daß keine Hexerei vorliegt, wenn die Helden schier übermenschliche Strapazen erfolgreich durchstehen. Die Absicherung erstaunlicher physischer und psychischer Eigenschaften läßt einen für die positive Didaktik wichtigen Grundzug erkennen: die abzusichernden Phänomene stellen Erfolgsmodelle dar. Ein Versagen der Helden und damit ein Scheitern des Projekts sind so gut wie ausgeschlossen. Eine Voraussetzung hierfür ist die Zeichnung positiver Figuren. Bykovs erste Begegnung mit dem Raumschiffkapitän Ernekov gestaltet sich so:

Bykov, uslyšav familiju, neskol'ko mesjacev nazad ne schodivšuju s gazetnych stranic, vytjanulsja i opustil ruki po švam. Est' ljudi, absoljutnos prevoschodstvo kotorych nad soboj čuvstvues' s pervogo vzgljada. Takim čelovekom, nesomnenno, byl Ermakov. Bykov fizičeski oščuščal v nem ogromnuju silu voli, nesgibaemuju, počti žestokuju celenapravlennost', gibkij, raznostoronnij um. Tverdyj rot Ermakova byl priotkryt... (S.24)

/Als Bykov den Familiennamen hörte, der vor einigen Monaten in den Zeitungen Schlagzeilen machte, nahm er militärische Haltung ein und legte die Hände an die Hosennaht. Es gibt Menschen, deren absolute Überlegenheit man vom ersten Blick an fühlt. So ein Mensch war ohne allen Zweifel Ermakov. Bykov spürte physisch seine ungeheure Willenskraft, seine unbeugsame, fast unmenschlich harte Zielstrebigkeit, seinen beweglichen, vielseitig ausgerichteten Verstand. Der feste Mund Ermakovs war leicht geöffnet.../

Für die positive Didaktik ist das "happy end", d.h. der erfolgreiche Abschluß eines Vorhabens eben so notwendig und zwangsläufig wie der Fall des Helden in der Tragödie. Einmal wird ein erstrebens- und nachahmenswertes Modell vorgeführt, zum anderen bietet die Absicherung die Gewähr für ein Gelingen. Die positive Didaktik braucht die Bestätigung, daß bei richtiger Vorbereitung geeigneter Individuen der positive Ausgang zwangsläufig ist. Deshalb wird der theoretischen und praktischen Schulung Bykovs unverhältnismäßig viel Raum gewidmet. Erst nach 100 Seiten, d.h. einem Drittel des Romans, erfolgt der Abflug von der Erde und damit der Eintritt in die phantastische Welt.

Eine weitere wichtige Aussage positiver Didaktik besteht darin, daß sich ein Erfolg erst nach Überwindung zahlreicher Schwierigkeiten einstellt. Es gibt keinen "superman" unter den Raumfahrern. Jeder von ihnen gerät in Situationen, in denen er scheitert. Dies wird schon bei der Ausbildung Bykovs deutlich, besonders aber beim eigentlichen Weltraumunternehmen. Die Handlung steuert zwar unaufhaltsam auf eine Klimax - die endgültige Eroberung der Venus - zu, wird jedoch mit zahlreichen retardierenden Momenten durchsetzt. Inhaltlich äußert sich dies in Form von Verzögerungen, Rückschlägen, unerwarteten Schwierigkeiten, die den Erfolg des Ganzen in Frage stellen. So werden die Raumfahrer bei ihrem Aufenthalt auf der Venus stärksten Belastungsproben ausgesetzt, wobei ihre Qualifikation laufend unter Beweis gestellt wird. Die retardierenden Einschübe dienen nicht nur der Bestätigung der Helden; sie lassen das Erreichte um so wertvoller erscheinen und erklären den Erfolg. Außerdem geben

sie dem Autor Gelegenheit, aus dem wissenschaftlich-technischen Stoff spannende Lektüre zu machen. Meist handelt es sich nicht um Rückschläge im eigentlichen Sinn, sondern um Abenteuer, die bestanden werden müssen.

Zu den unabdingbaren Voraussetzungen, von denen das Erfolgsmodell ausgeht, gehört die umfassende Kenntnis des jeweiligen fachlichen Bereichs. In den Romanen wird beispielhaft vorgeführt, wie sich die Helden Wissen aneignen, gleichzeitig jedoch auch dem Leser konkretes Wissen vermittelt. Hier gibt die Phantastik ihren Modellcharakter auf: die direkte Wissensvermittlung an den Leser erfordert weder Identifizierung noch Rückübersetzung. Die "kommunikative" Funktion des Kunstwerks (im Sinne Mukařovskýs) tritt hier in ihrer reinsten Form zutage, was allerdings nicht bedeutet, daß ästhetische Momente vollkommen ausgeschlossen sind (92). Die Vermittlung von konkretem Fachwissen bringt gewisse literarische Darstellungsprobleme mit sich, da eine bloße Aufzählung des zu vermittelnden "Lern"-Stoffs das Werk zu einer trockenen, langweiligen Lektüre machen würde. Dazu Heinlein:

... neither reader nor literary critic can be expected to hold still for long engineering discussions, or tedious sociological sermonizing. (93)

Ein Ausweg bietet sich in der Wahl eines vermittelnden Mediums an, mit dem sich der Leser identifizieren kann. Hierzu ist notwendig, daß das Medium einen ähnlichen Grad an Unwissenheit aufweist wie der Leser selbst. Die Prozesse der Wissensaneignung verlaufen somit bei Held und Leser parallel. In "Strana bagrovych tuč" übernimmt Bykov die Rolle des Mediums; auch die folgenden Werke mit positiv-didaktischer Funktion sind bei den Brüdern Strugackij nach diesem Prinzip angelegt.

Die Einführung eines vermittelnden Mediums erleichtert die Darlegung realistischer Absicherungen, wie sie für prognostische Modelle unabdingbar sind. Theoretische Erläuterungen gestalten sich nicht mehr in Form auktorialer Einschübe, sondern als lebendiger Lernstoff für eine fiktive Person. Bykov wird von Spezialisten eingewiesen, er stellt Fragen, er informiert sich jedoch auch selbstständig, indem er ein Nachschlagewerk zur Hand nimmt. Wie auch andere Helden der Strugackij-schen Weltraumromane ist er oft nur Zeuge wissenschaftlicher Diskus-

sionen, an denen er aufgrund seiner mangelnden Fachkenntnisse nicht teilnehmen kann. Dieser Kunstgriff gibt den Autoren die Möglichkeit, trotz eines unwissenden Mediums interessante und kompliziertere Spekulationen anzustellen, die über den unmittelbaren Bereich des Weltraumunternehmens hinausgehen.

Eine Möglichkeit, lehrhafte Inhalte in eine literarisch ansprechende Form zu kleiden, haben wir oben aufgezeigt: die organische Einbeziehung theoretischer Erläuterungen in das fiktive Geschehen. Eine andere Möglichkeit besteht darin, diese Erläuterungen mehr oder weniger als Fremdkörper zu belassen, dafür jedoch die Handlung farbiger zu gestalten. Hier bieten sich im wesentlichen zwei Lösungen an: die psychologische Spannung im zwischenmenschlichen Bereich und die Abenteuerfabel. In beiden Fällen werden Elemente eingebracht, die eine kontinuierliche Spannung gewährleisten und damit geeignet sind, das Leserinteresse wachzuhalten. Das psychologische Element in "Strana bagrovych tuč" wird durch das gespannte Verhältnis zwischen zwei Hauptfiguren gestaltet. Von Anfang an sind Bykov und Jurkovskij von gegenseitiger Abneigung erfüllt; es kommt sogar zu einer Schlägerei zwischen den beiden. Erst nachdem Bykov dem anderen das Leben rettet, ist der Weg zur Versöhnung frei:

Posle pjatogo kilometra Bykov perestaet ego nenavidet', a posle desjatogo načinaet ljubit', kak brata. Molčit, sukin syn, ni slova, ni žaloby - a u samogo volosy vypadajut, koža v treščinach, i lico černee pustyni. Šataetsja... Drug ty moj milyj, my dojdem, objazatel'no dojdem! (S.259)

/Nach fünf Kilometern hört Bykov auf, ihn zu hassen, nach zehn Kilometern beginnt er ihn wie einen Bruder zu lieben. Er schweigt, dieser Schweinehund, kein Wort, keine Klage, dabei fallen ihm die Haare aus, die Haut ist gesprungen, das Gesicht ist schwärzer als die Wüste. Er taumelt... Lieber Freund, wir werden es schaffen, wir werden es unbedingt schaffen!/
/

Auf das Abenteuerelement weist bereits der Klappentext des Buches hin:

Der wissenschaftlich-phantastische Roman ... erzählt von einer schwierigen, gefährlichen und dramatischen Expedition zur Venus, einem der unzugänglichsten Planeten des Sonnensystems.

An besonders spannenden Handlungsstellen wird der Text durch Zeichnungen ergänzt.

Die Personenzeichnung wird von der positiv-didaktischen Tendenz in starkem Maße beeinflusst. Die Figuren in den beiden Weltraumromanen "Strana bagrovych tuč" und "Put' na Amal'teju", sowie in der Utopie "Polden', XXII vek" sind ausnahmslos positiv. Sie haben wenig Gelegenheit, ihren Charakter allseitig zu entfalten, da der Handlungsablauf nur bestimmte Eigenschaften in ihnen hervorkehrt.

Denken und Handeln der Weltraumfahrer sind utilitaristisch motiviert. Auch die scheinbar selbstlos-menschliche Rettung Jurkovskijs durch seinen Gegenspieler Bykov gründet auf Überlegungen dieser Art. Die Expedition muß das optimal Mögliche aus ihrem Auftrag herausholen:

No Jurkovskogo terjat' nel'zja! - dumaet Bykov. - S nim budut poterjany dragocennye znanija - znanija čeloveka, izučivšego podatupy k Golkonde. On dolžen dojt' - štot smel'čak, pošt i "pizon", on dešt ljudjam Golkondu, skazočnye peščanye ravniny, gde pesok dorože zolote, dorože platiny... (S.59)

/Aber Jurkovskij dürfen wir nicht verlieren! - denkt Bykov. - Mit ihm ginge wertvolles Wissen verloren - das Wissen eines Menschen, der den Weg zur Golkonde ebnete. Er muß den Marsch durchhalten - dieser Wagehals, Dichter und "Gack", er wird den Menschen die Golkonde bringen, diese märchenhaften Sandebenen, wo der Sand wertvoller als Gold und Platin ist .../

Das Bestreben, die psychologische Einförmigkeit etwas aufzulockern, führt häufig zu Unglaubwürdigkeiten. Die Autoren führen leitmotivartig Verhaltensweisen, Redensarten usw. ein und stoßen dabei mitunter bis an den Rand der Exzentrizität. So hat der weltberühmte Raumfahrer Gorbovskij die seltsame Angewohnheit, sich bei Besuchen in fremden Wohnungen zuerst auf die Couch zu legen, bevor er ein Gespräch beginnt. Hier muß auch die übertriebene Sprachvulgarisierung erwähnt werden, die den Umgangston junger Wissenschaftler häufig charakterisiert (besonders in "Put' na Amal'teju"). Allerdings vermeiden die Autoren einen Gemeinplatz sowjetischer Science Fiction - die physische Schönheit der Helden. Bykov wird folgendermaßen beschrieben:

I Aleksej Bykov... Krajuchin ulybnulsja, vspomniv kirpič-no-krasnoe lico, malen'kie, blizko posażennye glazki, oblezluju lilovatuju šišku nosa, žestkiju ščetinu, torčaščuju vpered nad vognutym lbom. Ne krasavec ... konečno. (S.109)

/"Und Aleksej Bykov..." Krajuchin lächelte, als er an das ziegelrote Gesicht dachte, an die kleinen, zusammengerückten Augen, die bläuliche, sich schälende Knollennase, die struppigen Borsten, die in die gedrückte Stirn ragten. Keine Schönheit ... das bestimmt nicht./

Der Stil von "Strana bagrovych tuč" weist naturgemäß einen großen Anteil an fachsprachlichen Elementen auf. Von dem Mittel, die realistischen Absicherungen durch Einkleidung in direkte Rede für den Leser akzeptabler zu gestalten, wird häufig Gebrauch gemacht. Stilistisch ändert sich jedoch wenig, da der fachliche Inhalt individuelle Redegestaltung kaum zuläßt. Eine gewisse Auflockerung erfolgt durch die wechselnde Perspektive. Der 'point-of-view' ist nicht starr festgelegt; Überdies werden Tagebuchmaterial und ein Brief in den Roman mit einbezogen. Der Erzählstil verrät die frühe Phase in der literarischen Entwicklung der Autoren. Die Versuche, Schilderungen durch Tempuswechsel lebhafter zu gestalten, wirken noch unfertig. Auch kommen die Autoren nicht darum herum, der positiven Didaktik ihren Tribut zu zollen; der Zwang zu Lob und Bestätigung führt leicht zu pathetischen Ausbrüchen, was besonders deutlich in "Polden", XXII. vek" hervortritt. Allerdings läßt sich bereits eine wichtige Tendenz erkennen: die Relativierung von Sachverhalten durch Anwendung verschiedener Terminologien. Damit ist die Voraussetzung für Sprachkritik (und auf indirektem Wege auch Gesellschaftskritik) gegeben. Im folgenden Beispiel wird der pathetische Zeitungsstil parodiert:

Jurkovskij napyščeno izrek: "Geroičeskie mežplanetniki otvažno preodolevali vse trudnosti opasnogo pereleta, mužestvenno šagaja navstreču opasnosti..." (S.123)

/Jurkovskij rief pathetisch aus: "Die heldenhaften Raumfahrer meisterten kühn alle Schwierigkeiten des gefährlichen Flugs, mutig blickten sie der Gefahr ins Auge..."/

Wie wir bereits bei der Personenzeichnung bemerkt haben, bewirkt die positiv-didaktische Tendenz eine gewisse Undifferenziertheit der Darstellung. Dies gilt auch und vor allem für das extrapolierende Modell als Ganzes. Ansatzpunkte für kritische Untersuchungen sind zwar latent vorhanden, werden jedoch nicht aufgegriffen. Je "positiver" das Werk ausgerichtet ist, desto stärker macht sich dieser Faktor bemerkbar. So wird in der Utopie "Polden", XXII. vek" zwar erwähnt, daß 10 Milliarden Menschen auf der Erde leben, die Auswirkungen dieses gewaltigen Bevölkerungswachstums werden jedoch nicht

einmal gestreift. Ebenfalls aus dem sozialen Bereich stammt das Thema des ausgedienten Raumfahrers, das wiederum nicht in seiner Problematik behandelt, sondern durch kurios anmutende Lösungsmöglichkeiten verwässert wird. So finden ehemalige Astronauten Beschäftigung als Kuhhirten und Walfischhüter. "Im Effekt werden die Probleme reduziert auf gängige und leicht lösbare Alternativen; sie werden nicht reflektiert, aber sie werden angedeutet" (94). Die Auswirkungen der Technik auf den menschlichen Bereich beschränken sich auf technische Neuerungen und Spielereien im Alltag. Man findet bewegliche Straßen, Filme mit Geruchseinwirkung, ein vierdimensionales Schachspiel. Die Tendenz zur Vereinfachung tritt auch bei der Behandlung philosophischer Probleme zutage. In "Polden", XXII. vek" wird im Zusammenhang mit einem Universalcomputer die Frage nach der Willensfreiheit des Menschen und der Spezifik des menschlichen Verstandes aufgeworfen. Die Erörterung bleibt jedoch an der Oberfläche und erreicht bei weitem nicht das Niveau der wissenschaftlich-technischen Abschnitte.

2.1.2. Soziologische Modellierung. I.Efremov: "Tumannost' Andromedy"

Nach einer Reihe von Erzählungen veröffentlichte I.Efremov 1957 seinen ersten Roman "Tumannost' Andromedy". Das Werk erregte nicht nur ungeheures Aufsehen in der Öffentlichkeit, sondern wurde auch wegweisend für die Entwicklung der sowjetischen Science Fiction, in der es eine neue Phase einleitete. "Tumannost' Andromedy" besteht aus zwei thematisch lose miteinander verbundenen Teilen, die alternierend dargeboten werden: der Schilderung eines Weltraumunternehmens und dem Panorama einer künftigen utopischen Welt.

1) Das Raumschiff "Tantra" befindet sich auf der Rückkehr zur Erde. Es hatte den Auftrag, nach den Ursachen zu forschen, die die Signale des bewohnten Planeten Zirda plötzlich verstummen ließen. Die Expedition muß zu ihrer Erschütterung feststellen, daß sich auf dem Himmelskörper eine atomare Katastrophe ereignete, die alles Leben auslöschte. Auf ihrem Rückflug muß die Tantra noch gefährliche Abenteuer auf einem unbekanntem Himmelskörper bestehen, ehe sie unter glücklichen Umständen die Erde erreicht.

2) Die utopische Welt des Jahres 3000 kommt, ganz im Sinne des Marxismus, ohne Staat aus. Sie wird von zwei Versammlungen verwaltet, dem "Wirtschaftsrat" und dem "Rat für Astronautik", wobei die Versammlungen öffentlich sind. Breiten Raum nimmt die Schilderung der kollektiven Erziehung der Kinder ein; nach Abschluß der Schule müssen die Jugendlichen die sogenannten "Herkulestaten" bewältigen, physische Gemeinschaftsaufgaben großen Umfangs, die unter Zuhilfe-

nahme moderner technischer Ausrüstung erledigt werden. Überhaupt gilt, daß die Zerteilung der Arbeit in körperliche und geistige aufgehoben ist. In der Arbeit findet der Mensch seine Erfüllung; Wissens- und Tatendrang sind seine schöpferischen Impulse. Für Unzufriedene oder "Rückfällige" ist auf Ceylon ein Reservat eingerichtet, die "Insel des Vergessens". Dorthin begibt sich auch ein Forscher, der ohne Einwilligung des "Rats für Astronautik" ein riskantes Experiment durchführt, das mit einer Katastrophe endet. Die Informationen über die utopische Welt sind eingekleidet in Vorträge, Gespräche und Diskussionen einiger weniger Personen; eine lineare Handlung fehlt, im Unterschied zum ersten Teil. Ergänzt wird das Panorama durch Schilderungen von Menschen und Natur und durch historische Exkurse in die Vergangenheit.

Efremovs Werk stellt einen großangelegten Versuch dar, einer logisch durchdachten utopischen Konzeption anhand einer fiktiven Realität greifbare Gestalt zu verleihen. In dieser "menschlichen Unmittelbarkeit" liegt ein Vorteil der Science Fiction gegenüber abstrakten futurologischen Entwürfen:

... le récit d'anticipation tente des expériences sur le monde de l'imaginaire. Transformant le monde abstrait de nos plans en cadre d'une action, il lui ajoute - au niveau d'une quasi réalité, d'une réalité imaginée, éprouvée "imaginairement" - la dimension du vécu /Hervorhebung HF./ (95)

Der Autor wählte nicht die Pseudoabsicherungen entsprechender klassischer Erzählsituationen, in denen ein Mensch der Gegenwart mehr oder weniger zufällig in das utopische Reich gerät, sei es im Traum oder auf einer Reise in unerforschte Gebiete. Auch der moderne Kunstgriff der Zeitreise erschien ihm nicht zwingend genug. Seine Utopie wird konkret in Raum und Zeit angesiedelt und erhält dadurch ihre realistische Ausformung. Hier werden bereits die beiden Methoden sichtbar, deren sich der Autor bedient: die wissenschaftliche und die künstlerische. Beiden eignet die erkenntnisbedingte Ausrichtung, wenn sie auch wesensmäßig verschieden vorgehen (96). In "Tumannost' Andromedy" bleiben beide Methoden sichtbar, wobei jeweils eine in den Vordergrund tritt. Für die Utopie bedeutet das wissenschaftliche Vorgehen den Beweis der Planbarkeit der utopischen Erscheinungen durch deren Rückführung auf wissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten. Efremovs utopische Welt verleugnet in keinem Moment seinen Charakter als logisch aufgebautes M_0 -Modell, auch und gerade dann nicht, wenn es um den Menschen der Zukunft geht. In dieser Hinsicht unterscheidet sich "Tumannost' Andromedy" von anderen sowjetischen Utopien, z.B. von "Polden' XXII. vek" der Brüder Strugackij. Diese Autoren setzen ihr Zukunfts-

bild mosaikhaft aus gelebten Episoden zusammen, wobei sie auf ein durchscheinendes theoretisches Fundament verzichten. Dieses Vorgehen verleiht ihrem Werk größere Unmittelbarkeit, da die utopischen Erscheinungen aus sich selbst heraus wirken, kann jedoch den Eindruck des Zufälligen mancher Zukunftsentwürfe nicht verhindern. Bei Efremov überdeckt der wissenschaftliche Begleitkommentar das spärliche Handlungsgeschehen fast völlig, was zum Teil auch inhaltliche Gründe hat; nachdem die Wissenschaft zum zentralen Tätigkeitsbereich der Menschheit geworden ist und über die Hälfte der Erdbevölkerung als Wissenschaftler arbeiten, sind auch die eingeschobenen theoretischen Abschnitte, sieht man von den historischen Exkursen ab, meist wissenschaftlichen Problemen gewidmet.

Efremov begnügt sich nicht damit, in seiner Zukunftsschau allein Veränderungen der menschlichen Umwelt in politischer und sozialer Hinsicht zu berücksichtigen, wie es in vielen Utopien der Fall ist, auch in "Polden", XXII. vek". Im Gegensatz zu den Strugackijs, die ihre utopischen Helden der Gegenwart entnehmen (97), geht Efremov davon aus, daß das Erreichen der Idealwelt an die Herausbildung eines wesensgemäß neuen Menschen gebunden ist und räumt der Darstellung dieses neuen Menschen eine zentrale Stellung ein. Gerade hier wird der Standort der Utopie zwischen Wissenschaft und künstlerischer Literatur augenfällig. Die Figuren entstehen als Ergebnis streng wissenschaftlicher Planung; Efremov läßt die Helden nicht durch ihre bloße Existenz, durch ihre Verhaltensweisen auf den Leser einwirken, er ist ständig bemüht, die Verkörperung seines Menschenideals wissenschaftlich zu verteidigen. Der theoretische Apparat, der die Zeichnung der wenigen Protagonisten begleitet, ist äußerst umfangreich. Mit der Erläuterung des So-seins der Figuren ist die Abgrenzung von Lebensformen vergangener und als überwunden bezeichneter Epochen verbunden. Efremovs Helden leben zwar in einer konkreten, anschaulich geschilderten Realität, der Autor beschreibt sie jedoch hauptsächlich mit Blick auf das Vergangene:

Ego izkazivšeesja lico stalo neuznavaemym, nepochožim na človeka éry kol'ca. ... Astronom zachlebnulsja, starajas' pripomnit' davno vyšedšie iz upotreblenija brannyje slova praščurov. (S.25)

/Sein verzerrtes Gesicht war nicht wiederzuerkennen, nichts hatte er mehr mit einem Menschen der Ara des Großen Rings gemein. ... Der Astronom schluckte und suchte nach längst vergessenen Flüchen der Urahren./

Una byla kak cvetok iskrennosti i sil'nyh poryvov,
redkij v epochu chorošo disciplinirovannyh čuvstv. (S.73)

/Sie war wie eine Blume der Reinheit und der leidenschaftlichen Gemütswallungen, wie es sie nun, da die Gefühle strenger Disziplin unterworfen waren, selten gab./

Die Handlung ist so gestaltet, daß die Personen möglichst viel Gelegenheit erhalten, geschichtliche Resumés zu ziehen, sei es anlässlich archäologischer Ausgrabungen, im Verlaufe derer ein Höhlenmuseum aus der "Ära der geteilten Welt" entdeckt wird, sei es beim Informationsaustausch mit anderen intelligenten Lebewesen des Kosmos, oder sei es auch in traditionell "unwissenschaftlichen" Situationen wie dem Gespräch zwischen Liebenden.

Die hiermit verbundene Beeinträchtigung der literarischen Darstellung ergibt sich auch aus dem Bestreben des Autors, die Helden weitgehend an seine wissenschaftlich erarbeiteten Idealvorstellungen anzunähern. Die Feststellung, daß die Figuren "nach den Gesetzen der Moral und des Geistes leben, die sich in ihrer neuen Welt herausbildeten" (98), trägt wenig dazu bei, daß sich der vergleichsweise unvollkommene Leser mit ihnen zu identifizieren vermag, wie ein Kritiker in bezug auf "Tumannost' Andromedy" feststellte:

Aber die Gesetze der Rezeption besagen, daß wir mehr mit den Menschen fühlen, die uns ähnlich sind. Ideale sind uns fremd, sie sind fleischlos und erwecken keine Anteilnahme. (99)

Eine Begleiterscheinung utopischer Idealwelten ist ihr Unvermögen, das Leserinteresse über einen längeren Zeitraum hin wachzuhalten, nachdem der Reiz des Ungewöhnlichen einmal verflogen ist. Mit diesem Problem müssen sich alle Utopisten auseinandersetzen, denn "... all visions of heaven, in this world and in the next, have a curiously tasteless, pale blue and pink quality" (100). Bei Efremov allerdings verstärkt sich der negative Eindruck noch durch das ermüdende Pathos, das Reden und Kommentare durchdringt und während des ganzen Werks durchgehalten wird.

In der pathetischen Grundstimmung liegt auch eine der Ursachen dafür, daß sich bei Efremov Utopie und Humor ausschließen, ganz im Gegensatz zu den Strugackijs, die sich dieses Darstellungsmittels in "Polden", XXII. vek" häufig, wenn auch mit wechselndem Erfolg bedienen. Hinzu kommt die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit Efremovs, der sein Anliegen

durch die Einbringung humorvoller Darstellung wohl beeinträchtigt sähe. "Die wissenschaftliche Phantastik ... basiert auf dem Möglichen, Glaubhaften. Der ernste Tonfall soll die Glaubwürdigkeit stärken, obwohl zwischen Humor und kosmischer Erhabenheit subtilere Zwischentöne vorstellbar sind." (101). Ein weiterer Grund liegt darin, daß die utopische Welt Efremovs als Ganzes außerhalb der Erfahrung des Lesers steht. Die Strugackijs dagegen übernehmen ihre utopischen Helden aus der Gegenwart und schaffen damit die Voraussetzungen für Science Fiction - Humor, der sich am Zusammenstoß des Bekannten mit dem Unbekannten verwirklicht:

In science fiction we make use of a particular form of incongruity - anachronism, or the misplacing of things in time. We can get a humorous effect by inserting primitive or present-day elements into a picture of a highly advanced future civilization; or ... placing present-day elements in a picture of some former time... (102)

Die nach Efremov nahezu ideale Ausformung der Helden erinnert zwar an den Geist der klassischen Utopien, doch besteht ein wesentlicher Unterschied: die Welt von "Tumannost' Andromedy" wird nicht als Endpunkt und Krone der Entwicklung geschildert. Efremovs Hauptanliegen war es, den utopischen Zustand als dynamischen Prozeß zu schildern und Wege der Weiterentwicklung anzudeuten (103). Dies gilt besonders für die Psyche des Menschen:

- Mnogoe uže sdelano, no vse že intelektual'naja strana u nas ušla vpered, a emocional'naja otstala...
 O nej nado pozabotit'sja, čtoby ne ej trebovalas' cep' razuma, a podčas razumu - ee cep'. (S.98)

/"Zwar wurde schon viel erreicht, doch die emotionale Seite ist hinter der intellektuellen zurückgeblieben. Man muß aufpassen, daß sie nicht gänzlich dem Verstand unterworfen wird, dagegen wäre es nicht schlimm, wenn der Verstand ihr zuweilen unterliegt."/

Efremov geht davon aus, daß der Mensch formbar ist: durch Kontrolle des Erbguts und durch umfassende Erziehung wird ein utopischen Vorstellungen entsprechender Menschentyp geschaffen. Obwohl der Autor anmerkt, die emotionale Seite des neuen Menschen sei unterentwickelt, betont er als wichtigsten Charakterzug die Diszipliniertheit. Dies deutet darauf hin, daß die Utopie nur durch die rationalen Kräfte des Menschen verwirklicht werden kann. Die Psychologin Evda Nal' führt diesen Aspekt in einem Vortrag vor Schülern aus:

Pered človekom novogo občestva vstala neizbežnaje neobchodimost' discipliny želanj, voli i mysli. Etot put' vospitanija uma i voli teper' tak že objazatelen dlja každygo iz nas, kak i vospitanie tela. Izučenie zakonov prirody i občestva, ego ekonomiki zamenilo ličnoe želanie na osmyslennoe znanie. Kogda my govorim: "Choču", my podrazumevaem - znaju, čto tak možno. (S.83)

/Der Mensch der neuen Gesellschaft erkannte die Notwendigkeit, sein Wünschen, Wollen und Denken einer Disziplin zu unterwerfen. Die Erziehung des Geistes und des Willens ist jetzt für jeden von uns ebenso obligatorisch wie die Erziehung des Körpers. Das Studium der Gesetzmäßigkeiten in Natur und Gesellschaft sowie in der Ökonomie löste die individuelle zielstrebige Wissensaneignung ab. Wenn wir sagen "Ich will", so meinen wir damit "Ich weiß, daß es möglich ist"./

Dieses absolute "Gefühl des Maßes" beraubt die Helden ihrer natürlichen menschlichen Spontaneität, wie auch die emotionale Palette der Figuren spärlich bestückt ist, eine Folge des in utopischer Darstellung geltenden Vorrangs des Allgemeinen vor dem Individuellen (104). Die völlige Vereinfachung der zwischenmenschlichen Beziehungen findet unmittelbaren Ausdruck in der Reduzierung der Sprache:

On ne mog ne udivljat'sja tomu, kak mnogoe iz ešče nedavnej kul'tury čelovečestva uže otošlo v nebytie. Isčezli sovsem stol' charakternye dlja éry Mirovogo Vossoedenenija slovesnye tonkosti - rečevye i pis'mennye uchiščrenija, sčitavšiesja nekogda priznakom bol'šoj obrazovannosti. Prekratilos' sovsem pisanie kak muzyka slova stol' razvitoe ešče v ÉOT - éru Obščego Truda, isčezlo iskusnoe žonglirovanie slovami, tak nazывaemoe ostroumie. Ešče ran'še otpala nadobnost' maskirovke svoich myslej, stol' važnaja dlja ÉRM. Vse razgovory stali gorazdo prošče i koroče. Po-vidimomu, éra Velikogo Kol'ca budet éroj razvitiya tret'ej signal'noj sistemy čeloveka ili ponimanija bez slov. (S.121)

/Erstaunlich, wie viel von der noch unlängst existierenden Kultur bereits wieder dem Vergessen anheimgefallen war. Völlig verschwunden waren die sprachlichen Feinheiten, die für die Ära der Wiedervereinigten Welt so charakteristisch waren, die rhetorischen und stilistischen Kunstgriffe, die seinerzeit als Zeichen umfassender Bildung galten. Kein Dichter schrieb mehr um der "Musik des Wortes" willen, was in der Ära der Gemeinsamen Arbeit so weit verbreitet war. Verschwunden war das kunstvolle Jonglieren, das geistreiche Spiel mit Worten; schon damals bestand nicht mehr die Notwendigkeit, seine Gedanken zu tarnen, was in der Ära der Geteilten Welt noch so wichtig gewesen war. Alle Gespräche waren weitaus einfacher und kürzer geworden. Vermutlich würde die Ära des Großen Rings das Zeitalter des dritten Signalsystems des Menschen werden - das der wortlosen Verständigung./

Angesichts dieser als positiv angesehenen Entwicklung bleibt es rätselhaft, wie es zur stolzen Bemerkung eines Raumfahrers kommen kann, wonach es auf der Erde über 500 Wörter für Liebe, 300 für Schattierungen der Leidenschaft und ca. 150.000 für die menschliche Schönheit gebe (105).

Das Bestreben, alle menschlichen Bereiche der wissenschaftlichen Erfassung zu unterwerfen und somit planbar zu machen, ist eine Voraussetzung utopischer Entwürfe dieser Art (106). Was jedoch in einer wissenschaftlichen Abhandlung als zwangsläufige Verhaltensweise künftiger Menschen überzeugt, wenn es als Folge bestimmter gesellschaftlicher Veränderungen oder der Konditionierung dargestellt wird, kann in seiner fiktiven Einbettung zu Unglaubwürdigkeit führen. Dieser Fall tritt ein, wenn Efremov den Bereich Mutter - Kind abhandelt und seine Helden ihre Disziplinertheit auch in dieser Sphäre stolz demonstrieren:

- No mne nevynosima mysli' o razluke s malen'kim, moim rodnym suščestvom, - prodolžala pogloščennaja svoimi mysljami Niza. - Gtdat' ego na vospitanie, edva vykormivi!

- Ponimaju, no ne soglasna. - Veda nachmurilas', kak budto devuška zadela boleznennuju strunku v ee duše. - Odná iz veličajšich zadač čelovečestva - éto pobeda nad slepym materinskim instinktom. Ponimanie, čto tol'ko kollektivnoe vospitanie detej special'no obučenymi i otobrannymi ljud'mi možet sozdat' čeloveka našego obščestva. Teper' net počti bezumnoj, kak v drevnosti, materinskoj ljubvi. Každaja mat' znaet, čto ves' mir laskov k ee rebenku. Vot i isčezla instinktivnaja ljubov' volčicy, vznikšaja iz životnogo stracha za svoje detišče. (S.112)

/"Aber für mich ist der Gedanke an eine Trennung von diesem kleinen Wesen, das mein Fleisch und Blut ist, unerträglich", fuhr Niza anbeirrt fort. "Es fast von der Brust weg zur Erziehung zu geben..."

"Ich verstehe Sie, bin aber nicht Ihrer Meinung", antwortete Veda finster, als habe das Mädchen eine empfindliche Stelle berührt. "Eine der großen Aufgaben der Menschheit ist der Sieg über den blinden mütterlichen Instinkt. Nur eine kollektive Erziehung der Kinder durch besonders vorgebildete und ausgewählte Personen kann den Menschen unserer Gesellschaft formen. In unserer Epoche gibt es nicht mehr die frühere, beinahe unvernünftige Mutterliebe. Jede Mutter weiß, daß alle Menschen zu ihrem Kind zärtlich sind. Die instinktive Liebe einer Wölfin, aus der animalischen Angst um das Kind geboren, existiert heute nicht mehr."/ (107)

Die Schwäche Efremovs wird deutlich, wenn wissenschaftliche Begründungen den Helden in den Mund gelegt werden. Das Ergebnis ist ein

emotional gefärbter pseudowissenschaftlicher Stil, der sowohl die Glaubwürdigkeit der Personen als auch die der Argumentation beeinträchtigt. Das Abgleiten vom objektiven in den subjektiv wertenden Bereich wird an solchen Ausdrücken wie "blinder Mutterinstinkt", "unsinnige Mutterliebe" oder am Vergleich der Muttergefühle bei Menschen und Wölfen augenfällig. Wie an anderen Stellen auch, beläßt es Efremov bei pathetischen Postulaten, ohne den Beweis anzutreten. So ist z.B. nicht recht einzusehen, wieso die Beseitigung des "blinden Mutterinstinkts" zu den "großen Aufgaben der Menschheit" zählt. Ebenso befremdend ist die Kombination von Pflichterfüllung und Mutterglück:

- Ja vypolnila dolg každoj ženščiny s normal'nym razvitiem i nasledstvennost'ju - dva rebenka, ne men'se. A teper' choču tret'ego - tol'ko vzroslogo.

Ėvda Nal' ulybnulas', i ee sosredotočennoe lico zasvetilos' laskoj ljubvi, izognutaja krutym lukom verchnjaja guba priotkrylas'. (S.76)

/"Ich habe die Pflicht jeder normal entwickelten Frau, mindestens zwei Kinder zur Welt zu bringen, erfüllt. Und jetzt möchte ich ein drittes haben - aber ein erwachsenes." Evda Nal' lächelte, und ihr konzentriertes Gesicht leuchtete in zärtlicher Liebe auf, der Mund mit der stark geschweiften Oberlippe öffnete sich leicht./

An den zuletzt aufgeführten Zitaten wie auch an anderen Stellen, die spezifische Erscheinungen der utopischen Welt beschreiben, wird die Zweischneidigkeit positiver Zukunftsentwürfe sinnfällig, denn "... one man's utopia may also be a dystopia to the person who has a different utopia" (109). Während man sich im allgemeinen darüber einig ist, welche Erscheinungen als unmenschlich abzulehnen sind, gehen die Meinungen darüber, wie das utopische Glück der Menschen zu garantieren sei, weit auseinander:

Reduction to fear and pain gives men a common basis of the unbearable which can be elaborated - a nightmare peopled with Sisyphus endlessly rolling his stone and Tytyus in agony. But reduction to our common good human experience leaves us with images of milk and honey, which stand very little elaboration before they are disintegrated by the involvement of our specific imaginations, by the differences in our childhood images of love and trust and bliss. (110)

Dabei rücken infolge der Verabsolutierung utopischer Werte die Pole von Utopie und Gegenutopie nahe zusammen:

Virtue can become automatism, painlessness can become animality, equality can become uniformity or truncation, stability can become stagnation, efficiency can become compulsive routine, social rationality can become social texturelessness, harmony can become lifelessness. (111)

An diesem Sachverhalt ändert sich auch nichts, wenn er unter verschiedenen politischen Blickwinkeln gesehen wird.

Efremov scheint die emotionale Kargheit seiner Helden selbst empfunden zu haben. In manchen Äußerungen klingt Bedauern über den verlorenen Gefühlsreichtum an:

Vpervye afrikanec podumal, čto v drevnej žizni, predstavljavšejsja vsem sovremennym ljudjam takoj trudnoj, bylo i sčast'e, i nadeždy, i tvorčestvo, podčas, možet byt', bolee sil'nye, čem teper', v gorduju éru Kol'ca. (S.96)

/Zum ersten Mal kam dem Afrikaner in den Sinn, daß es im damaligen Leben, das in der Vorstellung der heutigen Menschen so schwierig gewesen sein mußte, auch Glück, Hoffnung und schöpferisches Tun gegeben hatte, manchmal vielleicht sogar in stärkerem Maße als in der stolzen Ära des Rings./

In seinen Entwürfen eines neuen Menschentyps auf der Basis wissenschaftlicher Theorien spürt man das Bestreben Efremovs, eine Synthese zwischen menschlichem und wissenschaftlichem Bereich zu finden. Wir haben dies bereits an verschiedenen emotional gefärbten wissenschaftlichen Äußerungen der Personen nachgewiesen. Efremov erfindet neue Wissenschaften, die beide Bereiche vereinigen (113) und prägt neue Begriffe wie den des "Vektors der Freundschaft" (114). Es zeigt sich, daß die beabsichtigte Synthese auf Kosten der Irrationalität menschlicher Psyche verwirklicht wurde. Efremov scheitert letztlich an seinem Mangel an Phantasie, die nötig gewesen wäre, um eine qualitativ neue Verschmelzung herbeizuführen. Der Widerstreit von Wissenschaft und Kunst im Werk Efremovs wird von Urban treffend kommentiert:

Dialektik des Charakters, Tiefe und Details des Gefühlslebens sind für ihn /Efremov/ nur soweit von Interesse, als sie sich naturwissenschaftlich beschreiben lassen. An die Innenwelt der Personen geht er mit Kriterien heran, die er der Physiologie der höheren Nervenaktivität, der Soziologie, der Anthropologie entnommen hat. Und nachdem man im Rahmen dieser Wissenschaften das Verhalten des Menschen, seine inneren Stützen, nur unvollständig beschreiben kann, ist er gezwungen, seine Aussagen in höchst verallgemeinerter Form darzubringen.

In gewissem Sinn ist dies ein verzweifelter Versuch, die Kunst theoretisch und teilweise auch praktisch auf den Erkenntnissen der exakten Wissenschaften unmittelbar zu gründen. (115)

Gerade die Personendarstellung ist Gegenstand literarischer Polemiken über Science Fiction. Auf der einen Seite wird vorgebracht, man dürfe dieses Genre nicht mit anderen Maßstäben messen als die traditionelle künstlerische Literatur (116), die andere Seite führt ins Feld, die Gesetzmäßigkeiten traditioneller Literatur dürften nicht auf die Science Fiction übertragen werden (117). Überzeugend argumentiert Crispin:

Die Charaktere in einer Science-Fiction-Geschichte werden gewöhnlich nicht so sehr als Individuen als vielmehr als Vertreter ihrer Gruppe behandelt. Sie sind Schablonenmänner und Schablonenfrauen, aus dem einfachen Grund, daß, wenn sie es nicht wären, die anthropozentrischen Gewohnheiten unserer Kultur uns zwingen würden, ihnen beim Lesen zuviel Aufmerksamkeit zu schenken, und das auf Kosten der Aufmerksamkeit, die den nichtmenschlichen Kräften und Faktoren als den eigentlichen "dramatis personae" der Science-Fiction-Story gebührt. (118)

Bei gesellschaftlichen Zukunftsentwürfen, wie sie "Tumannost' Andromedy" darstellt, tritt quasi eine Vermenschlichung jener "nichtmenschlichen Kräfte und Faktoren" ein; die 'dramatis personae' sind nun die treibenden Kräfte menschlicher Geschichte (119), die zwar abstrakt formuliert werden, aber vom Menschen nicht abstrahiert werden können. Die Figuren sind Verkörperungen dieser Kräfte; die Utopie ist funktional darauf angelegt, die Spezifik dieser Verkörperung hervorzukehren. Dieses Vorgehen hat seinen Ursprung in der wissenschaftlichen Methode:

The scientific mind is interested in individuals not as persons but as specimens, exemplifying laws of cause and effect; genetic, medical, sociological laws. From another point of view, its characteristic movement is outward ... towards a harder clearer activity on problems so defined as to be resolvable. It is extroverted; it may inside a human being, but it treats what it finds there as objective reality. (120)

In "Tumannost' Andromedy" lassen sich zwei Ebenen der Personendarstellung aufzeigen. Die eine wurde bereits erläutert: die Durchdringung des menschlichen Bereichs mit wissenschaftlichen Hypothesen. Die andere Ebene kommt dadurch zustande, daß Efromov zu Stilmitteln des

traditionellen Romans greift, um seinen synthetischen Gestalten Leben einzuhauchen. Hierzu gehört vor allem die äußere Personenzeichnung, bei der sich deutlich Imaginationsschwächen zeigen (121). Die Helden erinnern mit ihrem unbeugsamen Willen, ihrem unbeweglichen Gesicht und dem stahlharten Blick an gewisse Produkte der Westernliteratur. Oberstes Kriterium bei den Frauen ist, sieht man von ihrer völligen Emanzipiertheit ab, die körperliche Schönheit; sie wird am "Frühlingsfest der Frauen" gefeiert, einem Feiertag, der an heidnische Jahreszeiteriten erinnert. Selbst für die Bewohner ferner Planeten gelten die irdischen Schönheitskategorien (122):

Ljudi Tukana byli tak pochoži na ljudej Zemli, što postepno utračivalos' vpečatlenie inogo mira. No krasnye ljudi oblادali takoj ottočenoj krasotoj tela, kakaja ne byla ešče dostignuta vsemi na Zemle i žila v mečtach i tvorenijach chudožnikov, voploščajas' v nebol'som čiele neobyčajno krasivych ljudej. (S.22)

/Die Wesen des Tukans waren den Erdenmenschen so ähnlich, daß sich der Eindruck einer fremden Welt allmählich verlor. Ihre Körper jedoch waren von so vollendeter Schönheit, wie sie auf der Erde noch nicht von allen erreicht war, wie sie oft nur in den Träumen und Schöpfungen der Künstler lebte, wie sie in einer kleinen Anzahl ungewöhnlich schöner Menschen sich verkörperte./ (123)

Wie bei ähnlichen "phantastischen" Phänomenen seiner utopischen Welt fühlt sich der Autor verpflichtet, auch die universale Schönheit wissenschaftlich abzusichern:

Davno uže ljudi Zemli ponjali, što krasota - éto instinktivno vosprinimaemaja celesoobraznost' stroenija, prispoblenija k opredelennomu naznačeniju. (S.22)

/Die Menschen haben längst begriffen, was Schönheit ist - die intuitiv erfaßte Zweckmäßigkeit der Struktur im Einklang mit einem bestimmten Ziel./

Bezeichnenderweise entspricht der Gegenüberstellung der utopischen Menschen mit einigen wenigen negativen Figuren auch der Kontrast zwischen Schönheit und Häßlichkeit. Pur Chiss, ein Nörgler und Besserwisser, besitzt "eine große Hakennase und tiefliegende, häßliche Ohren" (S.4). Auch beim Reden wird er abwertend beschrieben: "er macht mit den langen Armen unbeholfene Gesten und drückt den Kehlkopf heraus" (S.103).

Um die Einförmigkeit der positiven Gestalten etwas aufzulockern, führt Efrešov individuelle Züge ein, die aber einer ähnlichen Stereo-

typisierung unterliegen. Meist handelt es sich um die Kombination zweier vorgeblich unvereinbarer Merkmale. Bei stählernen Helden verbinden sich Stränge und Milde:

... on ukradkoj osmotrel znakomye emu čerty tverdogo lica: krupnyj nos, širokij podborodok, neožidanno veselyj izgib gub, ne vjažuščijsja s chmurovatym vyraženiem stal'nych glaz pod srosšimisja brovjami. (S.67)

/... er musterte verstohlen die vertrauten Züge des festen Gesichts: die große Nase, des breite Kinn, den unerwartet fröhlichen Ausdruck auf den Lippen, der nicht zu den finster blickenden stählernen Augen unter den zusammengewachsenen Brauen passen wollte./

Bei berühmten Wissenschaftlern wird das Mißverhältnis von Rang zu äußerer Erscheinung dargestellt:

Učenyj, edva ubedilsja v pravote obščich predpoloženij, pribežal k laboratoriju. Blizoruko sčurjas' vovse ne ot slabosti zrenija, a po privyčke, on ogljadyval prigotovlennye apparaty. Grim Sar ne pochodil na znamenitogo učenogo, kotorye, kak pravilo, otličalis' vnusitel'nym vidom i vlastnost'ju charaktera. Erg Noor vspomnil Ren Boza s ego zastenčivoj mal'čičeskoj vnešnost'ju, tak ne sootvetstvovavšej veličiju ego uma. (S.109)

/Als der Wissenschaftler seine Mutmaßungen bestätigt fand, kam er sofort ins Laboratorium gelaufen. Die Augen leicht zusammenkneifend, nicht etwa aus Kurzsichtigkeit, sondern gewohnheitsmäßig, betrachtete er die vorbereiteten Apparate. Grim Sar hatte nichts von einem berühmten Wissenschaftler mit imponierendem Äußeren und herrischem Wesen an sich. Erg Noor fühlte sich an Ren Boz und sein schüchternes, jungenhaftes Gebaren erinnert, das so gar nicht der Größe seines Geistes entsprach./

Zentral für die Personengestaltung ist die Andeutung künftiger Konflikte in einer der Theorie nach konfliktlos gewordenen Welt (124). Dies wird beispielhaft gezeigt am Experiment des Mven Mas. Der Wissenschaftler, der ansonsten den üblichen Schablonen von Efremovs Figuren entspricht, führt einen großangelegten Versuch mit dem Ziel durch, mit dem 280 Lichtjahre entfernten Planeten Epsilon Tucanae direkte Verbindung aufzunehmen. Beim Experiment kommt die Besatzung einer Raumstation um; außerdem entsteht beträchtlicher materieller Schaden. Der Konflikt besteht zwischen Risiko und wissenschaftlichem Fortschritt. Mven Mas handelt ohne Einwilligung des "Rats für Astronautik", von dem eine Ablehnung zu erwarten gewesen wäre. Mven Mas' Motivation besteht im ungebändigten Wissensdrang, wie er alle Helden, besonders aber den Nachfahren afrikanischer Stämme (125) auszeichnet:

Večnye zagadki i bezotvetnye voprosy prevratilis' by v ničo, esli by udalos' soveršit' ešče odnu veličajšuju iz naučnych revoljucij - pobedit' vremja, naučit'sja preodolevat' ljuboe prostranstvo v ljuboju promežutok vremeni, nastupit' nogoj vlastelina na beskonečnye prostory kosmosa. Togda ne tol'ko nasa Galaktika, no i drugie zvezdnye ostrova stanut ot nas ne dal'še melkich ostrovkov Sredizemnogo morja ... V ètom opravdanie otčajannoj popytki, zadumannoju Ren Bozom i osuščestvljuemoj im, Mvenom Masom, zavedujuščim vnešnimi stancijami Zemli. (S.73)

/Die ewigen Rätsel und schwierigen Aufgaben werden im Nu gelöst sein, wenn es gelingt, die größte wissenschaftliche Revolution zu vollbringen - endgültig die Zeit auszuschalten und zu lernen, jede Entfernung in jedem beliebigen Zeitraum zurückzulegen, den Fuß des Herrschers auf die unendlichen Weiten des Kosmos zu setzen. Dann werden nicht nur die Sterne unserer Galaxie, sondern auch die entferntesten Sterneneiseln von uns nicht weiter entfernt sein als die kleinen Inseln des Mittelmeers... Darin lag die Rechtfertigung für den tollkühnen Versuch, den Ren Boz eronnen hatte und den er, Mven Mas, der Leiter der Außenstationen der Erde, verwirklichen sollte./

Das Experiment des Mven Mas zeigt mögliche Grenzen des ansonsten recht ideal vorgestellten utopischen Menschen auf. "Die Selbstverwirklichung muß in Leiden bezahlt werden" (126), auch in der künftigen Welt.

Wie so oft bei Efremov fällt auch hier die literarische Darstellung gegenüber der Größe der zugrundeliegenden Idee ab. Auf gleicher Ebene mit den Motiven schöpferischen Wissensdurstes steht der brennende Wunsch von Mven Mas, ein schönes rothäutiges Mädchen wiederzusehen, das den Wissenschaftler bei einer Übertragung vom Planeten Epsilon Tucanae in ihren Bann schlug. Das Ausmaß des mit dem Versuch verbundenen Risikos wird von Efremov nur verbal gestreift. Die Besatzung des Satelliten bleibt anonym; die Tragik ihres Todes wird durch die Tatsache gemildert, daß sich für riskante wissenschaftliche Experimente gleich welcher Art ohnehin Massen junger Freiwilliger zur Verfügung stellen. Der Opponent während der Diskussion im "Rat für Astronautik" ist Pur Chiss, der von Beginn an negativ gezeichnet wurde und damit als ernstzunehmender Gesprächspartner beim Leser von vornherein diskreditiert ist. Da der Autor offensichtlich Partei ergreift, bleibt der Konflikt und seine Implikationen an der Oberfläche und löst sich mehr nach dem Motto: "Wo gehobelt wird, fallen Späne". Wesentlich zwingender erfolgt die Gestaltung dieses für die moderne Wissenschaft so zentralen Konflikts zwischen wissenschaftlichem

Fortschritt und menschlichem Risiko in den Romanen der Brüder Strugackij "Stažery" und "Dalekaja Raduga".

Ähnliches gilt für die Gestaltung anderer "utopischer" Probleme. Der von Efremov betonte dynamische Zustand der Idealwelt kann sich nur verwirklichen, wenn der bestehende Zustand als unbefriedigend dargestellt und Perspektiven der Verbesserung des Bestehenden aufgezeigt werden (127). Die Vervollkommnung des Menschenideals liegt in der Aktivierung des Gefühlslebens und dessen Gleichstellung mit dem Intellekt. Efremov gibt weder eine Analyse der Ursachen dieser verhängnisvollen Entwicklung, noch zeigt er Wege zu deren Überwindung auf. Wie so oft bei Efremov wird die Forderung lediglich postuliert; das angebliche Problem der emotionalen Zurückgebliebenheit wird an keinem konkreten Fall verdeutlicht. Völlige Verwirrung schafft der Aufruf zur Beseitigung des "blinden Mutterinstinkts", der in merkwürdigem Gegensatz zur geplanten Aufwertung des Gefühlsbereichs steht (128).

Ähnlich problematisch erscheint die dynamische Weiterentwicklung des utopischen Zustands auf der Erde, wenn die Unterwerfung der Natur unter die Bedürfnisse der Menschen abgeschlossen und für "Herkules-taten" oder sonstige physische Betätigung nur mehr wenig Raum sein wird. Überhaupt vermag Efremov kaum glaubhaft darzustellen, worin die Menschen seiner utopischen Welt Sinn und Erfüllung ihres Lebens finden:

In Efremovs vollkommener Gesellschaft gibt es keine Langeweile, aber unwillkürlich spürt man die Unverbindlichkeit aller Bewegungen, denn die Probleme sind ja alle gelöst. In das Weltall fliegen die Menschen aus Neugierde, sie müssen es aber nicht, denn auf der Erde gibt es genügend Platz. Die Wissenschaftler verkürzen sich nur ihre Lebensjahre, wenn sie über schwierige Fragen nachsinnen - Nichtwissenschaftler leben länger. Heldentaten werden im wesentlichen bei der Verteidigung der rückwärtigen Front vollbracht: auf der Insel des Vergessens, die sich hartnäckig aus Vergangenen nährt, oder an den Grenzen unbesiedelter Gebiete - in den Steppen, wo halb wilde Herden umherziehen, in den tropischen Wäldern, in denen noch Krankheitskeime nisten. Aber was beunruhigt die Bewohner der perfekt angelegten Wohnzentren? Einzig und allein das Problem von Raum und Zeit. Die Schönheit auf dem Planeten Epsilon Tucanae: sie ist 300 Lichtjahre weit weg und es gibt keine Möglichkeit, sich mit ihr zu treffen.

Aber wenn man es ehrlich betrachtet, ist es ein konstruiertes Problem. (129)

Offenbar als Zugeständnis an die Irrationalität menschlichen Verhaltens trotz umfassender utopischer Planung schuf Efremov die "Insel des Vergessens". Sie ist "ein Zufluchtsort für Menschen, die das rastlose Wirken der Großen Welt nicht mehr lockte, die nicht auf gleicher Stufe mit den anderen arbeiten wollten" (S.92). Im folgenden erhält die Bestimmung gleichnishafte Obertöne: "Die Insel des Vergessens, das ist die dumpfe Namenlosigkeit des alten Lebens, des egoistischen Tuns und der Gefühle des Menschen" (S.93). Die Existenz der Insel scheint die Voraussetzung dafür zu sein, daß auf der Erde ein chemisch reiner Idealzustand aufrechterhalten werden kann. Bezeichnenderweise führt Efremov nur einen einzigen Bewohner der Insel vor, einen Mathematiker, der wegen seiner unmoralischen und folgen-schweren Experimente verbannt wurde. Die Unglaubwürdigkeit psychologischer Gestaltung tritt hier deutlich zutage: der als schwärzester Schurke von ungeheurer Primitivität eingeführte Wissenschaftler läutert sich innerhalb weniger Stunden und kehrt in den Schoß der Gesellschaft zurück. Auch hier weicht Efremov der Differenzierung aus. Es gibt keine problematischen Figuren zwischen den beiden Polen von Gut und Böse; die Schurken wiederum tragen den Kern der Läuterung bereits in sich. Auch über das andere Reservat erfährt der Leser wenig: es ist für Mütter bestimmt, die ihre Kinder selbst aufziehen wollen.

Die realistische Note, die in der Darstellung der "Insel des Vergessens" trotz der Darstellungsschwächen anklingt, wirft ein grundlegendes Problem von Utopien auf: Wie kommt es überhaupt zur Existenz von Außenseitern in einer utopischen Welt? Dazu Dahrendorf:

Characteristically, utopian writers take refuge in chance to carry off this paradox. Their "outsiders" are not (and cannot be) products of the social structure of utopia but deviants, pathological cases infected with some unique disease. (130)

In der utopischen Welt Efremovs werden negative Phänomene ausschließlich als Relikte der Vergangenheit begriffen:

V velikom smešeni ras i narodov ... vnezapno, otkuda-to iz glubin nasledstvenosti, pojavljajutsja samye neožidannye čerty charaktera dalekich predkov. Slučajutsja porazitel'nye ukлонenija psihiki... (S.70)

/Bei der gewaltigen Vermengung von Rassen und Völkern ... tauchen aus den Tiefen des Erbguts plötzlich unerwartete Charaktereigenschaften ferner Vorfahren auf. Es kommt zu Entartungen der Psyche.../

Negative Relikte wie auch die Gesamtheit der positiven Erscheinungen haben zwar ihren Ursprung in der Gegenwart von Autor und Leser, leiten sich aber von ihr in unterschiedlicher Weise ab. Da die Utopie davon ausgehen kann, daß die Spezifik des Bösen unverändert bleibt und sich bei der Annäherung der Welt an ihren utopischen Zustand nur quantitativ reduziert, kann der Autor bei der Gestaltung auf seine empirische Realität zurückgreifen. Die Existenz des Bösen wird mit dem Hinweis auf die Irrationalität menschlicher Psyche abgesichert.

Schwieriger gestaltet sich die Ableitung des "utopischen" Zustands aus den positiven Tendenzen der Gegenwart. Diesem Problem sehen sich alle Verfasser neuzeitlicher Utopien gegenüber, sofern sie ihre Entwürfe nicht als bloße Alternativmöglichkeiten zukünftiger Entwicklungen auffassen. In besonderem Maße gilt dies für marxistische Autoren, entsprechend der von Engels konstatierten Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. Für utopische Zukunftsentwürfe bedeutet dies das Recht des Lesers, sie mit den Maßstäben zu messen, die man an Prognosen anlegt.

Efremov legt seinem Werk eine explizite Geschichtstheorie zugrunde und prognostiziert die Aufeinanderfolge bestimmter historischer Epochen. Der gegenwärtigen Welt, die als "Ära der geteilten Welt" bezeichnet wird, folgt eine "Ära der Weltvereinigung", in der sich die Staaten zusammenschließen, eine gemeinsame Sprache schaffen und den Energiebedarf sicherstellen. Hierauf schließt sich die "Ära der Gemeinsamen Arbeit" an, unterteilt in die "Vereinfachung der Dinge", "Umgestaltung", "Erster Überfluß" und "Kosmos". Abgeschlossen wird diese Reihe von der "Ära des Großen Rings", benannt nach der Vereinigung der außerirdischen Intelligenzen des Kosmos, mit denen Verbindung aufgenommen wird.

Dieses theoretische Gerüst trägt eher unverbindlichen Charakter. Etwas konkreter wird Efremov in dem als Fortsetzung von "Tumannost' Andromedy" zu betrachtenden Roman "Čas Byka" (1970). Ein Erdbewohner erklärt einem interessierten Bewohner des fremden Planeten, wie die Erde in der Vergangenheit den "in seiner Schnelligkeit rätselhaft erscheinenden Umbruch" (S.29) geschafft hat:

- Velikaja Zmeja! - voskliknul Čadmo Sonte Taztot. Ėto tak pochože na nas, no kak' vy spravilis' s ětim?

- Trudnym i složnym putem, - otvetil Sol' Sain, - osilit' kotoryj mog liš' kollektivnyj razum planety. Ne organizo-

vannoje svyše mnenie neosvedomlennoj tolpy, a obdumyvanie soobščaja i priznanie pravoty na osnove ponimanija i pravdivoj informacii. Pri velikom množestve ljudej na Zemle vse što stalo vozmožnym liš' posle izobretenij komputerov - sčetynych mašin. S pomošč'ju étich že másin my osuščestvili tščatel'nuju sortirovku ljudej. Podlinnaja bor'ba za zdorov'e potomstva i čistotu vosprijatija načalas', kogda my postavili učitelej i vračej vyše vsech drugich professij na Zemle. Vveli dialektičeskoe vospitanie. S odnoj storony strogo disciplinirovannoje, kollektivnoje, s drugoj - mjagko individual'noje. (S.202)

/"Große Schlange!" - rief Čadmo Sontje Taztot aus. "Das ist unseren Verhältnissen so ähnlich, aber wie habt ihr es geschafft?"

"Es war ein schwieriger und komplizierter Weg", antwortete Sol' Sain, "den nur der kollektive Geist des Planeten beschreiten konnte. Nicht ein von oben dirigierter Wille der unwissenden Masse, sondern die gemeinsame Meinungsbildung und die Einsicht auf der Basis des Verständnisses und der unverfälschten Information. Bei der ungeheuren Bevölkerungszahl der Erde wurde dies erst nach der Erfindung der Computer möglich. Mit Hilfe dieser Maschinen führten wir eine sorgfältige Sortierung der Menschen durch. Der eigentliche Kampf um eine gesunde Nachkommenschaft und eine unverfälschte Wahrnehmung setzte ein, als wir von allen Berufen auf der Erde Lehrer und Ärzte am höchsten einstuften; als wir die dialektische Erziehung einführten: einerseits die streng disziplinierte, kollektive, andererseits die gemäßigt individuelle./

In diesem Rückblick von der utopischen Warte aus werden die Auswege aus den bedrohlichen Situationen der Gegenwart zwar verbal vorge-tragen, doch fehlt ihnen jeglicher Bezug zur Praxis des Hier und Jetzt. Mit Recht bemerkt Lück:

"Reich der Freiheit" - gewiß! Aber wie kommt man dahin? Wie ist die Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus zu führen, wie sind die Widersprüche einer sozialistischen, also noch nicht kommunistischen Gesellschaft zu lösen - durch das spezifische Medium der wissenschaftlichen Phantastik? ... Efremov hat diese Fragestellung fast völlig ausgespart, wodurch sein umfängliches Werk, bei aller Parteilichkeit für den Kommunismus, doch in bedenkliche Nähe zur literarischen Utopie - zum Nirgend-Land gerät. (131)

Offenbar wurde dieser Umstand auch vom Autor undeutlich empfunden. Als Ausweg wählte er die direkte Bezugnahme zur gegenwärtigen Situation, gefaßt in einen geschichtlichen Rückblick:

- Kto že byl pervym na étom puti? Neuželi opjat' Rossiija? zainteresovalas' Éviza.

- Opjat' Rossiija - pervaja strana socializma. Imenno ona pošla velikim putem po lezviju britvy meždu ganosterizu-

jušćimsja kapitalizmom, lžesocializmom i všemi ich razno-
vidnostjami. Russkie rešili, čto lučše byt' bednee, no
podgotovit' obščestvo s bol'sej zabotoj o ljudjach i s
bol'sej spravedlivost'ju, iskorenit' uslovija i samoe pon-
jatie kapitalističeskogo uspecha, iskorenit' vsjačeakich
vladyk, bol'sich i malych v politike, nauke, iskusstve.
Vot ključ, kotoryj privel našich predkov k Ère Mirovogo
Vossoedinenija.

/"Wer beschritt diesen Weg als erster? Doch nicht wiederum
Rußland?", fragte Eviza voller Interesse.

"Wiederum war es Rußland, das erste Land des Sozialismus.
Gerade Rußland beschritt diesen bedeutsamen Weg auf des
Messers Schneide zwischen dem gangsterhaften Kapitalismus,
dem Pseudosozialismus und all deren Abarten. Die Russen
wollten lieber arm sein, dafür aber eine Gesellschaft
aufbauen, die sich der Menschen fürsorglicher annimmt
und gerechter ist, sie wollten die Ursachen für den Erfolg
im kapitalistischen Sinn beseitigen, ja den Begriff selbst
tilgen, sie wollten alle Zaren, ob große oder kleine, in
Politik, Wissenschaft und Kunst auslöschen. Dies ist der
Schlüssel, der unseren Vorfahren den Weg zur "Ära der
Weltvereinigung" bahnte./

Dieser etwas verschwommene Abriß kann für sich beanspruchen, in sei-
ner fiktiven Einbettung historische Wahrheit zu sein. Efremov läßt
sich seine Argumentation durch "geschichtliche Fakten" sanktionieren,
ein Vorteil der phantastischen Anlage. Auch hier wird lediglich ein
Katalog von Forderungen an gegenwärtige Zustände aufgestellt, wobei
Efremov offenläßt, ob er das Rußland dieses Zitats mit dem der Rea-
lität für identisch hält.

Offenbar um sich für seine wissenschaftlichen Spekulationen Spiel-
raum zu schaffen, wählte Efremov zwei Auswege. Der eine ist die Ver-
legung der Handlungszeit in die ferne Zukunft und hat seinen Grund
in der Spezifik soziologischer Prognosen. Aufgrund der Anwendbarkeit
statistischer Methoden lassen sich Entwicklungen auf dem Gebiet von
Wissenschaft und Technik leichter vorhersagen als solche, die den
Menschen, seine soziale Organisation, Kultur oder Politik betreffen.
Dies beruht darauf, daß im einen Fall von einer linearen Tendenz der
Fortentwicklung in der Gesamtheit ausgegangen werden kann; im anderen
Fall ist eine solche Tendenz zumindest unstritten. Efremov muß den
beharrlichen antiutopiachen Kräften der Gegenwart ihren Tribut zollen,
um die Reinheit des künftigen Ideals zu erreichen, denn "Für die
Utopie sind in erster Linie solche Wünsche von Bedeutung, deren Er-
füllung in der gegebenen Gestalt der Wirklichkeit nicht möglich ist
..." (132). Fast scheint es so, daß die Glaubhaftigkeit der Utopie
mit dem zeitlichen Abstand zur Entstehungszeit wächst. "Tumannost'
Andromedy" spielt im Jahre 3000.

Die zweite Absicherung Efremovs weist auf den Doppelcharakter utopischer Konstruktionen hin. Sie enthalten zwei Momente, "einerseits die Kritik derjenigen bestehenden Gesellschaft, als deren Zeitgenosse und Mitglied der Verfasser sich selber begreift und zum anderen den Entwurf einer anderen, besseren Gesellschaft." (133). Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart wird sowohl rückwärtsgewandt von der utopischen Warte aus als auch in direkter Konfrontation geführt. Die Bezugnahmen vermeiden ein explizites Objekt der Anklage und treten hauptsächlich auf zwei Ebenen zutage, einer zeitbezogenen und einer zeitlosen. Echte Gegenwartsorientierung, wenngleich auf allgemeiner Basis, enthält die Warnung vor atomaren Spielereien. Sie wird in der Episode verdeutlicht, in der die Raumfahrer den verstummen Stern Zirda besuchen und feststellen müssen, daß dort eine atomare Katastrophe alles Leben ausgelöscht hat.

Zeitlosere Bezüge eröffnen sich auf der anderen Ebene, die am deutlichsten in einer Szene auf der "Insel des Vergessens" sichtbar werden. In der für Efremov typischen naiven Eindeutigkeit wird der Zusammenstoß zweier athletisch gebauter Naturwissenschaftler geschildert, die sich beide desselben Vergehens schuldig gemacht haben - der Durchführung allzu riskanter Experimente. Die Motive ihres Handelns sind bei beiden jedoch diametral entgegengesetzt:

- Začem pustye slova? V tom mire vy ne proiznosili ich i dejstvovali pust' prestupno, no vo imja bol'shoj idei. A zdes' vo imja čego?

- Samogo sebja, i tol'ko samogo sebja! - prezritel'no brosil skvoz' szaty zuby Bet Lon. - Dovol'no ja sčitalsja s drugimi, s obščim blagom! Vse što ne nužno čeloveku, kak ja ponjal. Što znali i nekotorye mudrecy drevnosti. (S.95)

/"Wozu die leeren Worte? In der Großen Welt haben Sie gehandelt, statt zu reden, vielleicht verbrecherisch, jedoch um einer großen Idee willen. Wer aber gibt Ihnen hier das Recht?"

"Ich allein, nur ich!", stieß Bet Lon verächtlich zwischen den Zähnen hervor. "Mein Leben lang habe ich genügend Rücksicht auf andere, auf das allgemeine Wohl genommen. Jetzt habe ich begriffen, daß der Mensch das alles nicht braucht. Das wußten auch einige Weise der Vergangenheit."/

Es zeigt sich, daß Efremovs Argumentation vor allem moralischer Natur ist und als solche keine konkret faßbaren Erscheinungen der Realität aufgreift. Zielscheibe seiner Kritik ist der im Zentrum des späteren Romans "Čas Byka" stehende "Stier", ein "starker und energischer Mensch, der jedoch vollkommen gefühllos fremdem Leid

gegenübersteht und nur an die Befriedigung seiner Bedürfnisse denkt" (S.92). Die moralisierende Tendenz verleiht "Tumannost' Andromedy" ein deutlich unpolitisches Gepräge; das Werk steht außerhalb konkreter Geschichtlichkeit. Die Geißelung ewigmenschlicher Schwächen stellt Efremov in eine Reihe mit den klassischen utopischen Moralisten.

2.1.3. Erweiterungen des Schemas

Die auf die ersten beiden Weltraumromane "Strana bagrovych tuč" und "Put' na Amal'teju" folgenden Werke der Brüder Strugackij lassen erkennen, mit welcher Konsequenz die Autoren an die Verwirklichung ihrer künstlerischen Absichten gingen. Um die Science Fiction aus der starren Schematik, in der sie zum damaligen Zeitpunkt verharrte, herausführen zu können, mußten sie Modellstruktur und Funktionsbereich ihrer Erstlingswerke modifizieren und erweitern. Im folgenden sollen zwei solcher Erweiterungen besprochen werden: gegenutopische Tendenzen und die Einbeziehung moralisch-philosophischer Fragestellungen.

2.1.3.1. Gegenutopische Tendenzen. A. und B. Strugackij: "Stažery"

Die Erzählung "Stažery" (1962) der Brüder Strugackij gliedert sich in mehrere locker verbundene Handlungsstränge:

Anläßlich des Abflugs eines Raumschiffs von der Erde kommt es zu einem Gespräch zwischen zwei getrennt lebenden Ehepartnern. Im Mittelpunkt stehen zwei verschiedene Einstellungen zum Leben: Leben als schöpferische Pflichterfüllung und Leben als Genuß und Wunscherfüllung. - Das Raumschiff, das von Bykov und Jurkovskij gesteuert wird, nimmt unterwegs den jungen Jura auf, der sein planmäßiges Raumschiff verpaßt hat. - Jurkovskij beschließt auf eigene Faust eine Untersuchung des Saturnrings und kommt mit seinem Begleiter um. Jura erlebt auf dem Mars den Kampf gegen Riesenblutegel und die Entdeckung von Siedlungsanlagen. - Das Werk schließt mit der Rückkehr Bykovs zur Erde.

Die Erzählung weist die üblichen Kennzeichen extrapolierender Modelle auf. Da sie als Fortsetzung der beiden vorhergegangenen Weltraumromane konzipiert ist, kann sie auf viele realistische Absicherungen verzichten, die für extrapolierende Science Fiction unumgänglich sind. Diese Tatsache ermöglicht auch eine andere Anlage: das Werk beschreibt weniger die Durchführung eines bestimmten Projekts als den Alltag von Weltraumfahrern. Dies bringt zwar eine gewisse Statik mit sich, ermöglicht dafür aber ein vertiefteres Eingehen auf Probleme der Zukunft.

Die didaktische Tendenz erfährt in "Stežery" entscheidende Modifizierungen. Besonders auffällig ist das Abgehen vom Erfolgsmodell. Das Unternehmen Jurkovskije scheitert trotz dessen Weltraumerfahrung; sein Tod läßt tragische Noten anklingen. Bykov bleibt nicht einmal die Befriedigung einer erfüllten Aufgabe; seine Rückkehr zur Erde ist alles andere als ein Triumphzug:

Bykov tjaželo vstal i, ne vynimaja ruk iz karmanov, čerez opustevšij avtobus pošel k vychodu. /.../ Tolpy uže ne bylo. Ljudi gruppami napravljalis' k aërovokzalu, smejas' i peregovarivajss'. Bykov stupil v sneg, postojal, chmuro žmurjas' na solnce, i tože pošel k vokzalu. Sneg zvonko skripel pod botinkami. Sboku bežala dlinnaja golubovataja ten'. (S.102)

/Bykov erhob sich mühsam und schritt, ohne die Hände aus den Hosentaschen zu nehmen, durch den leeren Autobus zum Ausstieg. /.../ Die Menge hatte sich bereits verlaufen. Die Menschen begaben sich in Grüppchen lachend und plaudernd zum Flugplatz. Bykov setzte den Fuß auf den Schnee, blieb etwas stehen und blinzelte in die Sonne; dann begab auch er sich zum Flugplatz. Der Schnee knirschte laut unter seinen Stiefeln. Neben ihm lief ein langer bläulicher Schatten her./

Aufschlußreich ist die Eigenmächtigkeit, mit der Jurkovskij seinen Erkundungsflug unternimmt. Während in den vorausgegangenen Romanen der Brüder Strugackij die Raumfahrer lediglich gestellte Aufgaben zu bewältigen hatten, tritt nun als Handlungsursache und -antrieb die Irrationalität menschlichen Charakters in Erscheinung. Das Geschehen wird nicht mehr durch technisches, sondern durch menschliches Versagen ausgelöst.

Maria, die Schwester Jurkovskijs, bildet gewissermaßen einen Rahmen zum Romangeschehen, da sie beim Abflug und bei der Rückkehr des Raumschiffs anwesend ist. Mit ihr erweitern die Autoren ihren Figurenbestand um eine wichtige Variante. Maria kann eindeutig weder als positive noch als negative Heldin bezeichnet werden, bleibt aber in ihrer Glaubwürdigkeit hinter den übrigen Helden zurück. Sie stellt die Frage nach dem Sinn des Lebens. Ihr Credo steht in scharfem Gegensatz zur fortschrittsoptimistischen Haltung vieler positiv-didaktischer Werke der sowjetischen Science Fiction:

Sumassedsij mir. Durackoe vremja, - skazala ona ustalo.
- Ljudi soveršenno razučilie' žit'. Rabota, rabota, rabo-
ta! ...Ves' smysl žizni v rabote. Vse vremja čego-to iščut.
Vse vremja čto-to strojet. Začem? Ja ponimaju, što nužno
bylo ran'se, kogda vsego ne chvatalo. Kogda byla éta ěkono-
mičeskaja bor'ba. Kogda ešče nužno bylo dokazyvat', što my

možem ne chuže, a lučše, čem oni. Dokazali! A bor'ba ostalas'. Kakaja-to gluchaja, nejavnaja. Ja ne ponimaju ee. (S.42)

/"Verrückte Welt. Dumme Zeiten", sagte sie müde. - "Die Menschen haben es völlig verlernt zu leben. Arbeit, Arbeit, Arbeit! ... Der ganze Sinn des Lebens liegt in der Arbeit. Andauernd sucht man nach etwas. Andauernd baut man irgend etwas. Wozu? Ich kann verstehen, daß das früher notwendig war, als es an allem fehlte. Als dieser Wirtschaftskampf war. Als wir noch beweisen mußten, daß wir es nicht schlechter, sondern besser machen als sie. Wir haben es bewiesen! Aber der Kampf ist geblieben. So ein stumpfer, verdeckter Kampf. Ich verstehe ihn nicht."/

Hier ist nicht der Platz, auf die aktuellen politischen Implikationen einzugehen, die diese Stellungnahme zweifellos enthält. Wichtig erscheint uns die Tendenz zu einer differenzierteren Wirklichkeitschau zu sein, die die Schaffung einer solchen Figur ermöglichte. Sie ermöglicht auch vorsichtige Kritik an bestimmten gesellschaftlichen Erscheinungen, wie der Einsamkeit und Gebrochenheit abgewirtschafteter Raumfahrer (in der Figur von Marias Mann Dauge) oder den schädlichen Auswirkungen uneingeschränkter technischen Fortschritts (wie dem Raubbau an der Natur). Hier deutet sich eine wichtige Tendenz an: der Weltraum als Schauplatz des Geschehens wirft zunehmend Probleme auf, die zurück auf die Erde verweisen. Die folgende Utopie der Strugackijs "Polden", XXII. vek" ist bereits irdischen Problemen gewidmet.

Jurkovskij und Maria werden zu moralischen Schlüsselfiguren. An beiden demonstrieren die Autoren den Widerstreit zweier verschiedener moralisch-ethischer Prinzipien und legen damit den Grundstock für die späteren philosophischen Romane. Obwohl beide Figuren im Endeffekt scheitern, bedeutet das keine eindeutige Stellungnahme der Autoren. Jurkovskij steht vor der Entscheidung, auf ein spektakuläres Forschungsunternehmen zu verzichten, um sein Leben nicht in Gefahr zu bringen (134). Auch in "Strana bagrovych tuč" war die Frage des gefährlichen Risikos Gegenstand von Diskussionen, doch dort war es die Dienstvorschrift des Kapitäns, die für die Entscheidung ausschlaggebend war. In "Stažery" dagegen handelt es sich um die Entscheidung eines Individuums, die an Befehlsverweigerung grenzt.

Insgesamt gesehen stellt "Stažery" eine wichtige Übergangsstufe dar. Es enthält zwar wesentliche Merkmale positiver Didaktik, bereichert aber das extrapolierende Modell um einige Nuancen. Die zukunfts-

optimistische Schau ist nicht mehr unbeschränkt gültig; die Errungenschaften von Wissenschaft und Technik können durchaus negative Auswirkungen haben. Hiermit wird eine Brücke zum eigentlich menschlichen Bereich geschlagen: Leid und Verzweiflung treten gleichberechtigt neben die "positiven" Gefühlsäußerungen und verleihen dem Werk zeitlosere Züge. Im Schaffen der Brüder Strugackij bedeutet dies einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu den späteren philosophischen Romanen. In seiner fundierten Analyse ihres literarischen Werdegangs bemerkt Urban:

Der Einfluß des Technizismus ist zu Ende. Die Welt des Menschen kann nicht allein mit Hilfe von Maschinen und Wissenschaft zur Vollkommenheit gebracht werden. Man muß sich mit ihr unmittelbar beschäftigen. Im Erkennen und der Gestaltung menschlichen Lebens muß man vom Menschen ausgehen. (135)

Hierin liegt der erste Ansatzpunkt zu gegenutopischen Vorstellungen, die in den folgenden Werken der Autoren zu zentraler Bedeutung gelangen werden. Die Personenzeichnung weist einen höheren Grad an individueller Differenzierung auf. Am stärksten beeinflusst die positiv-didaktische Tendenz noch den Bereich der künstlerischen Gestaltung: von dieser Perspektive aus gesehen ist die Erzählung völlig anspruchslos.

2.1.3.2. Moralisch-philosophische Didaktik. A. und B. Strugackij: "Dalekaja Raduga"

Bei den Funktionsbestimmungen haben wir darauf hingewiesen, daß literarische Werke fast immer mehrere Funktionen enthalten, von denen jeweils eine am stärksten ausgeprägt ist. Die allmähliche Modifizierung einer dominierenden Funktion läßt sich an den Weltromanen der Brüder Strugackij anschaulich verfolgen. Das Auftauchen gegenutopischer Elemente in "Stažery" deutet nur auf eine, wenn auch bedeutsame Erweiterung der ursprünglichen didaktischen Anlage hin. "Dalekaja Raduga" (1964) markiert den Beginn der philosophisch ausgerichteten Science Fiction in der literarischen Entwicklung der Autoren.

Diese Entwicklung setzt einen Übergang vom extrapolierenden zum signalisierenden Modell voraus. Die entworfenen Sachverhalte sind nicht mehr getreues Abbild eines in die Zukunft projizierten Wunschenkens, wie sie für die positive Didaktik kennzeichnend war. Um

moralisch-philosophische Fragestellungen aufbauen zu können, benötigt der Autor eine flexible Ausgangsposition, die durch den Kunstgriff der räumlichen Transponierung gewährleistet wird. Der Autor muß sich bei seinem Vorgehen nicht mehr an den Möglichkeiten realistischer Absicherungen orientieren - er arbeitet mit Hilfe von Pseudoabsicherungen.

Die Handlung von "Dalekaja Raduga" spielt auf einem kleinen Planeten namens "Raduga", der ganz zur Erforschung physikalischer Phänomene genützt wird; es handelt sich gewissermaßen um einen Laborplaneten. Der Himmelskörper wird nur von Naturwissenschaftlern und deren Familien bewohnt. Eine unvorhergesehene Katastrophe als Folge eines physikalischen Experiments erfordert eine sofortige Evakuierung des Planeten. Allerdings steht nur ein einziges Raumschiff zur Verfügung. Der Roman wirft nun die Frage nach den Prioritäten auf: Soll das unschätzbare, in jahrzehntelanger Arbeit angehäuften wissenschaftliche Material oder sollen die Kinder gerettet werden?

Löst man die zentrale Konfliktsituation aus ihrer Bindung an den wissenschaftlichen Bereich, so ist zu erkennen, daß die inhaltliche Verkleidung austauschbar ist. Es ist durchaus vorstellbar, daß der Schauplatz des Geschehens von dem Planeten zur Erde verlegt sein könnte, etwa auf eine von einem Vulkanausbruch bedrohte Insel. Bei einer solchen buchstäblichen Übertragung stünde den Betroffenen statt eines Raumschiffs nur ein einziges Boot zur Verfügung.

"Dalekaja Raduga" deutet hinsichtlich seiner Modellstruktur auf eine Übergangsphase hin. Was wir über den Pseudocharakter des phantastischen Schauplatzes sagten, gilt auch für die phantastischen Phänomene des Planeten Raduga. Die "Volna", ein ungeheurer Flammengürtel, der durch ein großangelegtes wissenschaftliches Experiment ausgelöst wird und den Planeten überzieht, wird durch pseudowissenschaftliche Ausdrücke beschrieben. Da alle Handlungspersonen dem Wissenschaftlermilieu entstammen, fügen sich die Pseudoabsicherungen homogen in den Inhalt. Im Verlaufe der Handlung tritt eine bezeichnende Wandlung ein. Als alle Versuche, der katastrophalen Entwicklung mit technischen Mitteln Einhalt zu gebieten, fehlschlagen, hört die "Volna" auf, ein wissenschaftliches Phänomen zu sein - sie wird zu einer Naturkatastrophe, die den Menschen gleichsam in seinen Urzustand zurückversetzt, einem Zustand der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins. Die Betroffenen sehen sich einer existenziellen Bedrohung gegenüber. Hier erfüllt die "Volna" ihre eigentliche Aufgabe im Rahmen des Romans.

Der Übergang vom realistisch-spekulativen zum signalisierenden Modell findet eine Parallele im Bereich der Funktion. Die in den Weltraumromanen bis dahin vorherrschende positive Didaktik wird dahingehend modifiziert, daß sie sich nicht mehr an einem Erfolgsmodell orientiert. Die guten Handlungen führen zu keinem konkreten, unmittelbar greifbaren Ergebnis, wie es etwa die erfolgreiche Durchführung eines Projekts darstellt. Auch spielen bei der Rettung der Kinder Momente des Pflichtgefühls, wie es noch in "Strana bagrovych tuč" der Fall war, keine Rolle mehr. Die aufgeworfenen Probleme bringen durchwegs moralische Implikationen mit sich: "Dalekaja Raduga" wird zur philosophischen Didaktik. Im Mittelpunkt steht nun auch nicht mehr ein einziger und eindeutig positiver Wert; es werden Alternativwerte aufgezeigt. Die möglichen Entscheidungen können beide richtig sein; ihre Berechtigung hängt nur davon ab, welches Wertesystem zugrundegelegt wird.

Das Thema von "Dalekaja Raduga" baut sich auf einer moralisch zugespitzten Situation auf. Das unaufhaltsame Vordringen der "Volna" macht eine sofortige kompromißlose Entscheidung bezüglich der Evakuierung des Planeten unumgänglich. Für die Bergung des wissenschaftlichen Materials spricht sich der Physiker Lamondua aus:

My otdali nauke vsju svoju žizn'. My otdali ej vsju našu ljubov' i vse lučšee, čto u nas est'. I to, čto my sozdali, prinadležit, po suti dela, uže ne nam. /.../
 ... suščestvuet ob-ektivnyj zakon, dvižuščij čelovečeskoe obščestvo. On ne zavisit ot našich emocij. I on glasiť: čelovečestvo dolžno poznavat'. Ėto samoe glavnoe dlja nas - bor'ba znanija protiv neznanija. I esli my chotim, čtoby naši dejstvija ne kazalis' nelepymi v svete ėtogo zakona, my dolžny sledovat' emu, daže esli nam prichoditsja dlja ėtogo otstupet' ot nekotorych vroždennyh ili zadannyh nam vospitaniem idej. (S.111)

/Wir haben der Wissenschaft unser Leben vermacht. Wir haben ihr unsere ganze Liebe gegeben und das Beste, was in uns ist. Und das, was wir geschaffen haben, gehört seinem Wesen nach nicht mehr uns. /.../ ... es existiert ein objektives Gesetz, das die Fortentwicklung der menschlichen Gesellschaft sicherstellt. Es ist von unseren Gefühlen unabhängig. Es lautet: die Menschheit muß nach Erkenntnis streben. Das wichtigste für uns ist der Kampf des Wissens gegen die Unwissenheit. Und wenn wir wollen, daß unser Handeln unter dem Blickwinkel dieses Gesetzes nicht unsinnig erscheint, müssen wir es befolgen, selbst wenn wir uns dabei von einigen Vorstellungen trennen müssen, die uns von der Natur her eingegeben sind oder erzogen wurden./

Gorbovskij, dem Kapitän des Raumschiffs, obliegt die Entscheidung. Die

Schwierigkeit der Wahl drückt sich nicht in den Worten aus, die er an die versammelten Menschen richtet, sondern in seinen inneren Zweifeln:

Ůčen' zalko truda. Ůčen' Źalko, nevynosimo Źalko detej. DaŹe ne to, Źtoby Źalko - zdes' mnogo ljudej, kotorye k detjam ravnodušny, no kaŹetsja podlym dumat' o Źem-nibud' drugom. I nado rešat'. Ůch, do Źego Źe Źto trudno - rešat'! Nado vybrat' i skazat' vsluch, gromko, Źto ty vybral. I tem samym vzjat' na sebja gigantskuju otvetstvennost', soveršenno neprivyčnuju po tjaŹesti otvetstvennost' pered samim soboj, Źtoby ostavšiesja tri Źasa Źizni Źuvstvovat' sebja Źelovekom, ne korĉit'sja ot neperenosimogo styda i ne tratit' poslednij vzdoch na vykrik "Durak! Podlec!", obraščennyj k samomu sebe. (S.112f.)

/Sehr schade um die geleistete Arbeit. Aber sehr leid können einem auch die Kinder tun, fürchterlich leid. Eigentlich nicht unbedingt leid tun, denn hier sind viele Menschen, denen Kinder gleichgültig sind, doch es kommt einem gemein vor, jetzt an etwas anderes zu denken. Und man muß sich entscheiden. Ach, wie schwer ist es doch, sich zu entscheiden! Man muß wählen und laut und vernehmlich sagen, was man gewählt hat. Und dadurch eine gigantische Verantwortung auf sich nehmen, eine ungewöhnlich schwere Verantwortung vor sich selbst, um sich in den letzten drei Stunden dieses Lebens als Mensch zu fühlen, nicht vor unerträglicher Scham zu vergehen und den letzten Seufzer nicht an der Aufschrei "Idiot! Schuft!" zu verschwenden./

Der Ausgang des Konflikts beweist, daß die Strugackijs bewußt Stellung beziehen. Gorbovskij entscheidet sich für die bedingungslose Rettung der Kinder. Die Autoren greifen hiermit ein durchgehendes Thema ihrer früheren Periode auf, das des Vorrangs menschlichen Lebens vor der Notwendigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis, d.h. der Moralität wissenschaftlichen Fortschritts überhaupt. Dieses Thema ist zentral für die sowjetische Science Fiction: es taucht bei Efremov, Dneprov, Gansovskij und auch im Spätwerk der Brüder Strugackij auf.

Aus Gorbovskijs Reflexionen wird deutlich, daß eine gewisse Verlagerung vom philosophischen in den psychologischen Bereich erfolgt. Nicht so sehr die Berechtigung der beiden Wertvorstellungen steht im Mittelpunkt, sondern die psychologischen Implikationen, die eine Entscheidung mit sich bringen. Diese Umschichtung markiert eine Entwicklungsphase im Werk der Brüder Strugackij. Während das Individuum in den Weltraumromanen nur als Träger bestimmter positiver Eigenschaften fungierte, erhält es nun einen Wert an sich: es tritt eine "Vermenschlichung" ein. Die stärkere Individualisierung führt zu einer deutlichen Differenzierung des Menschenbildes, wie wir sie bereits in "StaŹery" feststellten.

Die Personen werden mit Schwächen und Widersprüchlichkeiten ausgestattet; sie verhalten sich nicht mehr konform. Die Abweichung von der positiv-didaktischen Tendenz und die größere Lebensechtheit der Personen erlauben es den Autoren auch, Elemente des Tragischen in das Werk einzubringen.

Im Lichte der hereinbrechenden Katastrophe nehmen die Handlungen der Betroffenen tragischen, wenn nicht sinnlosen Charakter an. Während Gorbovskij durch seine Entscheidung leicht heroisiert erscheint, wirkt Robert, ein sympathischer, aber etwas unfertiger junger Wissenschaftler eher wie eine tragische Figur. In seinen fachlichen Bemühungen hat er eine unglückliche Hand, von den Kollegen wird er belächelt; seine eigentliche Bestätigung findet er erst in dem Mädchen Tanja. Um sie vor der "Volna" zu retten, läßt er eine ihr anvertraute Gruppe von Kindern im Stich und bringt das Mädchen, das ein Kind von ihm erwartet, mit Gewalt zum Flugplatz in die Hauptstadt. Für sie ist jedoch kein Platz im Raumschiff vorhanden und Robert dringt mit seiner Bitte nicht durch. Seine tragische Situation verstärkt sich noch dadurch, daß er sich mit seiner Handlungsweise die Verachtung des Mädchens zuzieht. In der sowjetischen Literaturkritik findet die Figur Roberts eine ausgesprochen negative Beurteilung. Er wird als "wissenschaftliche Niete und geborener Spießbürger" (136) bezeichnet.

"Dalekaja Raduga" offenbart einige grundlegende Schwächen. Trotz der vorbereitenden Handlung wirkt die Konfliktsituation künstlich. Einmal haben es die Autoren versäumt, beim Leser ein Vorverständnis für die Berechtigung beider Wertvorstellungen zu schaffen, die dann in Konflikt geraten. Dies gilt vor allem für den Bereich der Wissenschaft. Die von den Wissenschaftlern geleistete Arbeit wird kaum mehr als verbal gewürdigt; die Wissenschaftler selbst erscheinen nicht immer im besten Licht (137). Eine zweite Schwäche liegt im Handlungsaufbau begründet. So zwingend das Herannahen der Katastrophe und ihre Unausweichlichkeit geschildert werden, so wenig kann es überzeugen, daß zufällig nur ein einziges Raumschiff der Wissenschaftlerkolonie zur Verfügung steht, noch dazu ein kleines.

Rückblickend kann man feststellen, daß "Dalekaja Raduga" eine wichtige Etappe in der künstlerischen Entwicklung der Brüder Strugackij einleitet. Noch stärker als in "Stažery" wird die positive Didaktik aus ihrer formalen und inhaltlichen Einseitigkeit herausgeführt und durch philosophische, moralische und auch psychologische Fragestellungen bereichert.

Verbunden hiermit ist eine differenzierte Weltanschauung und ein höheres Maß an künstlerischer Gestaltung. Auf der inhaltlichen Ebene läßt sich feststellen, daß die Projektschilderung trotz der Weltraumthematik endgültig der Vergangenheit angehört: Thema des Romans ist eine moralisch-philosophische Konfliktsituation.

2.2. Negative Didaktik

2.2.1. Ideologische Didaktik. I. Efremov: "Čas Byka"

Im Jahre 1970, 13 Jahre nach dem Erscheinen von "Tumannost' Andromedy", veröffentlichte Efremov einen umfangreichen Roman, in gewissem Sinn eine Fortsetzung des früheren Werkes. "Čas Byka" stellt eine kuriose Mischung dar: es ist aktuelles politisches Pamphlet, Utopie und Gegenutopie zugleich.

Als in der "Ära der Geteilten Welt" die Erde einer tödlichen Krise zustrebte, verließ eine Gruppe von Menschen den heimatlichen Planeten, um sich irgendwo im Weltall eine neue Existenz aufzubauen. Sie ließ sich auf dem Planeten Tormans nieder, dessen Umweltbedingungen für den Menschen günstig waren. 22 Jahrhunderte lebten die Tormansianer isoliert in ihrer neuen Heimat, wobei sie jede Kontaktaufnahme mit anderen Intelligenzen im Weltraum beharrlich verweigerten. Nun besucht ein Raumschiff der Erde den fernen Planeten. Während in dem ungeheuren Zeitraum, der seit der Auswanderung verstrichen ist, die Erde eine wahrhaft utopische Gesellschaftsform erreicht hat und Mitglied des "Großen Rings" geworden ist, der Familie aller intelligenten Lebewesen des galaktischen Systems, hat sich auf dem Tormans ein technisch hochentwickeltes faschistisches System entwickelt. Der Planet wird oligarchisch regiert, an der Spitze steht ein grausamer Diktator. Natur und Ansiedlungen bieten ein gleichermaßen trostloses Bild von Zerstörung, Verschmutzung und Seelenlosigkeit. Die Volksmassen teilen sich in zwei Gruppen: die "Langlebigen", d.i. die Intelligenz im eigentlichen Sinn, und die "Kurzlebigen", d.i. die Masse der ausgebeuteten Arbeiter, die mit 26 Jahren eingeschlafert werden. Das Herrschaftssystem vereinigt Elemente einer staatskapitalistischen Diktatur mit solchen des Maoismus, wie er sich in sowjetischer Lesart darstellt: Geheimpolizei, Gehirnwäsche, Führerkult und Massenpsychosen.

Die Expedition der Erde unter der Führung der Historikerin Faj Rodis nimmt Kontakt mit dem Regime auf, erzwingt die Landung und die Genehmigung, daß sich die Wissenschaftler von der Erde mit der Wirklichkeit des Tormans vertraut machen dürfen. Im Verlauf ihrer überwachten Erkundigungen machen die Raumfahrer Verschwörergruppen ausfindig, die auf bewaffneten Umsturz drängen und Waffen fordern, ein Ansinnen, das allerdings abgelehnt wird. Die Gesandten setzen ihr eigenes irdisches Konzept für die Revolution durch: Vereinigung der "Langlebigen" und der "Kurzlebigen" und Veränderung des Bewußtseins der Bevölkerung. In der Zwischenzeit spitzt sich die Lage der Expedition dramatisch zu: vier ihrer Mitglieder kommen um, unter anderem Faj Rodis. Als das Raumschiff den Planeten überstürzt verlassen muß, bleibt ein Besatzungsmitglied zurück, um für die Revolution zu arbeiten. Gesetzt wird eine Frist von 100 Jahren, nach deren Ablauf die Revolution notfalls mit Gewalt durchgeführt werden soll.

Die Siegesmeldung trifft jedoch schon vorher ein: der Planet kann nun dem "Großen Ring" als würdiges Mitglied beitreten.

Ein Vergleich von "Čas Byka" mit "Strana bagrovych tuč" zeigt, daß sich die beiden Romane bei aller Ähnlichkeit von Rahmenhandlung und wissenschaftlicher Einkleidung in einem Punkt wesensmäßig unterscheiden: die Reise in den Kosmos ist bei Efremov nicht Selbstzweck, sondern Kunstgriff. In den Weltraumromanen (vom Typ "Strana bagrovych tuč") strebt der Autor danach, auf den fernen Planeten möglichst erdunähnliche Bedingungen zu schaffen, sei es in bezug auf Vegetation, organisches Leben, physikalische Bedingungen usw. Diese Unterschiedlichkeit ist geradezu Vorbedingung für die Wirkung von Werken, die das Schicksal von Raumfahrern schildern, denen ein Höchstmaß an Anpassungsfähigkeit abverlangt wird. Der Planet Tormane ist dagegen, abgesehen von einigen geophysikalischen Abweichungen, erstaunlich erdähnlich. Er ist besiedelt, und zwar von Erdbewohnern, deren Vorfahren vor vielen Jahrhunderten ihre Heimat verließen. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die fiktive Realität des fernen Planeten als leicht verzerrtes Abziehbild vertrauter Bereiche unserer irdischen Realität. Diese räumliche Transponierung verweist auf den funktionalen Modellcharakter, was Efremov bereits im Vorwort andeutet:

Verständlicherweise waren nicht die Darstellung von Wissenschaft und Technik der fernen Zukunft oder seltsamer Zivilisationen extrem ferner Welten das Ziel meines Romans. Die Menschen der zukünftigen Erde, herangebildet durch die viele Jahrhunderte bestehende höchste, kommunistische Gesellschaftsform, der Kontrast zwischen ihnen und ebensolchen Erdbewohnern, die jedoch durch die Unterdrückung und Tyrannei des oligarchischen Systems eines anderen Planeten geformt wurden - dies ist Ziel und Inhalt des Buches. (S.4)

Die Wahl eines irdischen Handlungsorts erschiene angesichts der offen erklärten Absicht des Autors, einen Roman über die "Tendenzen des gangsterhaften faschistischen Monopolismus, die sich jetzt in Amerika beobachten lassen" (S.4) zu schreiben, denkbar ungeeignet, weil jeweils bestimmte historische, soziale, ethnographische und geographische Besonderheiten zu berücksichtigen wären, ganz zu schweigen von den übergreifenden aktuellen politischen Konstellationen. Die räumliche Transponierung bietet dem Autor die Vorteile eines Labors: er kann bestimmte Prozesse "in Reinkultur" ablaufen lassen. Der Leser erhält die Rolle eines distanzierteren Beobachters zugewiesen; seine Wirklichkeit bleibt unangetastet.

Diese Bedingungen entfallen, sobald die Phantastik unmittelbar in der Realität angesiedelt ist. Hier erschließt sich der Science Fiction ein weites Feld. Das ideologische Pamphlet bedient sich meist einer in die Realität eingeführten phantastischen Prämisse (z.B. einer phantastischen Erfindung), mit Hilfe derer bestimmte typische Vorgänge ausgelöst werden. Die Handlung spielt sich dabei bevorzugt in der Wirklichkeit des ideologischen Widersachers ab. Das Ausmaß der in Gang gesetzten Prozesse reicht dabei vom privaten Bereich bis zu Umwälzungen der weltpolitischen Konstellation (vgl. die Romane A.Tolstojs und A.Kazancevs). Variabel ist jeweils die Funktionalität des Modells. Je "realistischer" die eingeführte phantastische Prämisse wirkt, desto mehr wird das Werk vom Leser prognostisch, d.h. im Hinblick auf ein mögliches Eintreten in der Wirklichkeit rezipiert. Daher wirken Romane wie A.Tolstojs "Giperboloid inženera Garina" (1925) heute unseriös trotz ihres spekulativen und zeitgebundenen Charakters. Ähnlich weitreichende Prozesse beschreibt die satirische Erzählung Bulgakovs "Rokovye jajca" (1925). In beiden Fällen besteht die phantastische Prämisse aus einer optischen Erfindung. Während jedoch Tolstoj seine Laserkanone exakt wissenschaftlich absichert, trägt Bulgakovs "Lebensstrahl" offenen Pseudocharakter, wobei zusätzlich satirische Intentionen verwirklicht werden. Im ganzen gesehen erweisen sich realistisches Pamphlet und offene Grotoske wenig geeignet für Werke, die gesellschaftliche Probleme der Gegenwart und der Zukunft thematisieren. Wie unbefriedigend der Versuch bleibt, ernsthafte Fragenkomplexe mit Hilfe einer märchenhaft satirischen Einkleidung in der Realität von heute anzusiedeln, zeigt die Gegenutopie der Brüder Strugackij "Čiščnye vešč'i veka", von der noch die Rede sein wird.

Den Intentionen des Autors und auch dem Genre angemessener erscheint der Kunstgriff der räumlichen Transponierung. Er ermöglicht nicht nur die modellhafte Darstellung bestimmter gesellschaftlich-politischer Phänomene mit Hilfe fiktiver staatlicher Gebilde (138), er erlaubt auch die Gestaltung eines für die Gegenwart fundamentalen Problems - dem des Eingreifens hochentwickelter gesellschaftlicher Systeme in historische Prozesse zurückgebliebener Systeme. Dieser Komplex steht auch im Mittelpunkt von "Trudno byt' bogom" der Brüder Strugackij, einem Roman, der das Wirken irdischer Forscher in einem mittelalterlichen feudalistischen Staat auf einem fernen Planeten schildert. Die dargestellte fiktive Wirklichkeit entbehrt der Aktualität dabei nur in ihrer konkreten Ausformung, nicht aber in den aufgeworfenen Problemen. Der Gleichnischarakter des Werks ist so offensichtlich, daß die Autoren auf jegliche

Absicherung verzichten und ihren Kunstgriff praktisch bloßlegen: "Trudno byt' bogom" liest sich wie ein spannender historischer Roman mit Science Fiction - Elementen. In der literarischen Entwicklung der Brüder Strugackij wurde damit der Schritt von der eigentlichen wissenschaftlichen Phantastik zur "fantastika kak priem" vollzogen, ein Übergang, der sich bereits in den Werken "Popytka k begstvu" (1962) und "Dalekaja Raduga" (1964) ankündigte.

Anders liegt der Fall in "Čas Byka". Efremov geht es nicht primär um die Problematik der "Gleichzeitigkeit von Geschichte und Gegenwart" (139), sondern um die unverhüllte Darstellung von Wirklichkeit und Wirkungsweise namentlich genannter totalitärer Systeme. Gleichzeitig führt er anschaulich vor, daß die Existenz solcher Systeme auf nicht allzu festen Füßen steht, wenn sie mit einem höher entwickelten System konfrontiert werden. Der Roman ist mit seiner Schilderung einer einmaligen erfolgreichen Expedition zwar viel konkreter angelegt als "Trudno byt' bogom" mit seiner zeitlosen Problematik, er enthält jedoch zahlreiche gleichnishafte Elemente. Hierzu gehört die künstliche und ständig durchbrochene Einbettung des Geschehens in den Rahmen einer Geschichtsstunde: das Unternehmen wird den Schülern der utopischen Erde als Filmbericht im Unterricht vorgeführt. Ebenso verweist das mythische Bild des Stieres, das bereits in "Tumannost' Andromedy" auftauchte, auf allgemeinere Zusammenhänge. Der Planet Tormans steht symbolisch für das "schwere Leben der Menschen in einer unvollkommenen Gesellschaft" (S.22). Offenbar empfand der Autor, eine Identifizierung der fiktiven Welt durch einen Analogieschluß des Lesers sei ungenügend. Aus diesem Grunde sah er sich zur Einführung einer realistischen Absicherung genötigt: er weist den irdischen Ursprung der Tormansianer nach, ein Vorgehen, das die Existenz eines aus Elementen des Kapitalismus und Maoismus zusammengesetzten Staatsgebildes im fernen Kosmos zu einem in seiner Phantastik kaum zu überbietenden Phänomen macht.

Die gemeinsame Abstammung von Erdbewohnern und Tormansianern schließt jedoch gewisse Unterschiede der äußeren Erscheinung nicht aus. Die Spezifik dieser Abweichungen deutet darauf hin, daß sie von Efremov bewußt signalisierend im Sinne der ideologischen Intention gestaltet wurden:

Trudno bylo sudit' o cvete ich koži - požaluj, ona ne otličalas' ot bolee smuglych zemljan. Uzkie i dlinnye glaza kazalis' nepronicaemo temnymi, kosye, podnjatye k perenosice brovi pridavali licam slegka tragičeskoe vyraženie. Antropologi nachodili v profiljach čitatelej Tormansa čerty mongoloidnoj uploščennosti, a nebol'soj

rost i slaboe, bol'shej čast'ju nepravil'noe teloslo-
ženie tože napominalo ljudej konca ĖRM i načala ĖMV. (S.32)

/Ihre Hautfarbe war schwierig zu bestimmen. An sich un-
terschied sie sich jedoch nicht von der Hautfarbe der
dunkelhäutigeren Erdbewohner. Die engen und langgezogenen
Augen erschienen undurchdringlich dunkel, die schrägen,
zur Nasenwurzel strebenden Augenbrauen verliehen den Ge-
sichtern einen leicht tragischen Ausdruck. Die Anthropo-
logen entdeckten im Profil der Tormansbewohner Züge
mongoloider Abgeflachtheit; auch der kleine Wuchs und
der schwache, meist unregelmäßige Körperbau erinnerte
an die Menschen der ausklingenden "Ära der Geteilten
Welt" und der beginnenden "Ära der Weltvereinigung"./

Bezeichnenderweise stehen diese Ausführungen, die mit Recht als "biolo-
gische Spezifizierung politischer Meinungsverschiedenheiten" (140) be-
zeichnet wurden, am Beginn des Romans und bereiten den Leser atmosphä-
risch auf das Kommende vor.

Auch bei Efremov erweist es sich, daß das krankhafte Festhalten an
Absicherungen gleichnishafter Inhalte zu erheblichen Unstimmigkeiten
führen kann. Der Autor bezeichnet es schlicht als Zufall, daß die 22
Jahrhunderte vor der jetzigen Expedition gestarteten Flüchtlinge es
schaffen konnten, mit ihrer vergleichsweise primitiven Raketentechnik
die ungeheure Entfernung zu bewältigen, wobei zu ergänzen ist, daß das
Ziel keineswegs vor Augen lag, sondern daß erst einmal ein Planet ge-
sucht werden mußte, auf dem der menschliche Organismus existieren konn-
te. Um wenigstens im Fall der vorliegenden Expedition den Schein des
Realismus zu wahren, bemühte Efremov eine neue Theorie: die der spira-
lenförmigen Struktur des Weltalls. Der Fortschritt der Wissenschaft hat
es möglich gemacht, kosmische Entfernungen in unglaublich kurzer Zeit
zurückzulegen, indem zur Fortbewegung der Weg durch die Längsachse der
Spirale gewählt wird. Während jedoch in Werken der Brüder Strugackij
diese Standardabsicherung der Weltraum - Science Fiction eindeutig Pseudo-
charakter trägt, spürt man bei Efremov das Bemühen um vorausschauende
wissenschaftliche Prognostik.

Parallel zur räumlichen erfolgt eine zeitliche Transponierung in die
Zukunft. Diese war offensichtlich nicht nur aus rein technischen Gründen
notwendig, in dem Sinne, daß die gegenwärtige Raumfahrt von interplane-
tarischen Reisen vorliegender Größenordnung noch weit entfernt ist. Mit
der Expedition auf den Tormans verbindet sich eine ausführliche Selbst-
darstellung der utopischen Verhältnisse auf der Erde, wobei es sich aller-
dings mehr um eine berichtete als um eine gelebte Utopie handelt. Der

geknechteten und ausgebeuteten Welt des Tormans wird eine irdische Idealwelt gegenübergestellt, deren Vertreter sich durch absolute Überlegenheit auf allen Gebieten auszeichnen. Ist die Darstellung der Utopie in "Tumannost' Andromedy" noch selbstzweckhaft, so erhält sie in "Čae Byka" Kontrastfunktionen. Die Raumfahrer finden zu ihrer Überraschung heraus, daß die Verhältnisse auf dem Tormans exakt den Zustand widerspiegeln, der auf der Erde zur Zeit der "Ära der Geteilten Welt" herrschte und der in der Folgezeit überwunden werden konnte. Diese Tatsache versetzt die Wissenschaftler, besonders die Historikerin Faj Rodis und die Soziologin Čedi Dan, beide "Spezialisten" für diese Periode, in die Lage, über alle Aspekte der vor ihnen liegenden Welt kompetent zu urteilen und Wege zur Überwindung der bestehenden Verhältnisse vorzuschlagen.

Die Verbindung von räumlicher und zeitlicher Transponierung ist für didaktische Zwecke sehr geeignet. Die aufgezeigten negativen Phänomene können in unverfälschter Form dargestellt und gleichzeitig mit einer absolut positiven Welt konfrontiert werden. Bei reinen Utopien (die nur mit zeitlicher Transponierung arbeiten) ist es jeweils notwendig, in der Vergangenheit das negative Gegenbild zu suchen, aus dem heraus sie sich entwickelten. Dies führt dazu (wie in "Tumannost' Andromedy"), daß die Geschichte rückwärts gewandt aufgearbeitet werden muß - eine Methode, die auf den Handlungsablauf lähmend wirkt.

Dadurch, daß die Raumfahrer auf dem Tormans in eine der Erde vergleichbare Welt geraten, kann der Autor alle Möglichkeiten konventioneller Handlungsgestaltung ausschöpfen. Im Vordergrund steht dabei weniger der Kampf Mensch gegen Natur, wie er in der Weltraum - Science Fiction geschildert wird (vgl. die entsprechenden Episoden in "Tumannost' Andromedy"), sondern der Kampf Mensch gegen Mensch (141), wobei die Figuren jeweils Vertreter bestimmter Ideologien sind. Das reine Wissenschaftlermilieu der Weltraumromane wird verlassen. Häufig greifen die Autoren im Zusammenhang mit der räumlichen Transponierung auf Handlungsschemata revolutionären Kampfes zurück, eine Thematik, die in der realistischen Literatur meist nur rückblickend in Form des historischen Romans abgehandelt werden kann. Wir finden sie bereits beim Vater der sowjetischen Science Fiction A. Tolstoj in seinem berühmten Roman "Aëlitä" (1922) (142). In neuerer Zeit tritt die Revolutionsromantik offensichtlich zurück und macht der Dargestaltung und Thematisierung gesellschaftlicher und geschichtlicher Probleme Platz.

Der "Erfolg" negativ-didaktischer Science Fiction hängt davon ab, in welchem Maße der Leser die phantastischen Erscheinungen identifiziert und welche Schlüsse er dann in bezug auf seine eigene Realität zieht. Im Falle unverhüllt ideologisch ausgerichteter Werke gelten besondere Gesetze. Angesichts der Verquickung der Literatur mit aktuellen politischen Gegebenheiten kann man davon ausgehen, daß sich der Autor bei der Gestaltung der fiktiven Realität an dem Bild orientiert, das von "offizieller" Seite zum jeweiligen Zeitpunkt von der Weltlage entworfen wird. Der Antagonismus dieser Schau überträgt sich auf die Literatur, wo er als Schablonenhaftigkeit und Schwarz-weiß-Malerei in Erscheinung tritt. Im Sinne des didaktischen Auftrags, die Gegenseite zu schwächen und das eigene Lager zu stärken, darf an der Identität negativer und positiver Erscheinungen kein Zweifel gelassen werden. Bereits im Vorwort ist Efremov um Eindeutigkeit in diesem Sinn bemüht; noch deutlicher wird das negative Bezugsobjekt in einem Resümee der Soziologin Čedi Dan umrissen:

My stolknulis' s obščestvom svoeobraznym, analogov kotomu ne bylo v istorii Zemli ili nekomunističeskich civilizacijach drugich planet. Poka nejasno, javilos' li ono dal'nejšim razvitiem monopolističeskogo gosudarstvennogo kapitalizma ili ze murav'inogo lžesocializma. /.../ Imenno v Amerike s ee antisocialističeskoj politikoj gangsterskie bandy pronizali vsju promyšlennost', gosudarstvennyj apparat, armiju i policiju, vsjudu nesja strach i korrupciju. Načalas' bor'ba so vse usilivajuščimsja političeskim vlijaniem banditskich ob-edinenij, načalis' političeskie terrory, vyzvavšie usilenie tajnoj policii i v konečnom sčete zachvat vlasti oligarchiej gangsterskogo tipa.

Murav'inyj lžesocializm sozdalsja v Kitae, togda tol'ko čto stavšem na put' socialističeskogo razvitija, putem zachvata vlasti malen'koj gruppoj, kotoraja s pomošč'ju nedoučivšejsja molodeži razgromila gosudarstvennyj apparat i vydvinula kak absoljutno neprerekaemyj avtoritet "velikogo", "veličajšego", "salncepodobnogo" voždja. (S.126f.

/Wir sind auf eine eigenartige Gesellschaftsform gestossen, die weder in der Menschheitsgeschichte noch der Geschichte der nichtkommunistischen Zivilisationen auf anderen Planeten Analogien aufzuweisen hat. Bis jetzt ist noch nicht klar, ob sie eine Weiterentwicklung des staatsmonopolistischen Kapitalismus oder eines pseudosozialistischen Ameisenstaates ist. /.../ Gerade in Amerika mit seiner antisozialistischen Politik durchsetzten Gangsterbanden die gesamte Industrie, den Staatsapparat, Armee und Polizei, wobei sie überall Schrecken und Korruption verbreiteten. Es begann der Kampf mit dem immer stärker werdenden politischen Einfluß banditenhafter Vereinigungen, der politische Terror setzte ein, der wiederum die Verstärkung der Geheimpolizei nach sich zog und schließlich die Machtergreifung durch eine

Gangsteroligarchie zur Folge hatte.

Ein pseudosozialistischer Ameisenstaat entstand in China, das damals gerade den Weg zu einer sozialistischen Entwicklung eingeschlagen hatte, und zwar durch die Macht ergreifung einer kleinen Gruppe, die mit Hilfe der halbgebildeten Jugend den Staatsapparat zerschlug und als absolute unanfechtbare Autorität den "Großen", "Höchsten" und "Sonnengleichen" Führer auf den Thron hob./

Das Problem einer Identifikation der fiktiven Welt durch den Leser entfällt völlig; die Analogie nähert sich der Identität. Die negativen Phänomene sind unzweideutig an bestimmte politische Systeme gekoppelt. Berücksichtigt man, daß sich an den Ansichten und am Verhalten der Abgesandten der Erde strategische Positionen der jüngsten sowjetischen Außenpolitik ablesen lassen, so ergibt sich die aktuelle politische Kräftekonstellation UdSSR, USA und China. Deutlicher kann die Zeitgebundenheit nicht ausgedrückt werden.

Methodisch nähert sich die ideologische Didaktik der westlichen Gegenutopie. Die Autoren arbeiten weniger mit Argumenten, sondern appellieren an die Emotionen des Lesers. Die Helden, mit denen dieser sich identifiziert, "erleiden" die jeweiligen Mißstände der Gesellschaft; als wehrlose Opfer physischer oder psychischer Gewalt werden sie zur personifizierten Anklage. Die Mechanismen, denen sie ausgeliefert sind, werden als übermächtig dargestellt. In "Čas Byka" finden sich zahlreiche Stellen, die an den in der Sowjetunion nie veröffentlichten Roman Urwells "Nineteen Eighty-Four" erinnern, so z.B. die Erläuterung der Briefzensur:

On napravilsja na glavnyj počtamt. Tam, kak s gordost'ju rasskazyvali žiteli stolicy, dejstvovali sovremennye mašiny. Oni vydavali pis'ma, po šestiznačnym simbolam mgnovenno sortiruja pribyvšuju korrespondenciju dlja tech, kto ne chotel vospol'zovat'sja videoset'ju, opasajas' razglašenija ich ličnych tajn. Ljudi ne znali, čto pri malejšem podozrenii pis'ma perebrasyvalis' v sosednuju mašinu, prosvetivajuščuju i zasnimavšuju soderžanie na plenku. Pri vyzove koda polučatel' avtomatičeski fotografirovalsja na tu že plenku ... (S.377)

/Er begab sich zum Hauptpostamt. Dort waren, wie die Bewohner der Hauptstadt stolz berichteten, moderne Maschinen in Betrieb. Sie händigten Briefe aus, sortierten nach sechsstelligen Symbolen blitzschnell die eingehende Korrespondenz für diejenigen, die sich des Videonetzes nicht bedienen wollten, da sie das Bekanntwerden ihrer persönlichen Geheimnisse befürchteten. Die Leute wußten nicht, daß beim geringsten Verdacht die Briefe in die Nachbarmaschine geworfen wurden, wo sie durchleuchtet und abgelichtet wurden. Beim Aufruf des Codes wurde der Empfänger automatisch auf denselben Film fotografiert./

Aufschlußreich ist an dieser Stelle auch, daß der Autor die Erzählsituation durchbricht und mit seiner Erläuterung das fehlende Wissen seines Helden ergänzt. An "Nineteen Eighty-Four" erinnert auch eine Szene im "Dom Sobranij", in dem eine "Begegnung mit der Schlange" stattfindet. Mit Hilfe einer riesigen metallenen Schlange werden die Tormansianer in Massenhypnose versenkt, ähnlich der "hate-week" Orwells:

Zmeja ispustila protjažnyj vopl', i ego totčas podchvatiła vsja tysjača tormansian. Oni zatjanuli toržestvennyj i zaunynnaj gimn, voschvaljaja vladyk planety i sčast'e svoej žizni, osvoboždennoj ot ugrozy goloda. Gljadja na lišennye mysli lica i razinutye rty, Čedi porazilas' bezmernoj gluposti proizchodjaščego. Podumav, ona ponjala, što ljudi v gipnotičeskom transe, pomimo voli, pročno zakrepljajut v svoem podsoznanii smysl pesni, kotoryj budet vstupat' v bor'bu so vsjakim inakomysliem, kak vnutrennim, tak i privnesennym izвне ot drugich ljudej ili čerez knigi.
(S.296)

/Die Schlange stieß ein langgezogenes Geheul aus, das sofort von den tausend Tormansianern aufgegriffen wurde. Sie stimmten eine feierliche, schwermütige Hymne an, in der sie die Herrscher des Planeten und ihr glückliches, vom drohenden Hunger befreites Leben besangen. Als Čedi auf die geistesabwesenden Gesichter und die offenstehenden Münder schaute, erschrak sie über die außerordentliche Stupidität des Vorgangs. Nach kurzem Nachdenken begriff sie, daß die in Hypnose versenkten Menschen unfreiwillig in ihrem Unterbewußtsein die Hymne verankerten, dessen Aussage jetzt gegen jegliches abweichlerisches Gedankengut ankämpfen würde, sowohl gegen eigenes als auch gegen solches fremden Ursprungs, sei es von anderen Menschen oder aus Büchern./

Trotz methodologischer und inhaltlicher Ähnlichkeiten besteht zwischen "Nineteen Eighty-Four" und "Čas Byka" ein grundsätzlicher Unterschied. Orwell beschreibt Phänomene, die jedem technologisch hochentwickelten totalitären System gleich welcher Prägung eignen. Der Leser ist dazu aufgerufen, seine eigene Realität auf Spuren der beschriebenen Erscheinungen hin zu untersuchen. Bei Efremov entfällt diese Aufgabe, da das Negative ausschließlich der Wirklichkeit des ideologischen Gegners, in diesem Fall dem Kapitalismus und dem Maoismus, zugeschrieben wird. Selbst wenn beide Autoren mit der Methode der Abschreckung arbeiten, so ist die Wirkung verschiedenartig: während bei Orwells Leser nicht zuletzt durch die Identifizierung mit dem Helden Winston Smith das Erschrecken existentieller Natur ist, da ihm buchstäblich die Augen geöffnet werden, registriert Efremovs Leser nur Tatsachen, die er von dem bereits vorhandenen Wissen ableiten kann. Das Erschrecken resultiert höchstens aus der Spezifik oder der Kumulation des Bösen.

Die totale Überzeichnung der negativen Phänomene, insbesondere der Führungsclique des Tormans mit dem Diktator, führt häufig dazu, daß das Schreckensbild ins Lächerliche umschlägt. Die Dialoge von Faj Rodis mit Čojo Čagas wirken in Inhalt und psychologischer Beschreibung wie Karikaturen einer Schulstunde. Der Kommentar des Autors scheint aus der Not eine Tugend machen zu wollen:

Ona deržala pered licom sceplennye v poryve ruki i zamerla v polušage ot Čojo Čagasa, naklonjajas' vpered, kak vospi-tatel'nica ili mat' tupogo rebenka. (S.255)

/Sie hielt die in der Gefühlsaufwallung verschlungenen Hände vor dem Gesicht und blieb einen halben Schritt vor Čojo Čagas stehen, wobei sie sich nach vorn neigte wie eine Erzieherin oder die Mutter eines stumpfsinnigen Kindes./

Die Schurken scheinen in ihrer naiven Eindeutigkeit dem Arsenal billiger Gebrauchsliteratur, wenn nicht sogar Märchen und Räuberromane entnommen zu sein. Die Vordergründigkeit des Bösen, die besonders bei der Zeichnung von Čojo Čagas hervortritt, kontrastiert scharf mit der differenzierten Charakterdarstellung in "Trudno byt' bogom". Während der Diktator bei Efremov exzeptionelle Züge trägt, zeichnet sich dieser bei den Strugackijs gerade durch das Fehlen hervorstechender Eigenschaften aus. Man fühlt sich an Gogols Helden Čičikov erinnert:

Don Rēba, don Rēba! Ne vysokij, no i ne nizen'kij, ne tolstyj i ne očen' toščij, ne sliškom gustovolos, no i daleko ne lys. V dviženijach ne rezok, no i ne medlitelen, s licom, kotoroe ne zapominaetsja, kotoroe pochože srazu na tysjači lic. Vežlivyj, galantnyj s damami, vnimatel'nyj sobesednik, ne bleščuščij, vpročem, nikakimi osobennymi mysljami... /.../ Ėto ne moguščij um pri slabom gosudare, kakich znala istorija, ne velikij i strašnyj čelovek, otdajuščij vsju žizn' idee bor'by za ob-edinenie strany vo imja avtokratii. Ėto ne zlatoljubec-vremensščik, dumajuščij liš' o zolote i babach, ubivajuščij napravo i nalevo radi vlasti i vlastvujuščij, čtoby ubivat'. (S.2o9f.)

/Don Reba, Don Reba! Er ist nicht hochgewachsen, aber auch nicht klein, nicht zu dick, aber auch nicht ganz mager, sein Haar ist nicht sehr dicht, er ist aber bei weitem nicht glatzköpfig. Seine Bewegungen sind nicht energisch, aber auch nicht langsam. Sein Gesicht vergißt man sofort wieder, tausend andere gleichen ihm auf's Haar. Er ist höflich, galant zu den Damen, sogar ein aufmerksamer Gesprächspartner, der allerdings keine Gedankenblitze beisteuert./.../ Das ist kein brillanter Kopf im Regime eines schwachen Herrschers, wie man sie aus der Geschichte kennt, auch kein schrecklicher großer Mensch, der sein ganzes Leben der Konsolidierung des Landes im Namen der Autokratie widmet. Er ist nicht einmal ein gieriger Parasit, der außer Geld und Weibern nichts anderes im Sinn hat, der in seiner Machtgier blindlings nach links und rechts zuschlägt und herrscht, um zu töten./

Für die Aussage des Romans ist diese Betonung der Mittelmäßigkeit von ausschlaggebender Bedeutung. Während der Leser von "Čas Byka" versucht sein könnte, einen Teil der negativen Erfahrungen der Abgesandten der Erde auf das persönliche Konto des Diktators zu schreiben, scheidet eine solche Zuordnung bei "Trudno byt' bogom" aus. Die Durchschnittlichkeit von Don Rěba bewirkt ganz im Sinne einer gegenutopischen Warnung, daß der Leser Bezüge zu seiner eigenen Wirklichkeit, den "gewöhnlichen Faschismus" entdeckt.

Die Absolutheit der negativen wie auch der positiven Figuren bei Efremov erschwert Identifikation und Bezugnahme; der Autor ist gezwungen, die Rezeption durch ausführliche Erklärungen zu steuern. Gerade in dieser aufdringlichen Lehrhaftigkeit liegt die Schwäche von "Čas Byka". Der Roman wirkt wie ein ideologisches Traktat in fiktiver Einkleidung. Die ideologische Schwarz-weiß-Malerei läßt sich Efremov sogar noch wissenschaftlich untermauern: die Erdbewohner bringen ein Gerät mit, mit dessen Hilfe man die guten von den bösen Tormansianern scheiden kann.

Notwendige Ergänzung der Schreckensbilder bilden Darstellung des positiven Gegenpols sowie Analyse und Kommentar. Die zeitliche Transponierung enthebt Efremov der Notwendigkeit, in der Gegenwart das positive Gegenbild zu den kapitalistischen und maoistischen Auswüchsen des Tormans aufzuspüren. Die utopische Erde, die inzwischen auf dem Weg zur Vollkommenheit in die "Ära der Vereinigten Hände" eingetreten ist, entzieht sich der Verifizierung durch den Leser ebenso wie das "Inferno" des Tormans. Im Vergleich zu "Tumanost' Andromedy" hat sich die Idealwelt Efremovscher Prägung nicht sehr differenziert, wie ein Blick auf die Personenzeichnung zeigt:

Sami zemljane snačala pokazalis' žiteljam Jan-Jach sliškom ser'eznymi i sosredotočennymi. Ich nemnogoslovie, neljubov' k ostrotam i polnoe neprijatie vsjakogo štovstva, postojannaja zanjatost' i sderžannoe vyraženie čuvstv v glazach boltlivyč, neterpelivyč psichičeski netrenirovannyč tormansian kazalis' skučnymi, lisennymi podlinno čelovečeskogo soderžanija. (S.151)

/Die Erdbewohner selbst erschienen den Menschen von Jan-Jach allzu ernsthaft und konzentriert. Ihre Wortkargheit, ihr Widerwillen gegen witzige Bemerkungen und ihre völlige Abneigung gegen jegliche Clownerie, das ständige Beschäftigtsein und die beherrschte Kundgabe von Gefühlen erschienen den geschwätzigem, ungeduldigen, psychisch untrainierten Tormansianern langweilig und bar jedes echt menschlichen Gehalts./

Die Schwierigkeiten utopischer Menschengestaltung werden bei der Konfrontation mit der "archaischen" Welt des Tormans offenbar. Die Erdbewohner scheinen dem Alltag des Planeten oft ebenso verständnislos gegenüberzustehen, wie die Houyhnhnms Gullivers Berichten von der verderbten Menschheit, oder die in klassischen Utopien üblichen Reisenden, die aus der Gegenwart des Verfassers in die Idealwelt geraten.

Das Verhalten der Abgesandten der Erde auf dem fremden Planeten läßt erkennen, daß die veränderte Umwelt ihrer Heimat bestimmte traditionelle Gefühlsregungen überflüssig gemacht hat:

Nelegko prorastali v zemljanine bditel'naja nežnost' i ranjašćaja žalost', nekogda tak karakternyje dlja ego predkov i utračennye za nenadobnost'ju v svetluju epochu kommunističeskich čr. (S.402f.)

Vir Norin, aderživaja nakipevšee vozmušćenie, soveršennjo nepriličnoe dlja zemnogo putešestvennike ... (S.384)

/Nur sehr mühsam regten sich im Erdbewohner besorgte Zärtlichkeit und verzehrendes Mitleid, alles Gefühleregungen, die einst seine Vorfahren auszeichneten und in der lichten Ära des Kommunismus überflüssig geworden waren./

/Vir Norin unterdrückte die in ihm hochsteigende Empörung, die für einen Erdenmenschen völlig unziemlich war./

Psychologische Fähigkeiten, die bisher mit dem Merkmal des Irrationalen behaftet waren, werden von Efremov auf eine neue Grundlage gestellt, die in Einklang mit der wissenschaftlichen Planung des Utopischen steht:

Bol'šinstvo ljudej Zemli v epochu Vstretivšichsja Ruk obladali sposobnost'ju predvidenija sobytij. Kogda-to ljudi ne ponimali, čto tonkoe oščuščenie vzajmosvjazi proischodjašćego i vozmožnost' zagljanut' v buduščee ne predstavljajet soboju ničego everch-estestvennogo i v obščem podobno matematičeskomu rasčetu. Poka ne bylo teorii predvidenija, sobytija mogli predvidet' tol'ko ljudi, osobo odarennyje čuvatvom svjazi i protjažennosti javlenij vo vremeni. Sčitalos', čto oni obladajut osobym darom jaenvidenija. (S.239)

/Den meisten Erdbewohnern der "Epoche der Vereinigten Hände" eignete die Fähigkeit, Ereignisse vorherzusagen zu können. Früher konnten die Menschen nicht verstehen, daß die subtile Erfassung des Zusammenhangs zwischen aktuellem Geschehen und der Möglichkeit der Zukunftsschau keine Übernatürliche Erscheinung ist und im allgemeinen einer mathematischen Berechnung ähnelt. Vorläufig gab es noch keine Theorie der Vorhersage, Ereignisse konnten nur von Menschen vorhergesagt werden, die ein besonderes Gefühl für den Zusammenhang und die zeitliche Ausdehnung der Erscheinungen besaßen. Man schrieb ihnen besondere prophetische Gaben zu./

Ein Vergleich der Helden von "Čas Byka" und "Trudno byt' bogom" zeigt, wie absolut Efremov die utopischen Eigenschaften der künftigen Menschen auffaßt. In beiden Romanen ist es den Abgesandten der Erde strikt verboten, von ihren überlegenen Waffen Gebrauch zu machen. Drei von Efremovs Helden bezahlen die absolute Einhaltung des Verbots mit dem Tode, und den von einer aufgebracht Menschenmenge Belagerten kommt nicht einmal der Gedanke, ihre Waffen zur Selbstverteidigung einzusetzen und dadurch dem sicheren Tod zu entgehen. Anton dagegen, der Held von "Trudno byt' bogom", ist "menschlicher": er durchbricht das Verbot, um den Mord an seiner Geliebten zu rächen.

Die Frage künftiger Konflikte in einer utopischen Welt, die noch in "Tumannost' Andromedy" im Vordergrund stand, ist in "Čas Byka" von sekundärer Bedeutung, da die Thematik ohnehin schon die Konfrontation zweier Weltanschauungen beinhaltet. Obwohl die Helden in eine Welt geraten, die ihnen ein Höchstmaß an Umstellung und Anpassung abverlangt, bleiben die zu erwartenden Lernprozesse unbedeutend. Da die Wirklichkeit des Tormans fortlaufend die fundierten historischen Kenntnisse über die Vergangenheit der Erde (= Tormans) bestätigt, löst jedes "neue" Phänomen lediglich einen historischen Exkurs aus. Gleichwohl fühlte sich der Autor verpflichtet, einen möglichen Konflikt zwischen zwei gleichberechtigten Wertsystemen anzudeuten: den zwischen Zweck und Mittel. Die Raumfahrer entzweien sich über der Frage, ob es gerechtfertigt war, durch Anwendung einer offenen Lüge die Landung auf dem Tormans zu erzwingen. Die Gestaltung dieser Auseinandersetzung wirkt erwartungsgemäß ebenso künstlich wie die Helden Efremovs; Konflikte dieser Art sind nur in einer absolut gesetzten utopischen Welt denkbar.

Positive wie negative Erscheinungen wirken nicht nur durch ihre unverhüllte Eindeutigkeit, sie unterliegen einer ständigen atmosphärischen Einbettung. Diese emotional aufgeladene Begleitmusik führt wie schon in "Tumannost' Andromedy" zu schwülstigen Passagen, die an der Grenze zum Kitsch angesiedelt sind.

An der Darstellung der utopischen Welt fällt auf, daß sie ebenso wie die negativen Erscheinungen des Tormans der fortlaufenden Kommentierung bedarf. Wie die letzten Zitate zeigen, werden viele Erläuterungen direkt an den Leser gerichtet, der sich des Abstands

zur Utopie wohl ebenso bewußt ist wie jene Tormansianer, denen Filme über die Erde vorgeführt werden:

Obščestvennoe voepitanie ne udivilo žitelej Jan-Jach. Kuda bolee porazitel'nym kazalos' otsutstvie vsjakich stražej ili nadelennyh osoboj vlaet'ju ljudej, otgorodivšichsje ot mira v ochranjaemych dvorcach i sadach. Ni v odnom iz tysjač pročedšich pered tormansianami lic ni razu ne meknulo vyrazenie stracha i zamknutoj sabjaljubivoj opaski, chotja nastoroženost' i trevoga neredko čitalis' na licach vračej-vospitatelej, sportivnyh instruktorov... (S.196)

/Die gesellschaftliche Erziehung war für die Bewohner von Jan-Jach nichts Neues. Überraschender für sie war dagegen das Fehlen jeglichen Wachpersonals oder von Personen, die mit besonderer Macht ausgestattet waren und in bewachten Palästen und Gärten von der Welt abgeschirmt wurden. Auf keinem der tausenden an den Tormansianern vorbeiziehenden Gesichtern war Schrecken oder Furcht, aus kleinlicher Eigenliebe geboren, abzulesen, obwohl gespannte Aufmerksamkeit und Sorge oft die Gesichter der ärztlichen Erzieher und der Sporttrainer prägten./

Anders verhält es sich mit der Analyse der negativen Erscheinungen. Während die Utopie in ihrer Abstraktheit im wesentlichen aus dem Widerstreit ideologischer Positionen herausgelöst ist, werden die Schattenseiten des Tormans namentlich genannten politischen Systemen zugeschrieben. Noch in "Tumannost' Andromedy" war das Böse in bestimmten Individuen verankert und wurde nur sehr undeutlich zu bestehenden Weltanschauungen in Beziehung gebracht. In "Čas Byka" dagegen ist der Übergang von allgemein-menschlicher Schau zur politisch-ideologischen vollzogen. Offenbar scheute sich Efremov, die in ihrer Eindeutigkeit kaum mißzuverstehenden Schrecken für sich sprechen zu lassen. Die Aufdeckung der Mißstände erfolgt einmal "roman-immanent", d.h. durch Selbstentlarvung des Systems. Eine beliebte Variante ideologischer Science Fiction ist dabei das Verfahren, kritische Stimmen der unterdrückten Bevölkerung zu Wort kommen zu lassen, und damit die angebliche Einhelligkeit der Volkmeinung zu entlarven und so den Gegner mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. In "Čas Byka" entdecken die Raumfahrer ein unzensiertes geheimes Nachrichtennetz des Systems, das ein objektives Bild der Verhältnisse vermittelt. Hier erfahren sie von dem brennenden Verlangen der Tormansianer nach einem Kontakt mit den Abgesandten der Erde und sind so in der Lage, die angebliche "Empörung" des Volkes über die geplante Landung der Eindringlinge von der Erde zu widerlegen.

Größeren Umfang als diese Selbstentlarvungen nehmen die zahlreichen in die Handlung eingebauten Vorträge und Diskussionen ein, die der Analyse der bestehenden Verhältnisse gewidmet sind. In diesen theoretischen Abschnitten erreicht der Roman seine größte Geschlossenheit, was darauf hinweist, daß Qualifikation und in gewissem Ausmaß auch Anliegen des Autors eher wissenschaftlicher als literarischer Natur sind. Es gehört zu den Besonderheiten ideologischer Didaktik, die Rezeption des Werks praktisch zu programmieren, d.h. keine Alternativen in der Interpretation der fiktiven Inhalte zuzulassen, ja die Interpretation gleich mitzuliefern. Darin unterscheidet sich "Čas Byka" entscheidend von "Trudno byt' bogom", eine Tatsache, worauf bereits die Titel hinweisen. In beiden Romanen befinden sich die Forscher von der Erde in einer wahrhaft gottähnlichen Situation, in beiden Fällen verfügen sie über das theoretische Rüstzeug, um die Wirklichkeit, mit der sie konfrontiert sind, zu erklären. Die Autoren kommen zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen. In "Trudno byt' bogom" werden die Probleme eher aufgeworfen als gelöst; zentral für den Roman ist der Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis, der den Helden Anton zur Handlungsunfähigkeit verurteilt. Die Strugackijs bieten keine Patentlösungen an, ein eindeutiges Wertesystem fehlt, da selbst die Begriffe von Gut und Böse in Fluß geraten. Zur Beurteilung ist der Leser auf seine eigenen moralischen Wertvorstellungen verwiesen. Die Strugackijs geben also die Probleme an den Leser weiter - der Roman endet offen.

In "Čas Byka" hat der Leser keine Wahl zwischen alternativen Wertesystemen; sie wird ihm vom Autor abgenommen. Die für "Trudno byt' bogom" zentrale Problematik des Eingreifens hochentwickelter Gesellschaftssysteme in geschichtliche Prozesse rückständiger Systeme kommt in Efreinovs Werk kaum zum Tragen. Zwar wird betont, die Tormansianer müßten die Art und Weise des Kampfes selbst erarbeiten, doch wird ihnen eine Frist gesetzt: falls binnen 100 Jahren kein revolutionärer Umsturz stattfindet, wird die Erde eingreifen. Aufschlußreich ist die Begründung für die mögliche Anwendung von Gewalt, die Faj Rodis dem Diktator gibt:

... kogda v Velikom Kol'ce obnaruživajut gosudarstvo, zakryvajuščee svoim ljudjam put' k znaniju, to takoe gosudarstvo razrušajut. Eto edinstvennyj slučaj, dejuščij pravo na prjamoe vmešatel'stvo v dela čužoj planety. (S.254)

(143)

/Wenn im Großen Ring ein Staat entdeckt wird, der seinen Bewohnern den Weg zum Wissen versperrt, so wird dieser Staat zerstört. Dies ist der einzige Fall, der das Recht zur direkten Einmischung in die Angelegenheiten eines fremden Staates gibt./

Der Autor erspart sich die Schwierigkeiten, die eine Schilderung eines solchen Eingreifens mit sich bringen würde. Die Tormansianer schaffen es aus eigener Kraft, wenn auch mit technischer Hilfe der Erde. Mit dem Sturz der Diktatur und der Einführung einer neuen Gesellschaftsordnung auf dem Tormans führt das aufwendige Unternehmen letztlich zum Erfolg. Dieser positive Ausgang vollzieht sich im Einklang mit den Forderungen ideologischer Didaktik. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung, die Efremov dem Roman vorausschickt:

"Die Stunde des Stiers" entstand als Antwort auf die in unserer wissenschaftlichen Phantastik (ganz zu schweigen von der ausländischen) verbreiteten Tendenzen, die Zukunft in den düsteren Farben kommender Katastrophen, Mißerfolge und unerwarteter, meist unangenehmer Vorfälle zu sehen. Werke dieser Art, genannt "Romanwarnungen" oder Antiutopien, könnten sogar unerlässlich sein, würden sie neben der Darstellung von Katastrophen auch zeigen, wie diese zu vermeiden sind, oder zumindest wie man einer für die Menschheit bedrohlichen Zukunft entkommen kann. (S.3) (144)

Offensichtlich richtet sich die Polemik gegen Tendenzen, wie sie im Werk der Brüder Strugackij auftreten. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, der wesensmäßig mit offen ideologischer Literatur zusammenhängt. Sieht man von der jeweiligen Zielsetzung ab, so erscheinen die Mechanismen verschiedener politischer Systeme zumindest vergleichbar, wenn nicht identisch. In diesem Lichte besehen, gestalten sich die Aussagen über repressive Maßnahmen der Tormansdiktatur zweischneidig, würden sie nicht einer anderen Wirklichkeit zugeschrieben und mit ausführlichen Kommentaren versehen (145). Obwohl Efremov den ideologischen Gegner nicht mit der eigenen Realität, sondern mit einer utopischen Welt konfrontiert, lassen sich solche vergleichbare Erscheinungen nachweisen. So gemahnt folgende Selbstentlarvung eines führenden Vertreters der tormansianischen Wissenschaft an die Problematik wissenschaftlicher Tätigkeit im Dienste totalitärer Regime, wie sie auch in Solženicyns "V krugie pervom" aufgezeigt wird:

Po zadaniju velikogo i mudrogo Čojo Čagasa my sozdali gipnotičeskogo zmeja, raskryvajuščego zamysli vragov gosudarstva. Naš institut izgotovil mašiny dlja nasyščeniya vozducha moguščestvennym! uspokoiteljami i galljucigenami, ničtoznoe količestvo kotorych sposobno izmenit' chod myslej samogo otčajavšago čeloveka i primirit' ego s nevzgodami i daže smert'ju... (S.392)

/*Auf Befehl des großen und weisen Čojo Čagas schufen wir die hypnotisierende Schlange, die Pläne von Staatsfeinden aufdecken kann. Unser Institut konstruierte Maschinen zur Anreicherung der Luft mit starken Beruhigungsmitteln und Halluzinogenen, von denen eine winzige Dosis ausreicht, um die Gedanken auch des verzweifeltsten Menschen zu zerstreuen und ihn mit Widerwärtigkeiten und sogar mit dem Tode zu versöhnen./

Eine andere Maßnahme betrifft die Abkapselung des politischen Systems. In einer Betrachtung faschistischer Diktaturen aus der "Ära der Geteilten Welt" heißt es:

Ėrf Rom zametil tendenciju vsjakoj neoveršennoj social'noj sistemy samoizolirovat'sja, ograždaja svoju strukturu ot kontakta s drugimi sistemami, čtoby sochranit' sebja. Estestvenno, čto stremit'sja sochranjat' nesoveršennoe mogli tol'ko privilegirovannye klassy dannoj sistemy - ugnatateli. Oni prežde vsego sozdali segregaciju svoego naroda pod ljubymi predlogami - nacional'nymi, religioznymi, čtoby prevratit' ego žizn' v zamknutyj krug inferno, otdelit' ot ostal'nogo mira, čtoby obščenie šlo tol'ko čerez vlastvjuščuju gruppu. (S.106)

/Ėrf Rom erkannte die Tendenz jedes unvollkommenen sozialen Systems zur Selbstisolierung, zur Unterbindung der Kontakte mit anderen Systemen, aus Gründen der Selbsterhaltung. Natürlich konnten nur die privilegierten Schichten des gegebenen Systems danach streben, das Unvollkommene zu erhalten, nämlich die Unterdrücker. Vor allem sie betrieben die Abkapselung ihres Volkes unter beliebigen national oder religiös bestimmten Vorwänden, um dessen Leben in ein abgeschlossenes Inferno zu verwandeln, es von der übrigen Welt zu isolieren, damit die Kontakte allein der herrschenden Gruppe vorbehalten blieben./

Im Gegensatz dazu stehen die "Schutzvorrichtungen" der utopischen kommunistischen Gesellschaft:

Molodaja issledovatel'nica čeloveka i obščestva ustydilas', vspomniv, kak na dalekoj Zemle ona ne raz podvergala somneniju neobchodimost' složnych ochranitel'nych sistem kommunističeskogo obščestva. Ljudi Zemli iz pokolenija v pokolenie zatračivali na nich ogromnye material'nye sredstva i sily. Teper' Čedi znala, čto, nesmotrja na neizbežnoe vozrastanie dobroty, sostradanija i neznosti, ot summy perežitych millionov let infernal'nych stradanij, nakoplennyh v gernoj pamjati, vseгда vozmožno pojavlenie ljudej s archaičeskim ponimanjem dobrešti, s dikim atremleniem k vlasti nad ljudmi, vozvyšeniju sebja čerez uniženie drugih. Ona bešenaja sobaka

možet iskusat' i podvergnut' smertel'no opasnosti sotni ljudej. Tak i čelovek s iskrivlennoj peichologiej v silach pričinit' v dobrom, ničego ne podozrevajuščem okruženii užasnye bedstvija, poka mir, davno zabyvšij o prežnich social'nych opasnostjach, sumeet izolirovat' i transformirovat' ego. (S.111f.)

/Die junge Forscherin auf den Gebieten Mensch und Gesellschaft schämte sich, wenn sie daran dachte, daß sie auf der fernen Erde die Notwendigkeit komplizierter Schutzvorrichtungen der kommunistischen Gesellschaft öfters angezweifelt hatte. Die Bewohner der Erde wendeten dafür von Generation zu Generation riesige materielle Mittel und Kräfte auf. Jetzt wußte Čedi, daß trotz des unaufhaltsamen Anwachsens von Güte, Mitleid und Zärtlichkeit es immer möglich war, daß aus der Summe des in Millionen von Jahren durchlittenen und im Erbgut angesammelten infernalisches Leids Menschen geboren wurden, die sich durch eine archaische Auffassung von Ruhm auszeichneten, durch ungezügelt Streben nach Macht über Menschen und nach eigener Erhöhung durch die Erniedrigung Anderer. Ein einziger tollwütiger Hund kann Hunderte von Menschen beißen und in tödliche Gefahr bringen. Ebenso kann ein seelisch verkrümmter Mensch in einer guten, nichts Böses ahnenden Umgebung schreckliche Verheerungen anrichten, bevor die Welt, die die früheren sozialen Befahren länger vergessen hat, ihn zu isolieren und umzuwandeln vermag./

Es tritt hier die Situation ein, daß vergleichbare Phänomene mit konträren Vorzeichen versehen werden, um irrigen Bezugnahmen zur eigenen Realität vorzubeugen. Bei Schilderungen "eindeutiger" Erscheinungen entfällt diese Notwendigkeit; hier dürfte der Autor annehmen, daß fälschliche Interpretationen ausgeschlossen sind. Wie verwundbar die Stellung Efremovs ist, sobald seine Aussagen von einer anderen Warte aus relativiert werden, zeigt Lück:

Die Informationsfreiheit ist aber eines der Grundgesetze der galaktischen Föderation des "Großen Rings". Ungewollt wird Efremov selbst ein Opfer der Verletzung dieses Prinzips, denn seine merkwürdigen Ansichten über China verdanken sich nicht bösem Willen, sondern der mangelnden Möglichkeit, sich in der Sowjetunion umfassend über den Aufbau des Sozialismus in China zu unterrichten. (146)

War bisher von Erscheinungen die Rede, die in ausdrückliche Abhängigkeit von bestimmten Gesellschaftssystemen gebracht wurden, so wird der Leser im Zuge seiner Bekanntschaft mit der Welt des Tor-mans auch mit Dingen konfrontiert, die wie Parodien auf seinen eigenen Alltag wirken:

Ljudjam Zemli kazalos' strannym, kak mogli sportivnye sost-jazanije sobirat' takoe ogromnoe količestvo ne učastvuju-ščich v sorevnovanijach zritelej, počemu-to pričodivšich

v neverojatnoe vozbuždenie ot sozercanija bor'by sportsmenov. Tol'ko vposledstvii zemljane ponjali suščetvo dela. V sportivnych sorevnovanijach vystupali tščatel'no otobrannye ljudi, posvjativšie vse svce vremja upornoj i tupoj trenirovke v svoej sportivnoj special'nosti. Vsem drugim ne bylo mesta na sostjazanijach. Slabye fizičeski i duchovno tormansiane, kak malen'kie deti, obožali svoich vydajuščichsjs sportsmenov. Éto vygljadelo smešno i daže protivno. (S.73)

/Die Erdbewohner fanden es seltsam, wie Sportwettbewerbe eine so ungeheure Zahl an Menschen anlocken konnten, die an den Wettbewerben nicht teilnahmen und aus irgendeinem Grund beim Verfolgen der Wettkämpfe in unglaubliche Aufregung gerieten. Erst in der Folgezeit begriffen die Erdbewohner, worum es ging. An den Veranstaltungen nahmen sorgfältig ausgewählte Sportler teil, die ihre ganze Zeit darauf verwendeten, verbissen und monoton in ihrem Spezialgebiet zu trainieren. Alle übrigen hatten bei den Wettbewerben nichts zu suchen. Die körperlich und geistig schwächeren Tormansianer verehrten ihre herausragenden Sportler, wie es kleine Kinder tun. Das alles wirkte lächerlich, ja abstoßend./

Breiten Raum nahmen Verfremdungen vertrauter Begriffe, Erscheinungen und Gegenstände ein. Der Schußwaffengebrauch, auf der Erde längst in Vergessenheit geraten, liest sich in utopischer Schau als "Kunst, aus einer primitiven Waffe in Form eines Rohrs zu schießen, aus dem durch die Kraft der Gasausdehnung ein schweres Metallstück herausgeschleudert wird" (S.70). Auch die Atmosphäre gegenseitigen Mißtrauens ist den Menschen der Zukunft fremd:

Rodis spokojno vvela ego v komnatu i prikryla dver' - ona instinktivno usvoila étu neobchodimuju dlja žitelej Jan-Jach predostoroznost', a zatem rasskazala o slučivšemsja. (S.364)

/Rodis führte ihn gelassen ins Zimmer und schloß die Türe - sie hatte sich diese für die Bewohner von Jan-Jach notwendige Vorsichtsmaßnahme bereits instinktiv angeeignet - dann berichtete sie erst, was vorgefallen war./

Es erweist sich, daß der fremde Planet ein wahres Konglomerat von Erscheinungen ist, die der Autor für verdammenwert hält. Die Skala reicht von moderner Kunst und Literatur, Psychoanalyse, Alkoholismus, Sittenverderbnis, Schimpfwörtergebrauch bis hin zur Umweltverschmutzung und Raubbau an der Natur, ganz abgesehen von den repressiven Mechanismen totalitärer Systeme. Die Aufzählung läßt erkennen, daß Efremovs Unbehagen über den rein ideologischen Bereich hinausgeht. Eine Analyse der Mißstände, die vor allem auf die eigentlichen gemeinsamen Ursachen zurückverweisen müßte, fehlt. Efremov kommt

die Tatsache zuzustatten, daß er als Schöpfer des Tormans auch alleiniger und sozusagen rechtmäßiger Interpret der fiktiven Wirklichkeit ist. Auch kann er sein Modell so gestalten, daß die von ihm intendierten Schlußfolgerungen sich beim Leser zwangsläufig ergeben. Im vorliegenden Fall entfällt für den Autor gleichzeitig die Notwendigkeit, eine Analyse der konkreten Ausformung eines kapitalistischen oder eines maoistischen Staates zu geben.

Die Tatsache, daß die Kritik an der Oberfläche der Mißstände haften bleibt, führt dazu, daß sich die Wirklichkeit des Tormans dem Leser eher zufällig und ohne inneren Zusammenhang darbietet. Die Bestimmung, welche der angesprochenen Erscheinungen im Sinne ideologischer Abschreckung aufzufassen sind und welche im Sinne gegenutopischer Warnung zur Leserrealität unmittelbar Bezug nehmen, gestaltet sich unter diesen Umständen schwierig, wenn nicht unmöglich.

In ähnlichem Maße wird durch die Heterogenität des Romans die Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie von Science Fiction schwierig. Wenn, wie es in "Čas Byka" der Fall ist, "den kommunistischen Idealen reaktionäre gesellschaftliche Ideen und letztlich der status quo gegenübergestellt sind" (147), so erfüllt das Werk die Bestimmung einer Antiutopie. Urban bezeichnet "Čas Byka" als "roman-predupreždenie", der sowjetischen Spielart der Gegenutopie, die er wie folgt definiert:

Der "roman-predupreždenie" /Romanwarnung/ in der Form, in der er sich in unserer sowjetischen Literatur herausbildete, stellt sich nicht das Ziel, den Leser zu erschrecken, der Menschheit eine düstere Zukunft vorauszusagen und Mißtrauen gegenüber dem technischen Fortschritt zu säen. Sein Ziel ist ein anderes: mögliche Folgen irriger Tendenzen zu erforschen, die Grenzen ihres Einflusses nach Möglichkeit zu bestimmen, Auswege aus schwierigen Situationen anzudeuten, jene positiven Ansätze hervorzuheben, die geeignet sind, Krisen zu widerstehen. (148)

Legt man die für eine "Warnung" aufgestellten Kriterien an "Čas Byka" an, so kommt man zu recht unterschiedlichen Schlußfolgerungen. Die Hauptschwierigkeit liegt in der Behandlung des unverhüllt ideologischen Bereichs. Es ist unzulässig, die kapitalistischen und maoistischen Schrecken des Tormans als Extrapolation bestehender Tendenzen aufzufassen, selbst wenn Efromov im Vorwort einen entsprechenden Hinweis gibt. Fast alle der geschilderten Erscheinungen sind der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit entnommen, mit Hilfe

der räumlichen Transponierung können sie unversehrt in einen anderen Bereich übertragen werden.

Für die Phänomene, die ausdrücklich an bestimmte politische Systeme der Gegenwart gekoppelt werden, müßte der Begriff der "Warnung" modifiziert werden. Nachdem eine Warnung in jedem Fall als an den Adressaten, d.h. hier also an den sowjetischen Leser gerichtet aufgefaßt werden muß, bietet sich die Deutung an, der Roman sei eine Reaktion auf das Eindringen fremder Ideologien in den eigenen Bereich. Angesichts der Zweideutigkeit bestimmter Erscheinungen, z.B. der repressiven Mechanismen totalitärer Staaten, erhebt sich die Frage, ob Efremov sich der räumlichen Transponierung bediente, um Mißstände im eigenen Lager zu geißeln, ähnlich den Brüdern Strugackij in "Obitaemyj ostrov". In diesem Sinn äußert sich auch v. Ssachno über den Roman:

Mit dem nachstalinistischen Sozialimperialismus der Breschnew-Ära hat er genausowenig gemein wie mit jenem Termitenregime, das Jefremov als maoistisches Schreckgespenst an die Kuppel des Weltraums malt und das nur zu leicht mit einem interstellaren Stalinismus verwechselt werden könnte. Dem sowjetischen Leser dürfte das nicht verborgen bleiben. Ob Jefremov es selbst gemerkt hat, ist eine Frage, die allerdings besser nicht gestellt wird. (149)

So sehr auch die Schreckenswelt des Tormans als Reaktion auf aktuelle und daher zeitgebundene Verhältnisse betrachtet werden kann, und hier die Distanz, mit der die Abgesandten der utopischen Erde die vor ihnen liegende archaische Welt betrachten, auf den Leser übergeht, so unverkennbar ist auch, daß Efremov mit seinem Roman eine Warnung verbindet, die den ideologischen Bereich transzendiert. Es ist die Warnung vor dem "Stier", vor dem Rückfall in bereits überwundene Phasen der menschlichen Entwicklung. Die "Stunde des Stiers" ist ostasiatischen Mythen nach "die für den Menschen bedrückendste Zeit kurz vor dem Morgengrauen, wenn die Dämonen des Bösen und des Todes herrschen" (S.214). Offenbar unter Bezug auf die gegenwärtige Situation der Menschheit spricht Efremov von einem "gefährlichen Spiel mit radioaktiven Substanzen in der Stunde des Stiers des Heimatplaneten vor dem Anbruch der höchsten Gesellschaftsstufe" (S.402). Die Eindringlichkeit der Warnung scheint die Wirklichkeit des Tormans zu transzendieren:

Faj, vam ne kažete, što etu planetu uže nevozmožno podnjat' iz inferno? Čto bolezn' zašla eliškom daleko, otraviv ljudej isporčennoj naaledstvennoat'ju - disgenikoj? Čto ljudi Tormansa uže ne spoaobny verit' ni vo što i zabortjataja liš' ob elementarnych udovol'stviyah, radi kotorych oni gotovy na vse? (S.250)

/"Faj, haben Sie nicht den Eindruck, daß dieser Planet dem Inferno nicht mehr entriaaen werden kann? Daß die Krankheit zu weit fortgeschritten ist und die Menschen mit der Disgenik - einem verdorbenen Erbgut - vergiftet hat? Daß die Menschen des Tormans an nichts mehr glauben können, sich nur mehr um die Befriedigung ihrer elementaren Bedürfnisse kümmern und hierin zu allem fähig sind?"/

Hoffnung auf Besserung und Warnung vor Rückfällen sind unlösbar verquickt. Die Gefahren, die nach Efremov der Gegenwart drohen, sind allgegenwärtig, daher auch die Überwachungssysteme, selbst in der "Ära der Vereinigten Hände". Der erreichte Fortschritt darf von den Menschen der Gegenwart keineswegs als selbstverständlich betrachtet werden, denn er ist nicht unbedingt Ergebnis einer zwangsläufigen Entwicklung. Dies ist eine Erkenntnis, die den Kindern der utopischen Welt bereits in der Schule vermittelt wird:

- Pravil'no li skazat', što ves' istoričeskij opyt utverždaet neizbežnuju pobedu vyššich form nad nižšimi, kak v razvitii prirody, tak i v smene? - načal junoša.

- Pravil'no, Lark, esli isključit' osobennye stečenija obstojatel'stv, kotorye očen' redki, kak vse to, što vychodit iz granic velikogo dialektičeskogo processa usrednenija, - otvetil učitel'. (S.11)

/"Ist die Behauptung richtig, daß die Geschichte den unvermeidlichen Sieg der höheren Formen über die niedrigeren bestätigt, sowohl im quantitativ-evolutionären Fortschritt der Natur insgesamt, als auch in der Aufeinanderfolge verschiedenartiger belebter Formen?" - fragte der Knabe.

"Sie ist richtig, Lark, wenn man von den Fällen absieht, in denen besondere Umstände zusammentreffen. Diese sind sehr selten, wie alles, was über den Rahmen des großen dialektischen Vermittlungsprozesses des Besonderen im Allgemeinen hinausgeht", - antwortete der Lehrer./

2.2.2. Soziopolitische Kritik. A. und B. Strugackij: "Chiščnye vešči veka"

"Chiščnye vešči veka" (150) löste bei seinem Erscheinen 1965 ein unterschiedliches Echo in der sowjetischen Literaturkritik aus. Der Roman befaßt sich mit den Auswirkungen materiellen Überflusses auf die menschliche Psyche (151).

Ivan Žilin, ein ehemaliger Raumfahrer, der dem Leser bereits aus den Weltraumromanen her vertraut ist, fährt in ein "Land der Dummköpfe" ("Strana Durakov"). Er kommt im Auftrag des Weltsicherheitsrats, um die Zustände im Lande zu untersuchen, insbesondere das Phänomen des "sleg", das dort sehr verbreitet ist. Hierunter wird eine künstliche Stimulierung der Reizzentren des Gehirns verstanden, die Glücksgefühle hervorruft. Žilin mietet sich ein und beginnt Streifzüge zu unternehmen, die ihn mit typischen Phänomenen des "Landes der Dummköpfe" zusammenbringen. Das hervorstechendste Merkmal ist der absolute materielle Überfluß, der zu völligem geistigen Verfall geführt hat. Žilin trifft unter anderem auch mit Vertretern verschiedener Ideologien zusammen, die ihre Ansichten offen darlegen. Rimajer, der selbst als Beobachter tätig ist und von dem sich Žilin Informationen erhofft, ist selbst dem "sleg" verfallen und wird am Ende des Romans aus dem Land entführt. Das Werk endet mit einer Diskussion des Sicherheitsrats über die Zweckmäßigkeit des Eingreifens in den geschichtlichen Prozeß des "Landes der Dummköpfe".

Die Struktur der in "Chiščnye vešči veka" entworfenen phantastischen Wirklichkeit zeigt wesentliche Züge signalisierender Modelle. Das Pseudoelement besteht im Verzicht des Modells auf objektive oder potentielle Realität. Davon zeugt die vage Festlegung in Raum und Zeit und die märchenhaft-allegorische Bezeichnung des Landes. Der Zeitpunkt der Handlung läßt sich zwar mit Hilfe der Weltraumromane (in denen Žilin bereits auftritt) in etwa bestimmen, die zeitliche Absicherung, d.h. die Auffüllung der zeitlichen Lücke zur Gegenwart fehlt jedoch völlig.

Der Roman schildert einen Endzustand. Die Unwahrscheinlichkeit der Existenz des "Landes der Dummköpfe" wird durch den Realismus wettgemacht, mit dem diese Welt gezeichnet wird. Der Anteil der Phantastik ist hier bewußt niedrig gehalten, um die Glaubwürdigkeit nicht zu gefährden. Eine überzeugende Absicherung wird durch die Erzählperspektive geboten. Der Held ist dem Leser bereits bekannt und erscheint vertrauenswürdig; zudem wird das Geschehen aus der Ich-Perspektive berichtet, wobei der Vermittlungsvorgang nicht bewußt gemacht wird. "Der Ich-Erzähler vermag die Glaubwürdigkeit der phantastischen Erfindung durch seine erzählerische Unmittelbarkeit

zu steigern. Er kann sich dem Leser - und das ist gerade für die phantastische Geschichte von großer Bedeutung - unmittelbar nähern. Er kann den Leser ins Vertrauen ziehen, er kann durch die Unmittelbarkeit des Erzählens das Phantastische als gemeinsames Erlebnis des Erzählers und des Lesers fingieren" (152).

Realistische Absicherungen sind nicht vorhanden; Rezeption des Modells und Rückübersetzung vollziehen sich auf einer abstrakten Ebene. Die Grundtendenz des materiellen Überflusses, von dem das "Land der Dummköpfe" erfaßt ist, kann vom sowjetischen Leser wohl nicht unmittelbar zur eigenen Realität in Beziehung gesetzt werden. Um eine eindeutige Identifikation sicherzustellen, setzen die Autoren dem Roman eine Einführung voran:

... mit einem Wort, wir sprechen von den realen Tendenzen der modernen bürgerlichen Gesellschaft... Wir beschränken uns auf einen, unserer Ansicht nach jedoch sehr bedeutsamen Aspekt: den geistigen Tod, den die bürgerliche Ideologie dem Menschen bringt. (S.130)

Die Basis für die Identifizierung wird hier etwas vordergründig ideologisch bestimmt. Allerdings läßt sich schwer entscheiden, ob das Vorwort als Anleitung des unvorbereiteten Lesers konzipiert war oder mit Rücksicht auf die Zensur abgefaßt wurde. Wir stoßen hier auf ein zentrales Problem bei der Interpretation sowjetischer Science Fiction, das uns bereits in "Čas Byka" beschäftigte. Gerade die phantastische Modellierung fiktiver Wirklichkeiten bietet unzählige Möglichkeiten, Systemkritik kryptographisch verhüllt vorzubringen und damit die strenge Zensur zu umgehen. Ähnliche "Feigenblattfunktionen" wie das erwähnte Vorwort können auch ausländische Handlungsorte oder Personennamen, begleitender "belehrender" Erzählerkommentar oder ein "happy end" als deus ex machina ausüben. Da in solchen Fällen ein konkreter Nachweis eventueller systemkritischer Intentionen nicht erbracht werden kann, ist der Spekulation Tür und Tor geöffnet (153).

Eine weitere Identifikationsbasis liegt zweifellos im Bereich des Psychologischen. Hiermit soll ausgedrückt werden, daß die im Roman beschriebenen Verhaltensweisen vom Leser aufgrund seiner eigenen Erfahrung erkannt, wenn auch nicht unbedingt nachvollzogen werden können. Damit wird die Verflechtung des fiktiven Modells mit einem bestimmten ideologischen System wenigstens teilweise wieder aufge-

hoben. Der Inhalt des Werks greift über den ideologischen Rahmen hinaus in den allgemein menschlichen Bereich über. Im übrigen gelten für Identifikation und Rückübersetzung in der negativen Didaktik besondere Gesetze, wie wir bereits an "Čas Byka" zeigen konnten; wir werden darauf weiter unten nochmals eingehen.

Die Wissenschaft hat ihre inhaltliche Ausformung im signalisierenden Modell verloren; ihre Entwicklungsperspektiven sind für die Aussage des Romans nicht mehr von zentraler Bedeutung. Der methodologische Aspekt behält jedoch seine Wichtigkeit. Die Gestaltung des Gesamtmodells nach einem bestimmten Prinzip muß logisch und konsequent durchgeführt sein. Die Folgerichtigkeit, mit der alle Bereiche des "Landes der Dummköpfe" von dem Phänomen des materialen Überflusses geformt werden, wird sogar auf Kosten der Handlungsplausibilität durchgehalten. Die Autoren sind sich dieses Sachverhalts bewußt:

Um dies alles möglichst plastisch zeigen zu können, selbst unter Inkaufnahme grotesker Verzerrungen ... gestalteten wir das Modell des "Landes der Dummköpfe" (S.130) (154)

Diese bewußt akzeptierte Abweichung vom Wahrscheinlichen ist bezeichnend für den signalisierenden Charakter des Modells und hat ihren Grund in der negativ-didaktischen Ausrichtung des Werks.

Das Modell der negativen Didaktik steht in direktem Gegensatz zum Erfolgsmodell. Die Phänomene, die zum Objekt der Kritik werden, sind negativer Art. Es liegt im Wesen negativer Erscheinungen, daß sie von ihrem Träger nur dann erkannt werden, wenn er zu kritischer Distanz fähig ist. Das rationale Vorgehen der Gegenutopie spricht den Verstand des Lesers an und erleichtert die erforderliche Rückübersetzung in die eigene Wirklichkeit. Um etwaige Unsicherheitsmomente in der Leserrezption auszuschließen, wird ein Korrektivum in die Gegenutopie eingeführt, an dem das Ausmaß der Verzerrung und Abweichung ersichtlich wird. In "Nineteen Eighty-Four" Orwells ist es der Hauptheld Winston Smith, an dessen Schicksal die Ungeheuerlichkeit der Realität greifbar wird. In "Čas Byka" fehlt ein solches Korrektivum, mit dem sich der Leser identifizieren könnte; vielmehr stellt Efremov den Schrecken des Tormans ein anderes, und zwar das positive Extrem gegenüber, das der utopischen Erde. In "Chiščnye vešči veka" übernimmt die Funktion des Korrektivums der Ich-Erzähler.

Er begleitet kommentierend und deutend das Geschehen. Wie viele Helden der Strugackij-Romane ist auch Žilin ein nachdenklicher, reflektierender Typ, der in eine fremdartige Welt versetzt wird. Das Medium spiegelt nicht nur die Realität wider, es macht auch einen Bewußtseinsprozeß mit, der im Erfassen der Phänomene besteht und in einer moralischen Entscheidung gipfelt.

Im Gegensatz zur positiven Didaktik kann es sich die Gegenutopie nicht leisten, das Werk mit einem 'happy end' zu versehen. Die Gefahren, die in ihr beschworen werden, sind latent in der Leserrealität vorhanden und würden durch ihre Überwindung im literarischen Werk an Eindringlichkeit einbüßen. Im übrigen wirken, von der literarischen Technik her gesehen, unerwartet positive Schlüsse in einem negativen Kontext verfehlt. Einen Beweis dafür liefert der Roman "Gadkie lebedi" (1972) der Brüder Strugackij: einer korumpierten Welt wird gleichsam durch einen deus ex machina ein Ende gesetzt; auf geheimnisvolle Weise bricht auf der Erde ein utopiach-verklärtes Zeitalter an. Die Absicht, das Eintreten einer negativ beschriebenen Zukunftsvariante zu verhindern, läßt sich nur verwirklichen, wenn das negative Modell triumphiert oder zumindest erhalten bleibt. Die grimmige Aussichtslosigkeit allerdings, die aus Orwells "Nineteen Eighty-Four" spricht, läuft der sowjetischen Auffassung von Didaktik zuwider:

Die "Romanwarnungen" in der sowjetischen Literatur unterscheiden sich grundsätzlich von den im Westen in Mode gekommenen "Antiutopien"; letztere löschen die Zukunft aus und machen aus dem Menschen ein Staubkorn, das von Elementargewalten und unvorhersehbaren Katastrophen gejagt wird. (155)

Das eigentliche Wesen der Gegenutopie wird hier völlig verkannt. Ihre Funktion besteht ja gerade darin, die Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, die zu dem Zustand des Menschen als "Staubkorn" führen. Das Moment der "Unvorhersehbarkeit" wird dabei völlig ausgeschaltet.

Das negative Modell von "Čiščnye vešči veka" endet nicht in einer Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit. Žilin trifft eine moralische Entscheidung: er ist entschlossen, den Kampf aufzunehmen. Selbst ein "Land der Dummköpfe" gibt Anlaß zu vorsichtigem Optimismus:

Ne možet byt', čtoby zdes' ne okazalos' nikogo, kto s nami. Kto nenavidit vse eto smertnoj nenavist'ju, kto chočet vzorvat' etot tupoj mir. Takie ljudi vseгда byli

i vsegda budut. Nu, chotja by tot šofer-knigoljub... ili
 étot dlennyj, žestkij, iz intelej... Da malo li kto sáče!
 Oni tyčutsja, kak slepye. My sdelaem vse, čto v našich
 silach, čtoby pomoč' im, čtoby oni ne rastračivali nena-
 vist' po maločam. Teper' naše mesto zdes'. I moe mesto
 zdes'. (S.317f.)

/Es kann nicht sein, daß hier niemand auf unserer Seite ist.
 Der tödlichen Haß gegen dies alles empfindet, der diese
 stumpfsinnige Welt in die Luft jagen möchte. Solche Menschen
 gab es immer und wird es auch immer geben. Zum Beispiel
 jener Chauffeur und Büchernarr... oder dieser lange, hart-
 gesottene Intellektuelle... Und so manche andere! Sie tappen
 dahin wie Blinde. Wir werden alles tun, was in unseren
 Kräften steht, um ihnen zu helfen, damit sie ihren Haß
 nicht an Kleinigkeiten verschwenden. Unser Platz ist jetzt
 hier. Und auch mein Platz ist hier./

Die moralisierende Tendenz erfordert Eindeutigkeit der Darstellung.
 Ebenso wie in ihren positiv-didaktisch angelegten Werken vermeiden
 die Autoren hier auktoriale Eingriffe in das literarische Werk.
 Bykova Lernprozesse finden ihre Entsprechung in Žilins Erfassen
 der Wirklichkeit. Die theoretischen Erläuterungen tragen nun all-
 gemein philosophischen Charakter. Sie sind in Form von Reflexionen
 des Mediums oder Aussagen anderer Figuren gekleidet. Die Eindeutig-
 keit der Didaktik kommt hier unverhüllt zum Ausdruck; die Äußerun-
 gen der "Dummköpfe" sind undifferenziert und selbstentlarvend.
 Ein Revolutionär erläutert Žilin seine Vorstellungen:

Izobilie plocho, kogda ego net u tebja i ono est' u
 soseda. A dostignutoe izobilie - éto otličnaja štuka.
 Za nego stoit podrat'sja. Vse za nego dralis'. Ego
 nužno dobyvat' s oružiem v rukach, a ne obmenivat'
 na svobodu i demokratiju. (S.301)

/Überfluß ist schlecht, wenn er beim Nachbarn ist und
 nicht bei dir. Aber wenn der Überfluß bei dir einkehrt,
 dann ist das eine hübsche Sache. Dafür lohnt es sich zu
 kämpfen. Alle haben dafür gekämpft. Man muß sich den
 Überfluß mit der Waffe in der Hand erzwingen und ihn
 nicht für Freiheit und Demokratie eintauschen./

Noch klarer kommt die Tendenz zur Eindeutigkeit in den Worten eines
 Fremdenführers zum Ausdruck, der Žilin erklärt, in seinem Lande
 müsse man "an nichts denken" (S.138).

Die Reflexionen des Mediums weichen von der Vereinfachungstendenz
 in bezeichnender Weise ab. Selbst wenn sie allgemeine moralische
 Lehrsätze enthalten, erreicht ihre Gestaltung beachtliche künstle-
 rische Dichte:

... sliškom mnogo nenavisti, sliškom malo ljubvi, nenavisti legko naučit', a vot ljubvi - trudno, i potom ljubov' sliškom zataskali i obsljunjavali, i ona passivna, počemu-to tak polučilos', čto ljubov' vseгда passivna, a nenavist' zato vseгда aktivna i potomu očēn' privlekatel'na, i govorjat ešče, čto nenavist' - ot prirody, a ljubov' - ot uma. (S.272)

/... zuviel Haß und zuwenig Liebe, Haß kann man leicht lernen, Liebe aber nur schwer; überhaupt hat man die Liebe viel zu sehr durch den Dreck gezogen und bespuckt, sie ist ja passiv, irgendwie hat es sich so ergeben, daß die Liebe immer passiv ist, der Haß dagegen ist immer aktiv, und daher sehr anziehend, auch sagt man, der Haß sei im Menschen von Natur her, die Liebe dagegen eine Verstandes-sache./

Hier wird auch deutlich, daß sich die Gegenutopie nicht mehr primär an den jugendlichen Leser wendet, wie dies bei den positiv-didaktisch ausgerichteten Werken der Fall war. Auch wenn moralische Sachverhalte formuliert werden, so sind sie doch von ihrem lehrhaften Tenor befreit.

Da das Wirklichkeitsbild der Gegenutopie ebenso wie das der Utopie universale Züge trägt, muß ein Handlungsgerüst gefunden werden, das alle relevanten Bereiche der Realität berührt. In "Polden", XXII.vek" finden wir eine Vielzahl von Einzelszenen, in "Tumannost' Andromedy" werden die wenigen Handlungsstränge durch ausführliche theoretische Erläuterungen ergänzt. In "Chiščnye vešči veka" wird diese Vermittlungsaufgabe durch das Medium übernommen. Die straffe Handlungsführung, die bei Werken der positiven Didaktik dominierte, erweist sich für die statische Anlage des gegenutopischen Modells als ungeeignet. Der Plot umfaßt zufällige Begegnungen, Rundgänge, Besuche, die dem Leser die Wirklichkeit erschließen, gleichzeitig aber den Helden immer näher an die Entscheidung heranführen.

Aufgrund der allgemeineren Anlage des Werks ist die romanhafte Einkleidung der theoretischen Erläuterungen hier nicht mehr so dringlich wie in der naturwissenschaftlich-technisch ausgerichteten Science Fiction. Das Thema der Gegenutopie ist in weit höherem Maße geeignet, das Leserinteresse in Anspruch zu nehmen, da die Aussage jeden einzelnen Leser betrifft. Künstliche Spannungselemente erübrigen sich, da der persönliche Bereich voll in das Werk integriert ist. Das Geschehen verläuft auf zwei Ebenen, der äußeren Handlung und der im Bewußtsein des Mediums sich vollziehenden inneren Handlung.

ihre geistige Substanz zurückzugeben, ihre geistigen Interessen, nein, Sus, sagte Vuzi, ich habe dich sehr lieb, Oskar, du bist wunderbar, aber verzeih mir, bitte, ich möchte, daß es Ivan ist, ich umarmte sie und spürte, daß ich sie küssen dürfte, und ich sagte, ich liebe dich.../

Mit der Differenzierung von Personen durch deren sprachliche Besonderheiten werden gleichzeitig ihre Ideologien charakterisiert. Die Strugackijs bedienen sich dabei gerne des Kunstgriffs der Zitathäufung. In einem der Weltraumromane suchen die Kosmonauten den Äther ab und fangen die verschiedensten Botschaften, von Familiennachrichten bis zu amtlichen Mitteilungen, ein. In "Dalekaja Raduga" wird die Reaktion der Menschenmenge, die sich voller Ungewißheit über die zu erwartende Evakuierung des Planeten am Flugplatz der Hauptstadt angesammelt hat, in viele individuelle Reaktionen aufgelöst. In "Čišćnyje vešči veka" überfliegt Žilin einen Stoß von Lokalzeitungen. Die Zitathäufung gibt den Autoren die Möglichkeit, eine Vielzahl von Stimmen zu Wort kommen zu lassen, ohne sie im einzelnen kommentieren zu müssen. Gleichzeitig können sie satirische Intentionen verwirklichen.

Infolge ihrer Gebundenheit an eine bestimmte Ideologie läßt die sowjetische Science Fiction keine Gegenutopien zu, die das eigene System als negatives Objekt beinhalten:

Für die sowjetischen Schriftsteller, die sich auf die Philosophie des Marxismus stützen, ist es völlig natürlich, in der Zukunft die Weiterentwicklung der gesellschaftlichen Beziehungen zu sehen, die sich in der Epoche des Aufbaus des Kommunismus herausbildeten oder sich andeuten. (156)

Die einzige echte Gegenutopie aus der Feder eines sowjetischen Schriftstellers, die auf die herrschende Ideologie angewandt werden konnte, Zamjatins "My" (1922), ist in der Sowjetunion nie erschienen. Wenn in sowjetischen Science Fiction - Werken gegenutopische Elemente auftauchen, so sind sie an eine kapitalistische (oder auch "maoistische") Wirklichkeit gebunden. Falls Bezüge zur eigenen Wirklichkeit intendiert sind, so untersuchen die Werke nicht Zukunftsperspektiven, sondern führen einen ideologischen Kampf mit der Vergangenheit - sie sind rückwärts gewandt:

Und es ist kein Zufall, daß in der sowjetischen phantastischen Literatur die "Romanwarnungen" einen so hervorragenden Platz einnehmen: sie rufen die Menschen zum selbstlosen Kampf gegen die Überreste der Vergangenheit im menschlichen Bewußtsein auf, zum Kampf gegen die aggressiven Kräfte der alten Welt. (157)

Gleichwohl bezieht sich die Gegenutopie, trotz der vermeintlichen Ausrichtung auf Tendenzen der Vergangenheit, auf eine aktuelle Gegenwart. Ob die negativen Erscheinungen in Form von Überresten oder von ersten Ansätzen vorhanden sind, spielt primär keine Rolle. Die Zeitgebundenheit der Gegenutopie ist nicht so konkret erkennbar wie bei der wissenschaftlich-technisch ausgerichteten Science Fiction. Die negativen Phänomene, die das Ziel gegenutopischer Darstellung sind, geraten nicht als Folge spektakulärer Ereignisse ins Bewußtsein der Öffentlichkeit. Sie sind zwar aktuelle Begleiterscheinungen des zivilisatorischen Fortschritts; da sie jedoch das Bewußtsein und die kritischen Fähigkeiten des Individuums beeinflussen, ist es für den Einzelnen schwierig, eine distanzierte Betrachtung durchzuführen. Dies gilt auch für die Bewohner des "Landes der Dummköpfe". Der materielle Überfluß läßt die verstandesmäßigen Kräfte erlahmen und verhindert Bewußtwerdung und Auflehnung. Gleichzeitig existieren Strömungen, die die negativen Erscheinungen in ihr dialektisches Gegenteil verkehren und als positiv darstellen.

Die Autoren von Gegenutopien vertreten im allgemeinen eine pessimistische Grundhaltung und stehen dem Fortschritt von Wissenschaft und Technik skeptisch gegenüber. Die beiden Bereiche werden aus ihrem Eigenbereich herausgeführt und in Beziehung zu sozialen, wirtschaftlichen, politischen und menschlichen Aspekten der Wirklichkeit gesetzt. In der Gegenutopie lassen sich die negativen Erscheinungen oft auf einen Mißbrauch oder falsche Anwendung wissenschaftlicher Möglichkeiten zurückführen. Diese Zweckentfremdung läßt sich auch im "Land der Dummköpfe" nachweisen. Ein "glücklicher Dummkopf" formuliert es so:

О наука! Ты, наконец, освободила челове́чество! Ты дала нам, дае́шь и бу́дешь отныне дават' все... пи́щу - превосходну́ю пи́щу! - оде́жду - превосходну́ю, на́ лубо́й вкус и в лубо́ых коли́чествах! - жи́лье - превосходное жи́лье! Лубо́вь, радост', удовлетьворенност', а джа́ желажу́щих, джа́ тех, кто утомлен сча́стьем, сладкие слезы, мале́нькие спасите́льные горе́сти, прия́тные, уте́шительные заботы, прида́ющие нам значите́льность в собстве́нных глазах. (S.185)

/O Wissenschaft! Du hast die Menschheit endlich befreit! Du gabst, gibst und wirst uns von jetzt ab alles geben ... Essen - und dabei ein vorzügliches Essen! - Kleidung - erstklassige Kleidung, für jeden Geschmack und in beliebiger Menge! - Wohnungen - ganz herrliche! Liebe, Freude, Zufriedenheit, für die, welche vom Glück erschöpft sind, nach Wunsch süße Tränen, kleine rettende Kümmernisse, angenehme, tröstende Sorgen, die uns in den eigenen Augen Ansehen verleihen./

Die Bloßlegung schädlicher Einflüsse der Wissenschaft erfordert vom Autor kritische Distanz zu seiner eigenen Zeit. Dies gilt in der Folge auch für den Leser. Die Autoren von "Chiščnye veščī veka" lassen offen, welche Art von Identifikation sie vom Leser erwarten. Diese Tatsache spiegelt sich in der literarischen Kritik wider:

Wen und wovor warnen die "Räuberischen Dinge unseres Jahrhunderts"? Vielleicht wird die Menschheit im allgemeinen gewarnt, daß jede Gesellschaft, die das Stadium des materiellen Überflusses erreicht hat, Gefahr läuft, in die Gewalt der "räuberischen Dinge unseres Jahrhunderts" zu geraten? Vor der "Gefährlichkeit" des materiellen Überflusses für die Menschheit, wie man manchmal zu hören bekommt? Vor einer Katastrophe, die nicht der sozialen Struktur, sondern der "menschlichen Natur" entspringt? (158)

Der Inhalt des Romans läßt diese Stellungnahme durchaus berechtigt erscheinen. Die Autoren zeigen, daß auch moralisch gefestigte Menschen den schädlichen Einflüssen unterliegen können. So werden ehemalige Freunde Žilins ihren Idealen untreu und verfallen der Ideologie des materiellen Überflusses, den "räuberischen Dingen unseres Jahrhunderts". Auch ein Selbstversuch Žilins mit dem "sleg" endet positiv. In diesem Sinne ist die gegenutopische Warnung auch an den sowjetischen Leser gerichtet aufzufassen. Dazu heißt es in einer anderen Rezension:

Vielleicht wird so mancher Leser gerade durch diesen Roman der Strugackijs zu Überlegungen veranlaßt, wie gefährlich es für den Menschen ist, den Genuß zum Ziel des Lebens zu erheben, moralischen und physischen Selbstmord zu begehen, einen langsamen, unmerklichen und deswegen besonders furchtbaren. Auch ich weiß nicht, was hier gefährlicher ist: der Umstand, daß der Leser die "ökonomisch-soziologische" Basis des "Landes der Dummköpfe" nicht durchschaut, oder daß er, nachdem er sie durchschaut hat, erleichtert aufseufzt: "Nun ja, das betrifft mich persönlich nicht, das spielt sich ja in der kapitalistischen Welt ab." Ich würde gerne hoffen, daß ein solcher Leser einzig und allein das Produkt meiner Phantasie ist, aber so manche Stellungnahmen in der Presse und anderswo trüben meine schöne Überzeugtheit. (159)

Wenn die verallgemeinernde Tendenz des Werks verneint wird, dann erhebt sich die Frage, was für eine Funktion Gegenutopien dieser Art überhaupt erfüllen sollen. Auch die unklare ideologische Festlegung des "Landes der Dummköpfe" verweist auf allgemeinere Zusammenhänge. Žilins Zugehörigkeit zum Kommunismus wird zwar verbal betont; in seiner Rolle als Medium ist er jedoch viel zu rezeptiv und "philosophisch" angelegt, um aktiv ideologische Positionen zu

vertreten. Diese Tatsache hat den Autoren einige Kritik eingebracht (160). Die Gestaltung des negativen Modells impliziert auch eine Kritik an bestimmten Tendenzen sowjetischer Utopien. Eine Romanfigur äußert sich in dieser Hinsicht:

Vse utopii vseh vremen bazirujutsja na ōtom prostejšem soobraženii. Osvobodite človeka ot zobot o chlebe nasuščem i o zavtrašnjem dne, i on stanet istinno svoboden i sčastliv... Bezzaboten - značit sčastliv. (S.187)

/Sämtliche Utopien aller Zeiten gründen auf dieser einfachen Überlegung. Befreit man den Menschen von der Sorge um das tägliche Brot und um die Zukunft, dann wird er frei und glücklich... Sorglos - das bedeutet glücklich./

Hierzu muß man auch die sowjetischen Utopien rechnen, die einen "Wohlstandskommunismus" erstehen lassen, in denen "das kommunistische Morgen bereits allzu sehr dem Paradies zu ähneln beginnt, das man uns früher in der Zukunft versprach, als Ausgleich für die Leiden des Hier und Jetzt" (161). Die Gegenutopie ist zwar ebensotendenzgebunden wie die positive Didaktik; da sie sich jedoch auf einem pseudorealistisch angelegten Wirklichkeitsmodell aufbaut, ist sie für die literarische Gestaltung offener. Hinzu kommt, daß positive Modelle aufgrund ihrer mangelnden Variationsmöglichkeiten das Leserinteresse nicht sehr lange wachhalten können (162). Wie am Beispiel der Utopie "Polden', XXII.vek" ersichtlich ist, gelingt den Brüdern Strugackij die Darstellung des Positiven in weit geringerem Maße als die des Negativen:

Die tiefempfundene Sorge vermittelt der Warnung vor dem Spießbürger jene lebendige Konkretheit, die den Strugackijs weniger in der Bejahung, in der Darstellung positiver Helden gelingt. (163)

Im ganzen gesehen muß der Versuch der Strugackijs, in "Čiščnye vešči veka" eine überzeugende gegenutopische Darstellung zu bringen, als gescheitert betrachtet werden. Der Verzicht auf räumliche Transponierung zwingt die Autoren zu ungläubwürdigen Verfremdungen des irdischen Schauplatzes, die das Werk in einem Zwischenraum zwischen Realismus und Allegorie gefangen halten. "Daher verwischt sich der Fokus: weder ist er genügend konkret für präzise soziopolitische Kritik, ... noch genügend verallgemeinert, um ein parabelhaftes soziophilosophisches Modell eines Massenwohlfahrtsstaates zu sein." (164)

2.3. Spiel und Bewußtseinerweiterung

2.3.1. Philosophische Phantastik: Gennadij Gor

Gor gehört zu den Science Fiction - Autoren, die in der Popularität beim sowjetischen Leser an unterster Stelle rangieren (165); sein literarisches Schaffen bildet jedoch einen völlig eigenständigen, in sich geschlossenen Zweig der sowjetischen Science Fiction (166). Gor ist wohl der am ausgeprägtesten "philosophische" Schriftsteller des Genres. Sein jüngster Roman "Izvajanie" (1972) vereinigt typische Merkmale seines früheren Schaffens und zeigt die Schwierigkeiten auf, abstrakte Probleme literarisch adäquat darzustellen.

"Izvajanie" zerfällt in mehrere Teile. Da ist einmal die Welt des 22. Jahrhunderts, in der die Trennung zwischen Mensch und Dingwelt aufgehoben ist. Die Gegenstände können sich direkt an den Menschen wenden, es ist möglich geworden, einen Roboter geistig aus Hegel und Spinoza zu konstruieren. Fremde Intelligenzen aus dem Kosmos haben den Menschen die Unsterblichkeit gebracht. Die Heldin des Romans Cfelija ist auf rätselhafte Weise zugleich Mädchen und Buch, sie kann Zeitreisen unternehmen, Menschen verwandeln und sich in Gemälden häuslich niederlassen. Das Bild des Buches bestimmt vage das Handlungsgeschehen: durch Umläutern einer Seite ergibt sich eine neue Szenerie. Der Erzähler wird in die Vergangenheit zurückgeschickt, und zwar in das Rußland der 20-er Jahre, wo er die Identität des Studenten Pokrovskij annimmt, der von der weißen Garde verhört wird. Es folgen die Erlebnisse Pokrovskij als Medizin- und Kunststudent, seine Bekanntschaft mit Kolja Faustov, einem Aspiranten und Universalgenie, und die Schilderung von Cfelijas Aufenthalt in Petrograd. Faustov wird von Cfelija in den Helden aus Gogol's "Nase", Kovalev, verwandelt, ein anderes Mal in einen hölzernen Tungusengötzen. Pokrovskij selbst gerät auf einen Planeten, der von "Faschisten" radioaktiver Strahlung ausgesetzt wurde und dessen Bevölkerung um das Überleben kämpft. Am Schluß des Romans kehrt der Erzähler mit Cfelija wieder in das 22. Jahrhundert zurück. Eingebaut in das Romangefüge sind philosophische Gedanken über Kunst und Literatur, Semiotik und Unsterblichkeit, Zeit und Raum.

Gor bezeichnet sein Werk als "fantastičeskij roman", eine Zuordnung, die der über reine Science Fiction hinausgehenden Anlage von "Izvajanie" Rechnung trägt. Bereits im Klappentext des Buches wird darauf hingewiesen, daß es sich bei dem Werk um eine "seltene Genreverschmelzung" handelt: "Zaubermärchen und Traktat über schwierige Fragen der Philosophie der Kunst, Memoiren und wissenschaftliche Phantastik, Geschichte der Literatur und krimi." Für die phantastischen Bestandteile - und nur diese sollen hier besprochen werden - läßt sich ein Oszillieren zwischen realistischer und signalisierender Modellstruktur nachweisen. So ist die Welt des 22. Jahrhunderts, in

der der Erzähler das Mädchen Ofelija trifft, als autonomes Modell vorstellbar. Handlungsort ist eine zukünftige Erde, die außer der Erinnerung keinen konkreten Bezug zur Gegenwart besitzt, eine Welt, in der es Philosophenroboter gibt, in der es dem Menschen gelungen ist, zur verlorenen Einheit mit der Natur, mit den ihn umgebenden Dingen zurückzufinden. In ähnlicher Weise sind bei Gor Formen kosmischer Intelligenzen entworfen, wie der Planet "In" in der Erzählung "Minotavr" (1967) und der Planet "Uaza" im Roman "Kumbi" (1963). Die Schilderung dieser fremden Welten läßt sich jedoch ebenso im Sinne eines spielerischen Modells auffassen, wobei die wissenschaftliche Logik durch eine poetische ersetzt worden ist. Ähnlich wie Majakovskij in "Misteria buff" schildert Gor eine Wirklichkeit, in der die Dinge Leben angenommen haben und mit den Menschen sprechen können:

Planeta razgovarivale so mnoj, kak njanja. Ona rasskazivala mne skazki i pela pesni. Ja slušal ee. To laskovyj materinskij golos, to šepot. G čem ona šeptala mne? (S.28)

/Der Planet sprach zu mir wie eine Amme. Er erzählte mir Märchen und sang mir Lieder vor. Ich hörte ihm zu. Es war einmal die zärtliche Stimme der Mutter, dann wieder Ge-flüster. Was flüsterte er mir zu?/

Realistischer und signalisierender Ansatz haben im Mittelpunkt dieselbe Vision: die Trennung zwischen Mensch und Dingwelt, zwischen Geist und Materie ist aufgehoben, beide Bereiche sind verschmolzen. Diese im Grunde romantische Idee findet in Gors Werk eine für Science Fiction typische Verkörperung (167): fremde Intelligenzen aus dem Kosmos ermöglichen es, daß sich Menschen in unbelebte Materie verwandeln können. In "Minotavr" verschmilzt eine Figur mit einem Fluß:

On raskryl jaščik pis'mennogo stola, dostal nebol'šoj apparatik, pochožij na električeskiju britvu i vključil ego. /.../ Ja uže čuvstvoval sebja rekoj, i berega byli daleko-daleko. I menja neslo, neslo. Ja videl svoje svobodnoe prozračnoe telo. /.../ Ja širilsja, ros i osvoboždalsja ot vsego, čem ja byl. Dejstvitel'no li ja prevratilsja v reku, kak v "Metamorfozach" Ovidija, kak v drevnem epose, kak v volšebnoj detskoj skazke? No moi glaza i moj sluch podtverdili to, čto oščuščalo moe telo, vdrug protjanuvšesja na sotni kilometrav... (S.57)

/Er zog eine Schublade aus dem Schreibtisch heraus, holte einen kleinen Apparat hervor und schaltete das Ding, das wie ein Elektrorasierer aussah, ein./.../ Ich fühlte mich schon wie ein Fluß, und die Ufer waren ganz weit. Mich trug es dahin. Ich sah meinen freien durchsichtigen Körper. /.../ Ich wurde breiter, wuchs, und befreite mich von all dem, was ich einmal war. Hatte ich mich wirklich in einen Fluß verwandelt, wie in den "Metamorphosen" Ovids, wie im alten Epos,

wie im Zaubermärchen der Kinder? Meine Augen und mein Gehör bestätigten das, was mein Körper empfand, der sich plötzlich auf Hunderte von Kilometern ausgedehnt hatte, der gleichzeitig hier weilte und ganz weit weg war./

Für Gor besteht der Fortschritt darin, die durch die Zivilisation zerstörte Einheit mit der Natur wiederherzustellen, ein Stadium, das auf dem fernen Planeten bereits erreicht wurde:

Ty ne spal, Valja. Ne obmanyvaj sebja... Ty videl mir tak, kak vidjat ego u nas. Kogda-to i u vas v dalekie vremena éposa, mifov i skazok čelovek byl slit s veščami, spajan s lesami i ozerami. A potom civilizacija pererezala étu pupovinu... Naša civilizacija v otličie ot vašej priobretala, ničego ne terjaja. Naše čuvstvo razvivalos' vmeste s razumom i ne bylo, kak igruška, otdano detjam, dikarjam i poétam. (S.59f.)

/Du hast nicht geschlafen, Valja, mach dir nichts vor... Du hast die Welt so gesehen, wie man sie bei uns sieht. Auch bei euch, in den alten Zeiten des épos, der Mythen und der Märchen, war der Mensch einmal eins mit den Dingen, verschmolzen mit den Wäldern und Seen. Dann aber zerschnitt die Zivilisation diese Nabelschnur... Unsere Zivilisation hat sich im Gegensatz zur eurigen bereichert, ohne etwas aufzugeben. Unsere Gefühlswelt reifte zusammen mit dem Verstand heran und wurde nicht wie ein Spielzeug den Kindern, Wilden und Dichtern überlassen./

Gors Werke kreisen um einen ausgedehnten philosophischen Komplex: die möglichen Wechselbeziehungen zwischen Geist und Materie. Der Impuls geht jeweils von einem der beiden Pole aus. In "Kumbi" erfolgt ein Austausch zwischen Mensch und Maschine: bei der Konstruktion der "Psyche" eines Roboters wird die Psyche eines Dichters zugrundegelegt; das andere Extrem stellt ein Mensch dar, der Informationen wie eine Maschine speichern kann. Der in "Izvajanie" vorgestellte Roboter dringt in beide Sphären ein:

Iskusstvennyj filosof, élektronnyj nastavnik, žaroustojčivyj mudrec po imeni Krasavec Strong byl simpatičnym suščestvom, sdelannym iz neizvestnogo zasekrečennogo tehnologami veščestva. Krasavec Strong (on ze élektronnyj Spinoza) sostojal iz realizovannyh formul i gipotez, iz tščatel'no otobrannyh i chorošo proverennyh sociologami myslej. On ulybalsja nežno i privlekatel'no. Znal naizust' vsech poštov, načínaja s Dante... (S.7f.)

/Der künstliche Philosoph, elektronische Lehrmeister, hitzebeständige Weise mit dem Namen "Der schöne Strong" war ein sympathisches Wesen und aus einer unbekanntem Substanz gefertigt, die von den Technologen geheimgehalten wurde. "Der schöne Strong" (eben dieser elektronische Spinoza) bestand aus realisierten Formeln und Hypothesen, aus Emotionen, die von den Psychologen synthetisiert worden waren, aus Gedanken, die

von den Soziologen sorgfältig ausgewählt und überprüft worden waren. Er lächelte zärtlich und gewinnend. Er kannte alle Dichter auswendig, angefangen bei Dante./

Die von Gor entworfenen Welten, in denen Gedanken und Vorstellungen dieser Art verwirklicht sind, kann man ihrer Struktur nach auf einer Achse zwischen autonomen und extrapolierenden Modellen einordnen. Während Probleme der mechanischen Wiedergabe des psychischen Bereichs bereits jetzt Gegenstand ernsthafter wissenschaftlicher Erörterungen sind (obwohl in Gors Werken keine grundsätzlich neuen Lösungen angedeutet werden), entbehrt die von fremden Intelligenzen erreichte Verschmelzung mit der Biosphäre jeglichen genetischen Bezugs zur Realität; hier führt der absolut transempirische Charakter des Entwurfs mit Notwendigkeit zum autonomen Modell.

Um den Abstand, um nicht zu sagen, Kontrast seiner fiktiven Entwürfe von der Gegenwart zu verdeutlichen, bedient sich Gor häufig der Konfrontation. Entweder besucht ein Vertreter einer anderen Intelligenz die Erde oder es reist ein vollkommener Mensch der Zukunft in die Vergangenheit. Schauplatz der Handlung ist jeweils das Rußland der 20-er Jahre, bei dessen Beschreibung Gor auf eigene Erfahrungen zurückgreifen kann. In beiden Fällen bedeutet der Vorgang den Einbruch des Wunders in die Realität und die Konfrontation des Normalbürgers mit einer Phantastik, auf die er nicht vorbereitet ist. Bezeichnenderweise sind es gerade die Wissenschaftler, die in dieser Beziehung am schlechtesten abschneiden:

Na samom že dele učenyje tak že ljubjat obydennost', kak i predstaviteli samych prozaičnych professij. Oni menee vsego podgotovleny k vosprijatiju čego-to sovershenno neožidannogo, sliškom paradoksal'nogo, počti nevozmožnogo, graničaščego s čudom. Oni prezirajut vsjakuju šumichu i sensaciju - odni iz ljubvi k strogoj istine, drugie (bol'sinstvo) iz privjazannosti k privyčnomu, dostupnomu, legko soglašajuščemu s obydennoj logikoju. (Minotavr, S.107)

/Tatsächlich nämlich schätzen die Wissenschaftler das Alltägliche ebenso wie die Menschen, die aus prosaischen Berufen kommen. Am wenigsten von allen sind sie auf das völlig Unbekannte vorbereitet, das allzu Paradoxe, das fast Unmögliche, das an das Wunder grenzt. Sie verachten jegliches Aufsehen und Sensationen - die einen aus Liebe zur exakten Wahrheit, die anderen (und das ist die Mehrheit) aus der Bindung an das Gewohnte, Zugängliche, das, was mit der herkömmlichen Logik leicht vereinbar ist./

Sobald das Phantastische seinen autonomen Bereich verläßt und in die Welt von heute eindringt, sobald mit ihm Figuren konfrontiert werden, mit denen sich der Leser identifiziert, verstärkt sich die Notwendigkeit von Absicherungen (168). Bei Gor sind es Menschen aller Schichten, die von den phantastischen Erscheinungen erfaßt werden; in schöpferischen Kontakt mit dem Unbekannten geraten allerdings nur Wissenschaftler, die in Grenzgebieten ihres Faches arbeiten. In diesem Sinne gestaltet sich die Absicherung der Phantastik:

Kolja poveril, i što bylo ne men'šim čudom, čem to, o čem ja rasskazyval emu v kuchonnom čadu stolovki...

Počemu poveril Kolja? Možet byt', potomu, što ne otdeljal nauki ot čuda, trebuja lis' odnogo - čtoby što čudo bylo ob-jasnimo, čtoby ono opiralos' na skrepy matema-tičeskoj ili kakoj-nibud' drugoj ešče ne suščestvujuščej i neizvestnoj logiki. (S.107)

/Kolja glaubte es, und das war kein geringeres Wunder als der Inhalt dessen, was ich ihm im Küchendampf der Kantine erzählte... Warum glaubte es Kolja? Vielleicht deswegen, weil er zwischen Wissenschaft und Wunder keine Grenze zog, und nur eines forderte - daß das Wunder erklärbar sein müsse, daß es sich auf die mathematische oder eine sonstige noch nicht existierende und unbekante Logik stützen müsse./

Großen Wert legt Gor auf die Schaffung einer Atmosphäre der wissenschaftlichen Glaubwürdigkeit. In zahlreichen Gesprächen und Diskussionen werden Fragen der Kybernetik, Semiotik und Philosophie erörtert, in denen auch das Wunder einen Platz zugewiesen erhält.

Die Gründe für Gors geringe Popularität sind weniger in der Thematik als in der literarischen Gestaltung zu suchen. Zwar werden die in seinen Werken aufgeworfenen Probleme ausführlich behandelt und finden in bestimmten phantastischen Wesenheiten wie z.B. den fühlenden Robotern, dem Mädchen Lfelija, den Besuchern von fremden Sternen, ihre konkrete Verkörperung, Gor vermag es jedoch nicht, diese Probleme künstlerisch zu verwerten, d.h. sie "mit dem Menschen, seiner individuellen Erfahrung, seinem Wertsystem, seinen Ängsten und Hoffnungen" (169) zu verbinden. Die Phantastik hinterläßt in dem betroffenen Kreis keine wesentliche Spuren und erhält so einen eher unverbindlichen Charakter. Die Ernsthaftigkeit, mit der sich Gor mit theoretischen Problemen befaßt, wird ad absurdum geführt, sobald sich die Notwendigkeit literarischer Einkleidung erhebt. Daran sind nicht nur die naiven Dialoge schuld, sondern auch der Stil,

dessen übertrieben umgangssprachliche Färbung der wissenschaftlichen Thematik häufig wenig angemessen erscheint:

Pora bylo peremenit' temu razgovora, i ja pokazal na knigu Ėrnsta Kassirera "Filosofija simboličeskich form", ne stavšaj kolinoj biblijej tol'ko potomu, čto ee napisal posledovatel' Kanta, pravda izmenivšij Kantu radi matematičeskoj logiki i sovremennogo estestvoznanija, no vse-taki ostavšijsja polukantiancem.

"Ėch, Kolja, Kolja! - podumal ja. - Už esli sledovalo tebja vyzvat' na bjuro komsomol'skoj jačejkij i kak sleduet otčitat', to ne za černo-beluju reprodukciju "Sikstinskoj madonny", a za štogo samogo rafinirovannogo Kassirera. No, slava bogu, tvoji tovarišči po jačejkij slychali o madonne dovol'no mnogo plochogo, a o menee znamenitom Kassirere ni plochogo, ni chorošego. (S.86)

/Es war an der Zeit, das Gesprächsthema zu wechseln, und ich zeigte auf Ernst Cassirers "Philosophie der symbolischen Formen", ein Buch, das nur deswegen nicht Koljes Bibel wurde, weil es ein Kantianer geschrieben hatte, der allerdings aus Gründen der mathematischen Logik und der modernen Naturwissenschaft Kant untreu geworden war; trotzdem blieb er ein halber Kantianer. "Ach, holja, holja!", dachte ich. "Wenn man dich schon ins Komsomolbüro vorladen und gehörig zurechtweisen müßte, dann nicht wegen deiner schwarz-weißen Reproduktion der "Sixtinischen Madonna", sondern eben wegen dieses verflixten Cassirers. Gott sei Dank haben deine Komsomolfreunde über die Madonna ziemlich viel Schlechtes gehört, über den weniger bekannten Cassirer dagegen weder Gutes noch Schlechtes."/

Die Verschmelzung mehrerer Genres in einem Roman, besonders aber die Verknüpfung von märchenhaften Elementen mit realistischen, erschwert die angemessene Interpretation. Gor gibt keinen Hinweis darauf, wie diese Mischformen zu interpretieren sind, ein Vorgehen, das Lem als "Flucht vor der ontischen Verantwortlichkeit" (170) bezeichnen würde. Legt man den phantastischen Vorgängen eine poetische Logik zugrunde, wie es Gor durch Hinweise auf Ovids "Metamorphosen" oder auf Chlebnikov andeutet, so wird der Code für den Leser eindeutig festgelegt. Gor durchbricht jedoch dieses Gesetz durch die Anwendung wissenschaftlicher Logik auf eben diese phantastischen Vorgänge:

Ja posmotrel na Ofeliju.

/.../

- Vy dejstvitel'no kniga? - sprosil ja.
- Skol'ko raz vy menja ob štom sprašivali!
- No raz vy kniga, značit vy ne čelovek?
- Na štot vopros možet otvetit' ne logika, a tol'ko čuvstvo. C čem vaši čuvstva govorjat vam, kogda vy smotrite na menja?

- Oni govornjat, čto vy prekrasna. Vy real'nost' i snovi-
denia. No počemu vy nazывaete sebja knigoj? Kniga čto
vašč', predmet.
- Mysli i čuvstva nel'zja nazывat' predmetami. (S.26)

/Ich schaute Ophelia an. /.../

- Sind Sie wirklich ein Buch? - fragte ich.
- Wie oft haben Sie mich das schon gefragt!
- Aber wenn Sie ein Buch sind, dann bedeutet das doch, daß
Sie kein Mensch sind?
- Auf diese Frage kann nur das Gefühl, nicht aber die Logik
eine Antwort geben. Was sagen Ihnen Ihre Gefühle, wenn
Sie mich anschauen?
- Sie sagen mir, daß Sie wunderschön sind. Sie sind eine
Realität und ein Traumbild. Aber warum bezeichnen Sie sich
als Buch? Ein Buch ist doch ein Gegenstand, eine Sache.
- Gedanken und Gefühle sind keine Gegenstände./

Die gegenständliche Wirklichkeit des Werks ist entweder "reines Objekt" oder "signalisierende Apparatur" (171). Bezugnahmen auf physikalische Eigenschaften sind nur bei ersterer Kategorie möglich, dafür können die Objekte nichts außer sich bedeuten. Dies gilt in keinem Fall für die zweite Kategorie, die über sich hinaus auf andere Bereiche verweist. Objektfragen, wie sie bei Gor gestellt werden, sind hier unzulässig; ebenso unsinnig wäre es, wollte man aus Kafkas "Verwandlung" Erkenntnisse für die biologische Forschung gewinnen.

Sieht man von den nichtphantastischen Bereichen ab, so ließe sich "Izvajanie" am ehesten der vor allem im angelsächsischen Bereich stark verbreiteten 'fantasy' zuordnen. Die 'fantasy' ist von reiner Science Fiction deutlich abgegrenzt:

Fantasy is constructed either by denying the real world in toto or at least by making a prime basis of the story one or more admittedly false premises - fairies, talking mules, trips through a looking glass, vampires, seacoast Bohemia, Mickey Mouse. But science fiction, no matter how fantastic its contents may seem, always accepts all of the fictional speculation. (172)

Als "erklärt falsche Prämisse" ließe sich in diesem Fall die Einheit von Mensch und Buch in einem Weesen begreifen; auch die sonstigen phantastischen Fähigkeiten Ofelijas gehören hierzu. Dadurch jedoch, daß Gor der Rezeption dieser Phantastik durch den Leser vorgreift, indem er dessen Fragen in die fiktive Welt einbaut (siehe Zitat), wird die innere Einheit des Werkes zerstört.

An den anderen phantastischen Phänomenen wie z.B. dem Roboter-

philosophen, wird deutlich, daß die Grenzen von 'fantasy' und Science Fiction fließend sind. Wie Lem betont, sind die Hypothesen in Science Fiction so dehnbar, daß sie der Erfahrung völlig zuwiderlaufen können (173).

Offen didaktische Intentionen sind in "Izvajanie" kaum verwirklicht, sieht man von der Konzeption des Universalgenies Kolja Faustov ab; Gors Werk ist auf eine Erweiterung der Vorstellungskraft ausgerichtet, eine Funktion, die der der 'fantasy' entspricht:

The aim of science-fantasy, more and more as it becomes what it has always tried to be - adult fiction - is to expand the imagination, stretch it to include things never before seen or dreamed of. (174)

Als merkmalshaft für die Funktion der Bewußtseinserweiterung bestimmen wir die Relativierung und Durchbrechung von Normen in der geistigen Sphäre des Menschen, eine Funktion, die literarisch in voller Konsequenz erst von der Science Fiction wahrgenommen wurde. Historisch gesehen ist die Aufhebung von Normen jeweils ein Akt, der weder rückgängig gemacht noch wiederholt werden kann. Ein Autor kann also auf Vorgänger in dieser Beziehung nicht zurückgreifen, wie es beispielsweise der Fall ist, wenn er ein literarisches Thema variiert. Was das zentrale Thema Gors, die Beseitigung der Trennung zwischen Mensch und Dingwelt, betrifft, so lassen sich zahllose Werke der Science Fiction nennen, die diesen Bereich bereits behandelt haben, man denke nur an die umfangreiche Roboterliteratur. Gor geht einen Schritt weiter: der Mensch verschmilzt mit der Natur, die Dinge beleben sich und fangen an zu sprechen. Hier wird deutlich, wie schwierig es für den Science Fiction - Autor von heute geworden ist, bewußtseinserweiternde Intentionen zu verwirklichen. Das ungeheure Anwachsen des Genres ist gleichbedeutend mit einem Ausverkauf an Normen, die noch einer Relativierung bedürften. Um in dieser Beziehung noch originell wirken zu können, bedarf es offenbar einer Ausweitung des Genres. Genau dies unternimmt Gor mit der Einbeziehung des poetisch-märchenhaften Bereichs. Allerdings geht dieser Kunstgriff auf Kosten der Glaubwürdigkeit und beeinträchtigt die zugrundeliegende Intention.

Für die Struktur von Science Fiction, die funktional auf echte Bewußtseinserweiterung ausgerichtet ist, gilt, daß sich extrapolierende Modelle wenig eignen, da der genetische Bezug zur Ausgangs-

realität die Spekulation naturgemäß einengt. Der Intention angemessener sind autonome Modelle, räumliche Transponierung sowie spielerische Modelle. Dabei lassen sich gewisse Zusammenhänge zwischen Modell und Spezifik der Norm aufzeigen. Autonome Modelle als Bestandteil realistischer Spekulation eignen sich für Normen, die unser physikalisches Weltbild bestimmen (also etwa die Grenze belebt-unbelebt, Naturgesetze, nichthumanoide Lebensformen). Die räumliche Transponierung erlaubt die Darstellung "anderer Möglichkeiten" im Bereich der geistigen Sphäre des Menschen im weitesten Sinne (soziale Organisation, Wertsystem, Moralbegriffe usw.). Während bei den genannten Modellen die theoretische Funktion im Vordergrund steht, wird das spielerische Modell stark durch die ästhetische Funktion beeinflusst. Physikalische und geistige Normen werden hier nicht durch Entwürfe anderer Möglichkeiten relativiert, sondern durch ihre Einbeziehung in ein Spiel, das ihnen eigene Gesetzmäßigkeiten auferlegt. Es liegt nahe, Gors fiktive Märchenwelt in "Izvajanje" als spielerisches Modell zu begreifen. Diese Zuordnung trüge der Tatsache Rechnung, daß in dem Werk Gesetze unseres Weltbilds gleichsam spielerisch aufgehoben werden. Allerdings müßte man diesem Spiel den für reine Science Fiction unabdingbaren Erkenntniswert weitgehend absprechen. Gor unterläßt es, "Spielregeln" bekanntzugeben, womit er den Leser von der Einsicht in den Mechanismus des Spiels ausschließt (175). Sein Bestreben, den Leser möglichst oft in Erstaunen zu setzen, indem er Ofelija fortlaufend empirische Konstanten außer Kraft setzen läßt, bleibt ohne inneren Zusammenhang und läßt kein zugrundeliegendes Konzept erkennen. Lotman bezeichnet das Spiel als "eines der wichtigsten Mittel zur Bewältigung verschiedener Lebenssituationen, zum Erlernen von Verhaltenstypen" (176). Nachdem jedoch wie im Falle von "Izvajanje" oder "Minotavr" die wunderlichen Vorgänge ohne erkennbaren Bezug zum Hier und Jetzt des Lesers bleiben, kann das Spiel eine solche verantwortungsvolle Aufgabe nicht wahrnehmen (177).

Die von Gor mit seinem Roman angestrebte Erweiterung der Vorstellungskraft durch die Schilderung von Paradoxen scheitert nicht nur an seinem Unvermögen, den theoretischen Vorwurf in das Medium der Literatur umzusetzen. Der Mißerfolg scheint bereits in der Konzeption verankert zu sein. Rein verbale Darlegungen anderer Denk- und Existenzformen sind ungenügend, wenn sie nicht an menschlicher Erfahrung greifbar werden; andererseits sind Versuche, eine völlig andere Logik

als die wissenschaftliche mit herkömmlichen Mitteln zu beschreiben, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Hier klaffen bei Gor Entwurf und Ausführung, ähnlich wie beim Stil, auseinander. Augenfällig ist dies in der Erzählung "Minotavr": das Unbegreifliche "wird Ereignis" in einem unscheinbaren Büchlein, in dem auf geheimnisvolle Weise die Bilder des jeweiligen Lesers auftauchen, so auch das eines Polizisten, der es beschlagnahmt:

Trezvyj um sotrudnika milicii pytalsja očistit' poka ešče zagadočnyj fakt ot vsego somnitel'nogo, protivorecivsego toj logike, kotoruju sozdalo celovecestvo pocti za million let svoego suscestvovanija. (S.29)

/Der nüchterne Verstand des Polizeibeamten versuchte, den vorläufig noch rätselhaften Vorfall von all den Elementen zu säubern, die unklar waren und der Logik widersprachen, die sich die Menschheit in den fast einer Million Jahren ihrer Existenz geschaffen hatte./

Auch bei den fernen Planeten, deren Bewohner sich einer völlig anderen Logik bedienen, reduziert sich die Schilderung auf Zauber-
kunststücke in Form von Zeitreisen:

Žiteli planety In, upravljaja zakonami prirody, naučilis' obchodit' prjamolinejnuju napravlennost' vremeni. Vzroslyj pri želanii mog vesti dialog s junošej ili rebenkom, uznavaja v nem sebja, raspolagaja soboj vo vremeni, kak v prostranstve. (Min. S.31)

/Die Bewohner des Planeten In lenkten die Gesetze der Natur und verstanden es, die lineare Zeitachse zu umgehen. Ein Erwachsener konnte nach Wunsch mit dem Jüngling oder dem Kind ein Gespräch führen und sich in diesem wiedererkennen, sich nach Belieben in der Zeit bewegen, ähnlich wie im Raum./

Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Menschen und kosmischen Besuchern tauchen nicht auf; die lebenswürdigen Gäste passen sich dem Alltagsgeschehen mühelos und unauffällig an. Auch hier wird die Inkonsequenz des Autors deutlich: die offensichtlich signalisierende Anlage der fremden Lebewesen kollidiert mit dem ernsthaften Wunsch des Autors, eine gänzlich andere Welt zu beschreiben. Gors Konzeption der Menschenähnlichkeit von kosmischen Intelligenzen überschneidet sich mit der Eframovs; während letzterer jedoch vor allem die physische Schönheit als Kriterium der Vollkommenheit anführt, betont Gor die Fähigkeit, Raum und Zeit zu überwinden und mit der Natur zur ursprünglichen Einheit zurückzufinden.

Die Figur Ofelijas selbst scheint in ihrer Konzeption für das literarische Vermögen Gors zu anspruchsvoll. Der Autor vermag weder auf der realistischen noch auf der märchenhaft-poetischen Ebene die Doppelsexistenz von Mädchen und Buch glaubhaft zu machen. Die Handlungen Ofelijas in Petrograd lassen keinerlei Konzeption erkennen. Diesem Mangel scheint der Autor durch seinen Helden und Erzähler abhelfen zu wollen, der ebenfalls über Absichten und Motive Ofelijas im Dunkeln tappt. Geradezu peinlich wirken die Versuche, das als feenhaft romantisch eingeführte Rätselwesen durch die Heirat mit einem Maler als dicke Matrone verbürgerlichen zu lassen oder sie in einer "kommunal'naja kvartira" anzusiedeln, die den Geist Bulgakovs und Zoščenkos atmet. Überhaupt sind Alltagsbeschreibungen, in die der Autor bei der Schilderung der NEP fällt, die schwächsten Stellen des Romans. Ähnlich unglücklich fallen Gors Versuche aus, im Zusammenhang mit der Märchengestalt Ofelijas seiner Sprache poetische Höhenflüge zu gestatten. Der Gesang Ofelijas, der den Schluß einleitet, soll alle Erscheinungen dieser Welt in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft umfassen, mögen sie auch noch so heterogen sein:

Podborodok Bal'zaka i usy Mopassana, Ejfelevu bašnju i gipsoviju borodu Platona, oznob maljarii i krik grešnika iz Dantova ada, topot kavalarii, polet strekozy, zapach landyša i smerdjaščee uduš'le tjurmy, raskat groma i kotelok Čarli Čaplina, mogilu Šopena i ariju Tat'jany, čechovskuju grust' i oglušitel'nyj smeč Rable, ogon' lesnogo kostra i večnoe nebytie kosmičeskogo vakuuma... (S.229)

/Das Kinn Balzacs und den Schnurrbart Maupassants, den Eiffelturm und den Gipsbart Platons, einen Malariaanfall und den Schrei des Sünders in Dantes Unterwelt, das Hufgetrappel der Kavallerie, den Flug der Libelle, Maiglöckchengeruch und den stickigen Gestank eines Gefängnisses, Donnergetöse und die Melone Charlie Chaplins, das Grab Chopins und die Arie der Tatjana, die Traurigkeit Čechovs und das ohrenbetäubende Lachen Rabelais, den Schein eines Feuers im Wald und das ewige Nichts des kosmischen Vakuums.../

Diese über mehrere Seiten fortlaufende Aufzählung läßt erkennen, daß Gor kontrolliertes Chaos mit dichterischer Inspiration verwechselt und anstelle der poetischen Durchdringung der Welt eine mechanische Anreihung heterogener Dinge setzt. Die Neigung Gore, weit entfernte Bereiche der Wirklichkeit miteinander zu verbinden, wird von Urban ausführlich gewürdigt; er verweist auf das große Interesse des Autors am Werk Chlebnikovs und Picassos, beides Künstler, die sich dieser Methode bedienen. Dem ist entgegenzuhalten, daß sich

das Talent eines Autors kaum daran messen läßt, welchen Umfang seine geistigen Interessen aufweisen und welche Intentionen seinem literarischen Schaffen zugrundeliegen, sondern daran, wie diese Interessen künstlerisch verarbeitet und integriert werden.

Eine abschließende Betrachtung führt angesichts der offensichtlichen Konzeptionslosigkeit der Werke Gors zur Frage nach dem Sinn solcher literarischer Produkte. Zweifellos hätten Gors Gedanken und Überlegungen an Intensität gewonnen, wären sie in einem populärwissenschaftlichen Artikel formuliert worden (178). Der Autor scheitert nicht nur an der literarischen Einkleidung von Problemen aus Kybernetik und Semiotik, er beläßt es auch bei "menschlicheren" Problembereichen bei verbalen Formulierungen, ohne auf psychologische Implikationen weiter einzugehen. So erwähnt er zwar, daß die der Menschheit geschenkte Unsterblichkeit auch ihre Probleme hätte, beläßt es dann aber bei dieser Andeutung. Gesellschaftlich-politische Akzente fehlen völlig, was Lück zu der berechtigten Bemerkung veranlaßte, es handle sich bei Gors Werk um eine "Flucht in den 'inner space', wo zwischen Tagtraum, Halluzination und Hypnose wunderliche Dinge in Raum und Zeit passieren, während die Realität in kleinbürgerlichem Alltag dahintrottet (179).

2.3.2. Spielerische Satire. A. und B. Strugackij: "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu"

Im gleichen Jahr wie "Chiščnye vešči veka" erschien auch der Roman "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu". Er enthält zwar Elemente, die sich bereits in früheren Werken andeuteten, ihre Gestaltung ist jedoch neu und ungewöhnlich und markiert eine wichtige Etappe in der künstlerischen Entwicklung der Autoren. Die spielerische Handhabung der Phantastik zeugt von einer souveränen Beherrschung der wissenschaftlichen Inhalte und ihrer künstlerischen Gestaltung.

"Ponedel'nik..." beschreibt ein wissenschaftliches Forschungsinstitut für Magie und Zauberei "НИИЧАВО" (Naučno-Issledovatel'skij Institut Čarodejstva i Volšebstva).

In Teil I ("Sueta vokrug divana") wird der Erzähler Privalov als Programmierer für das Institut angeworben. Zunächst verbringt er zwei Nächte in einer Holzhütte bei einer alten Frau. Hier spielen sich rätselhafte Vorgänge ab, wie sie sonst nur im Märchen vorkommen. Die alte Frau wird zu einem Hexentreffen eingeladen, ein Kater zitiert aus der Weltliteratur, im Zimmer spukt es, im Brunnen lebt ein

sprechender Hecht, Privalov erhält ein 5-Kopeken-Stück, das immer wieder in seine Tasche zurückwandert.

Teil II ("Sueta suet") beschreibt die Tätigkeit Privalovs im NIICAVI. In der Neujahrsnacht übernimmt er die Torwache und macht einen Rundgang durch das Gebäude. Dabei werden die verschiedenen Abteilungen und deren Tätigkeiten geschildert. Es gibt die "Abteilung für Vorhersagen und Prophezeiungen", die "Abteilung für Verteidigungsmagie", die "Abteilung für Ewige Jugend" und viele andere. Ein Mitarbeiter des Instituts, Professor Vybegallo, führt ein Experiment durch, bei dem ein künstlicher "glücklicher Allesverbraucher" geschaffen wird. Der Versuch endet damit, daß das Lebewesen vor lauter Freßlust platzt.

Teil III ("Vsjačeskaja sueta") führt die wissenschaftliche Aufklärung eines phantastischen Phänomens vor: einer der Professoren lebt im umgekehrten Zeitablauf; er kommt aus der Zukunft und lebt der Vergangenheit entgegen. Privalov stellt sich für ein Experiment mit einer Zeitmaschine zur Verfügung.

Das Nachwort enthält eine kritische Stellungnahme des Helden und Erzählers zur literarischen Gestaltung des Inhalts durch die Autoren und eine Zusammenstellung und Erläuterung verschiedener phantastischer Wesenheiten.

Wie wir bereits im theoretischen Teil feststellten, setzt die spielerische Funktion bekannte Vorstellungsinhalte voraus. In "Ponedel'nik..." lassen sich für einen russischen Leser viele Bereiche der phantastischen Realität identifizieren. Ort der Handlung ist Soloveck, eine kleine Stadt irgendwo im Norden Rußlands:

Bereits in den ersten Zeilen von "Ponedel'nik..." umfängt den Leser die Atmosphäre unseres einzigartigen russischen Nordens, der tatsächlich in die romantischen Nebel von Volksaberglauben und Legenden eingehüllt ist. (180)

Der Alltag von Soloveck könnte, sieht man von den phantastischen Ereignissen ab, einer beliebigen russischen Kleinstadt entnommen sein. Andere aktuelle Bezüge verweisen darauf, daß sich die Handlung in der Gegenwart abspielt. Ein Raum des Instituts wird folgendermaßen beschrieben:

Po stenam kletki byli razvešany portrety Čingiskana, Gimmlera, Ekateriny Mediči, odnogo iz Bordžia i to li Golduotera, to li Makkart. (S.286)

/An den Wänden hingen Porträts von Dschingis-Chan, Catharina Medici, eines Borgia, und noch so eines, wahrscheinlich Goldwater oder Mc Carthy./

Beließe man Ort und Zeit der Handlung in diesem Zustand, so könnte man von einem realistischen Wirklichkeitsmodell sprechen. Die Dekkungsgleichheit von Modell und Leserrealität in bestimmten Bereichen schafft jedoch gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Verwindung

dieser Realität, da sich die Differenzempfindung an einem bekannten Vorstellungsinhalt orientieren muß. Wichtig für die Verwandlung ist das Eindringen der Phantastik in eine vertraute Realität. Die Rezeption der Phantastik durch den Leser hängt nun davon ab, ob er zum Zeugen dieses Eindringens wird (vgl. Wells' "The War of the Worlds", Bulgakovs "Master i Margarita" oder "Gadkie lebedi" der Brüder Strugackij) oder ob er einen abgeschlossenen Zustand bereits vorfindet (vgl. Swifts "Gulliver's Travels", aber auch den vorliegenden Roman "Ponedel'nik..."). Im ersten Fall ist die beim Leser erforderliche Denkleistung (in Form der Abstraktionsfähigkeit) relativ gering, da er lediglich die Rolle des Zuschauers übernimmt. Sieht man von einer möglichen auktorialen Einweihung des Lesers ab, so befindet sich dieser in einem ähnlichen Stadium der Unwissenheit und Verunsicherung wie die fiktiven Personen (181). Im zweiten Fall erfolgt die Konfrontation mit der Phantastik nicht bei allen fiktiven Personen gleichermaßen, sondern nur bei der Figur, die als Medium das Geschehen vermittelt (und mit dem sich der Leser identifiziert). Hier ist der Leser in weit stärkerem Maße gezwungen, seinen eigenen Beitrag zur Enträtselung des Wirklichkeitsmodells zu leisten, da er völlig isoliert einem phantastischen Ganzen gegenübertritt. Seine Situation ist die des vermittelnden Mediums. In "Ponedel'nik..." wird die nicht-ausgebbare 5-Kopeken-Münze vom Polizisten, der Privalov verhört, keineswegs als phantastisch empfunden, im Gegenteil: die Münze wird Objekt eines selbstverständlichen amtlichen Vorgangs; sie wird in ein Protokoll aufgenommen, Privalov wird routinemäßig verhört.

Die Konfrontation des Helden mit phantastischen Erscheinungen wird durch seine innere Einstellung in bezeichnender Weise modifiziert:

Vse, čemu mne slučilos' byt' svidetelem, ne bylo mne soveršenno neznakomym, o podobnyh slučajach ja gde-to čto-to čital i teper' vspomnil, čto povedenie ljudej, popadavšich v analogičnye obstojatel'stva, vseгда predstavljalos' mne neobyčajno, razdražajušče nelepym. Vmesto togo, čtoby polnost'ju ispol'zovat' uvlekatel'nye perspektivy, otkryvšiesja dlja nich sčastlivym slučaeм, oni pugalis', staralis' vernut'sja v obydennoe. /.../ Ja ešče ne znal, kak razvernutsja sobytija, no uže gotov byl s entuziazmom okunut'sja v nich. (S.217)

/All die Vorgänge, deren Zeuge ich wurde, waren mir nicht völlig fremd, von ähnlichen Dingen hatte ich bereits irgendwo was gelesen. Jetzt erinnerte ich mich, daß mir das Verhalten der Leute, die in vergleichbare Situationen geraten waren, immer unverständlich und aufreizend dumm vorgekommen war. Statt die verlockenden Möglichkeiten wahrzunehmen, die ihnen ein glücklicher Zufall eröffnete, erschrecken sie und streikten

in ihren gewohnten Alltag zurück. /.../ Ich wußte noch nicht, welche Wendung die Dinge nehmen würden, doch war ich bereit, mich Hals über Kopf in den Strudel der Ereignisse zu stürzen./

Hier wird dem Leser ein Verhaltensmodell empfohlen, das ihn für die Phantastik aufnahmefähiger macht, das ihm eine "willing suspension of disbelief" ermöglicht. Der Erzähler versichert nicht, daß alles, was er erlebt, der reinen Wahrheit entspricht, wie dies in traditioneller phantastischer Literatur häufig der Fall ist. Ansatzpunkt für die Einführung ist eine Kritik falschen Verhaltens gegenüber phantastischen Erscheinungen.

Die Glaubwürdigkeit Privalovs als Medium, seine Verlässlichkeit als Zeuge, wird dadurch bestärkt, daß er selbst Wissenschaftler ist und die rätselhaften Vorgänge wissenschaftlich durchleuchtet. Der sprechende Hecht wird mit der Tatsache in Verbindung gebracht, daß auch andere Tiere sich unter Wasser mit Hilfe akustischer Signale verständigen. Die Erscheinung des "nicht ausgebbaren 5-Kopeken-Stücks" veranlaßt den Erzähler zu physikalischen Überlegungen:

Sam po sebe fakt nerazmennosti ne očen' zainteresoval menja. Vooobraženie moe bylo potrjaseno prežde vsego vozmožnost'ju vneprostranstvennogo peremeščenija material'nogo tela. Mne bylo soveršenno jasno, čto tainstvennyj perechod pjataka ot prodavca k pokupatelju predstavljajet ne čto inoe, kak častnyj slučaj preslovutoj nul'-transportirovki, chorošo izvestnoj ljubiteljam naučnoj fantastiki. (S.323f.)

/Die Tatsache des Nicht-einwechseln-Könnens an sich interessierte mich wenig. Meine Phantasie war vor allem durch die Möglichkeit beeindruckt, einen materiellen Körper außerhalb des Raums zu bewegen. Mir war völlig klar, daß der mysteriöse Weg des 5-Kopeken-Stücks vom Verkäufer zum Käufer nichts anderes als ein Sonderfall jenes berühmten Null-transportes sei, der den Science Fiction - Fans so vertraut ist./

Wissenschaft und Phantastik sind hier unentwirrbar miteinander verflochten. Damit sind die Voraussetzungen für eine Pseudoabsicherung zwar gegeben, der spielerische Aspekt ist hier jedoch so stark ausgeprägt, daß Privalovs Erklärungsversuche kaum als pseudowissenschaftliche Motivierung für die phantastischen Vorgänge erscheinen. Der ironische Hinweis auf die Lektüre von Science Fiction - Werken macht als Spiel mit der Fiktion jede realistische und jede pseudowissenschaftliche Absicherung sofort gegenstandslos; gleichzeitig spielen die Autoren auf die Tatsache an, daß sie selbst "Erfinder"

jener berüchtigten "nul'-transportirovka" sind.

Der spielerischen Funktion eignet im Unterschied zu den didaktischen Funktionen eindeutig der signalisierende Charakter. Das wissenschaftliche Element ist zwar wie in der positiven Didaktik in seiner inhaltlichen Ausformung präsent, die Forderung nach wissenschaftlich objektiver Wahrscheinlichkeit kann jedoch nicht mehr erhoben werden. Darauf deutet schon der Name des Instituts НИИЦАВУ hin. Die Abgeschlossenheit des Handlungsorts gibt den Autoren die Möglichkeit, die phantastische Wissenschaft in ihrer Vielfalt und Absurdität nach Belieben zu entfalten. Entscheidend ist hierbei, daß mit vielen Experimenten und Phänomenen ein Bruch menschlicher Normen verbunden ist, daß jedoch der Boden wissenschaftlicher Logik nie verlassen wird. Was Ruyer mit dem Begriff des "utopischen Spiels" über die Science Fiction als Ganzes aussagt, trifft besonders auf das spielerische Modell zu; er spricht von einem

Experimentieren mit der wissenschaftlichen Vorstellungskraft, die sich deshalb vollkommen von der ästhetischen Phantasie unterscheidet, weil sie bestrebt ist, objektiv zu sein, und weil sie sich auf die Kenntnis der Eigenarten des Objekts und auf seine jeweiligen "Möglichkeiten" stützt. (182)

Die im Institut sich abspielenden Vorgänge reflektieren die ganze Breite phantastischer Möglichkeiten. Die Phantastik ist autonom. Das Überschreiten der Institutsschwelle ist mit der Einleitung von Märchen gleichzusetzen. "Es war einmal ..." bereitet den Boden für die unglaublichsten Ereignisse und Situationen. Der funktionale Aspekt der Wissenschaft tritt nun stark in den Vordergrund:

Science not only furnishes us with extraordinary situations, but also gives us an excellent excuse for believing anything however incredible. (183)

Ein häufig angewandter spielerischer Kunstgriff in "Ponedel'nik..." besteht in der Konkretisierung abstrakter Tatbestände, Vorstellungen und Begriffe. Im folgenden Beispiel finden wir sie als Märchenmotiv in wissenschaftlicher Verkleidung:

Institut ne zavisel ot gorodskich istočnikov energii. Vmesto etogo, posle utočnenija principa determinizma, rešeno bylo ispol'zovat' chorošo izvestnoe koleso Fortuny kak istočnik darovoj mehaničeskoj energii. (S.287)

/Das Institut war von den städtischen Energiequellen unabhängig. Stattdessen wurde - nach Klärung des Prinzips des Determinismus - beschlossen, das allgemein bekannte Rad der Fortuna als kostenlose mechanische Energiequelle in Betrieb zu nehmen./

Die Phantastik als Reflektion seelischer Zustände findet eine originelle Konkretisierung. Der Held versucht, sich ein Frühstück auf den Tisch zu zaubern; der Erfolg hängt von der Intensität der Konzentration ab (184):

Lučše by ja ne proboval. Vooobrazenie moe počemu-to razygralos', v mozgu vspychivali i gasli samye neožidannye asociacii, i, po mere togo kak ja proboval, priemnaja napolnjalas' strannymi predmetami. Mnogie iz nich vyšli, po-vidimomu, iz podsoznanija, iz dremučich džunglej nasledstvennoj pamjati, iz davno podavlennych vyšim obrazovaniem pervobytnych strachov. (S.329)

/Ich hätte es besser nicht versuchen sollen. Meine Vorstellungskraft spielte mir aus irgendeinem Grund einen Streich, im Gehirn tauchten die unerwartetsten Assoziationen auf und verlöschten wieder, und im Verlaufe meines Experimentierens füllte sich der Empfangsraum mit wunderlichen Gegenständen. Viele von ihnen waren offensichtlich ein Produkt des Unterbewußtseins, des urtümlichen Erbgutdschungels, der Urängste, die längst von der Hochschulbildung verdrängt worden waren./

Da die Wirklichkeitsverwandlung durch die satirische Methode wesentlich Züge spielerischer Willkür trägt, kommt sie in der Science Fiction nur innerhalb der spielerischen Funktion voll zur Geltung. Dabei wird durch die Verwendung bekannter Vorstellungsinhalte ein Bezug zur "schlechten" Wirklichkeit hergestellt, gleichzeitig wird die satirische Intention durch die märchenhaften Motive getarnt (185). "Ponedel'nik..." enthält viele satirische Elemente, die in ihrer unverhüllten Aussage oft übermäßig didaktisch wirken. Dies zeigt die Beschreibung eines wissenschaftlichen Experiments:

Professor Vybegallo, ein berühmter Mitarbeiter des Instituts, erschafft ein menschenähnliches Wesen, das "Modell eines glücklichen Menschen". Den Glückszustand begreift der Gelehrte als Befriedigung aller materiellen Bedürfnisse. Zum Entsetzen des versammelten Kreises von Neugierigen verschlingt das Wesen alle ihm dargereichten Lebensmittel in kürzester Zeit und beginnt, sich den Anwesenden zu nähern. Gerade noch rechtzeitig wird eine Ladung von Fischköpfen herangeschafft. Unmittelbar darauf platzt das Wesen.

Auch hier wird eine begriffliche Vorstellung konkretisiert. Das Ganze entpuppt sich als bittere Satire auf Wohlstandsdanken und

weist bereits gegenutopische Züge auf. Parallelen hierzu finden wir in "Chiščnye vešči veka", wo eine ganze Welt von dieser Geisteshaltung beherrscht wird.

Eine weitere satirische Konkretisierung phantastischer Inhalte hat negative menschliche Eigenschaften zum Ziel. Beim Auftauchen egoistischer Gedankengänge wachsen dem Betreffenden Haare in den Ohren:

Stoilo sotrudniku predat'sja choťja by na čas egoističeskim i inetinktivnym dejatvijam (a inogda daže prosto mysljam), kak on so strachom zamečal, čto pušok na ego ušach stanovitsja gušče. (S.308)

/Sobald ein Mitarbeiter auch nur für kurze Zeit egoistisch und instinktiv handelte (manchmal auch nur dachte), bemerkte er mit Schrecken, daß das Haarbüschel in seinen Ohren sich verdichtete./

Das Bild wird in origineller Weise ausgebaut, wobei die satirische Aussage deutlich verstärkt wird:

Est' drugie. S pustymi glazami. Dostovernno znajuščie, s kakoj storony u buterbroda maslo... Oni tščatel'no vybri-
vajuť svoi uši i začastuju izobretajuť udivitel'nye sredstva dlja uničtoženija volosjanogo pokrova. I kak často oni dostigajuť značitel'nych vysot i krupnych uspechov v svoem osnovnom dele - v stroitel'stve svetlogo buduščego v odnoj otdel'no vzjatoj kvartire i na odnom otdel'no vzjatom priusadebnom učastke, otgoroženom ot ostal'nogo čelovečestva koljučeť provolokoj. (S.309)

/Es gibt auch andere. Mit leeren Augen. Die recht gut wissen, auf welcher Seite das Brot geschmiert ist... Sie rasieren sorgfältig ihre Ohren und finden oft erstaunliche Mittel und Wege, um ihren Haarwuchs zu beseitigen. Und nicht selten verzeichnen sie beachtliche Erfolge auf ihrem Spezialgebiet - dem Aufbau einer lichten Zukunft in einer separaten Wohnung auf einem privaten Grundstück, das von der übrigen Welt durch einen Stacheldraht abgeschirmt ist./

Der "zamknutyj mir" verschiedener Abteilungen des Instituts trägt deutlich groteske Züge und erinnert an die Wissenschaftsakademie in Swifts "Gulliver's Travels". Die Groteske tritt bei Professor Vybegallos Experimenten offen hervor:

Vybegallo toržestvoval. Teper' možno bylo sčitet' dokazannym, čto eželi čeloveka ne kormit', ne poit' i ne lečit', to on, éta, budet, značit', nesčastliv i daže, možet, pomret. (S.273)

/Vybegallo triumphierte. Jetzt konnte es als erwiesen gelten, daß ein Mensch, wenn man ihm nichts zu essen und zu trinken gibt und ihn auch ärztlich nicht versorgt, unglücklich sein wird und sogar sterben kann./

Grotesk wirkt hier das Mißverhältnis zwischen dem enormen Aufwand an wissenschaftlicher Energie und der Binsenwahrheit, die damit verifiziert werden soll. Gleichzeitig läßt sich wieder das Abgleiten spielerischer Harmlosigkeit in die Bitterkeit der Satire feststellen.

Wie unerschöpflich die satirischen Möglichkeiten spielerischer Gestaltung sind, soll an einem weiteren Beispiel verdeutlicht werden. Privalov stellt sich für ein Experiment zur Verfügung und unternimmt eine Zeitreise in Zukunftsentwürfe der verschiedensten Schriftsteller. Bei dem "Fahrzeug" handelt es sich um eine "Maschine für Fahrten in die beschriebene Zukunft". Der Kunstgriff gibt den Autoren Gelegenheit, die Zukunftsvorstellungen ihrer Kollegen paradiestrich darzulegen, so die pathetisch-heroische Zukunftsschau

Igrala muzyka, proiznosilis' reči, tut i tam, vozvyšajas' nad tolpoj, kudrjavye rumjanye junoši, s trudom upravljajas' s nepokornymi prjadami volos, nepreyvno padajuschimi na lob, proniknovenno čitali stichi... Iz glaz mnogočislennyh slušatelej obil'no kapali skupye mužskie, gor'kie ženskie i svetlye detskie slezy. (S.355)

/Die Musik spielte, Reden wurden gehalten, da und dort tauchten lockige Jünglinge mit geröteten Gesichtern auf; sie überragten die Menge und trugen in eindringlicher Manier Gedichte vor, wobei sie mit ihren widerspenstigen Locken kämpften, die ihnen unaufhörlich in die Stirn fielen... Aus den Augen der zahllosen Zuhörer flossen die Tränen im Überfluß, karge Tränen bei den Männern, bittere bei den Frauen und helle bei den Kindern./

und gegenutopische Entwürfe

Strannoe što bylo zrelišče: soversennaja pustota i tol'ko stena na zapade. (S.358)

/Es war ein seltsames Schauspiel: völlige Üde und nur eine Mauer im Westen./

Es handelt sich um eine "eiserne Mauer", die zwei Welten teilt: die "Welt menschenfreundlicher Vorstellungen" und die "Welt der Angst vor der Zukunft". Die negativ gestaltete Welt parodiert offensichtlich triviale Massenprodukte westlicher Science Fiction:

Ja uvidel krasivuju blondinku s nepriličnoj tatuirovkoj mež lopatok, goluju i dlinnoguju, palivšuju iz dvuch avtomatičeskich pistolotov v nekrasivogo brjuneta, iz kotorogo pri každyj popadaniy leteli krasnye bryzgi. (S.360)

/Ich sah eine hübsche Blonde mit einer unanständigen Tätowierung auf dem Rücken; sie war nackt und langbeinig und feuerte aus zwei automatischen Pistolen auf einen häßlichen Brünnetten; bei jedem Treffer spritzte es rot./

Die Fähigkeit spielerischer Phantastik, andere Elemente in sich aufzunehmen und einem Verwandlungsprozeß zu unterwerfen, tritt auf mehreren Ebenen auf. Inhaltlich haben wir dies für den Bereich der Wissenschaft nachgewiesen. Das Prinzip gilt auch für die literarische Gestaltung. Dem Roman ist als Motto eine berühmte Stelle aus Gogols "Toten Seelen" vorangestellt:

No čto strašnee, čto neponjatnee vsego, što to, kak avtory mogut brat' podobnye sjužety, priznajuš', što uz sovsem nepostižimo, što točno... Net, net, sovsem ne ponimaju.

/Am schrecklichsten, am unverständlichsten von allem ist die Tatsache, daß die Autoren solche Themen überhaupt aufgreifen, ich muß zugeben, daß ist einfach unerklärlich, das ist wirklich... Nein, nein, ich verstehe das überhaupt nicht./

Das Motto läßt sich in vollem Umfang auch auf den Inhalt von "Ponedel'nik..." beziehen. Das in ihm implizierte Spiel mit der Fiktion taucht besonders am Schluß des Romans auf, als Privalov in einem Nachwort als Literaturkritiker Stellung bezieht. Der Kunstgriff ermöglicht es den Autoren, selbstironisch über ihre literarische Arbeitsweise zu reflektieren:

Čto že kasaetsja nedostatkov očerkov, to podavljajuščee bol'sinstvo iz nich opredeljaetsja iznačal'noj gumanitar-
noj napravlennoš'ju avtorov. Buduči professional'nymi literatorami, avtory sploš' i rjedom predpočitajut tak nazывaemuju chudožestvennuju pravdu tak nazывaemoj pravde fakta. (S.412)

/Was die Mängel dieser Aufzeichnungen betrifft, so ist die überwiegende Mehrzahl von ihnen eine Folge der humanitären Ausgangsposition der Autoren. Als Berufsliteraten ziehen die Autoren durchgehend die sogenannte künstlerische Wahrheit der sogenannten objektiven Wahrheit vor./

Einen weiteren Aspekt spielerischer literarischer Gestaltung deutet der Untertitel des Romans an: "Märchen für jüngere Wissenschaftler". Das Märchen wird in den Bereich der Science Fiction aufgenommen, erfährt dabei jedoch eine charakteristische Umwandlung. Die Wissenschaft liefert ihm neue Motive und füllt es mit neuen Inhalten. Gleichwohl beeinflusst es in charakteristischer Weise den ihm wesensfremden Bereich.

Da die spielerische Verwandlung sich nicht an objektiven Kriterien zu orientieren braucht, bedeutet ihr Vorgehen immer zugleich Bereicherung und Auflösung. Die Bereicherung beruht auf der Verbindung

des Objekts mit anderen Bereichen, auf dessen Darstellung in ungewöhnlichen Zusammenhängen. Die Auflösung ergibt sich dadurch, daß das Objekt aus seinem Eigenbereich herausgelöst und durch die Kombination mit anderen Dingen relativiert wird. Das zugrundeliegende Prinzip ist die spielerische Willkür. Dies gilt vor allem für traditionelle phantastische Inhalte, wie sie z.B. im Märchen, in Sagen und sonstigen folkloristischen Überlieferungen gestaltet werden. Hier tritt als Träger ungewöhnlicher Erscheinungen häufig ein phantastisches Agens auf: Zauberer, Hexe, Geist, Teufel usw. Diese Wesenheiten sind in realistischer Literatur höchstens dann noch anzutreffen, wenn sie an das Bewußtsein eines Individuums gekoppelt sind, etwa in Form von Halluzinationen, Visionen oder sonstigen seelischen Grenzerfahrungen. Die moderne Horrorliteratur bietet hierfür zahllose Beispiele. Den Umstand, daß die Glaubensbindung an diese Wesenheiten heute im allgemeinen weggefallen ist, kann sich der Autor zunutze machen und traditionelle phantastische Inhalte für spezifisch literarische Zwecke einsetzen (186). Dabei hat er einen doppelten Vorteil: einmal ist er in der Gestaltung völlig frei, d.h. das phantastische Wesen kann aus seiner herkömmlichen Verkettung mit einer typischen Umwelt (Teufel-Hölle, Geist-Schloß, Hexe-Wald usw.) herausgelöst und in eine neue Umgebung versetzt werden. Dies gilt auch für andere phantastische Phänomene, z.B. übermenschliche Fähigkeiten wie die Fähigkeiten des Menschen zu fliegen. Zum anderen kann der Autor auf die Vorstellungswelt und die Assoziationen zurückgreifen, die die phantastischen Inhalte beim Leser wachrufen. Die phantastische Literatur ist reich an Beispielen, man denke an Bulgakovs "Master i Margarita", Majakovskijs "Misteria buff", Grins "Blistajuščij mir", aber auch an "Ponedel'nik..." der Brüder Strugackij.

Besonders deutlich kann man den Auflösungsprozeß an der Sprache verfolgen. Während sie in der positiven Didaktik zur reinen Vermittlung wissenschaftlich-technischer Information diente und künstlerische Gestaltung dabei bei pathetischer Überhöhung anklang, wird sie in der negativen Didaktik bereits zum Träger autonomer künstlerischer Funktionen (vgl. "Čiščnye veščj veka"). Diese Entwicklung kommt bei spielerischen Modellen voll zum Tragen: die Sprache geht ihrer Informationsfunktion weitgehend verlustig und wird zum Objekt spielerischer Funktionen.

Die stilistische Ausformung von "Ponedel'nik..." weist eine große Variationsbreite auf. Durch den Einbruch traditioneller folkloristischer Phantastik in die moderne Wissenschaft gelangen ständig historische Sprachelemente in die Gegenwart, so auch das Vokabular der Alchimisten. Die Fülle abgekürzter Substantive des sowjetischen Alltags wird ebenfalls mit traditioneller folkloristischer Phantastik in Verbindung gebracht. Die Hütte, in der Privalov seine erste Nacht verbringt, wird durch ein Schild gekennzeichnet: "Izba na Kurinych Nogach"; für Mitarbeiter des Instituts heißt sie dagegen nur "Iznakurnoz". Die satirische Behandlung der Abkürzungen führt zu grotesken Worthäufungen. So wird eine Behörde der Stadt folgendermaßen benannt: "Solrybsnabprompotrebsojus". In auffälligem Widerspruch zum phantastischen Inhalt steht das als Parodie angelegte Protokoll, das über Privalovs Kopekenbetrug angefertigt wird:

Iz protokola javstvovalo, čto ja, nižepodpisavšijsja Privalov A.I., neizvestnym mne sposobom vstupil v obladanie dejstvujuščej model'ju nerazmennogo pjataka obrazca GOST 718-62 i zloupotrebil eju. (S.235)

/Aus dem Protokoll ging hervor, daß ich, der Unterzeichnete Privalov A.I. auf mir unbekannte Weise in den Besitz des tätigen Modells des nichteinwechselbaren 5-Kopekenstücks GOST 718-62 gelangt sei und es mißbräuchlich verwendet hätte./

Vollends deutlich wird der spielerische Umgang mit der Sprache, als beschrieben wird, wie Privalov mit der Hexe Stella zusammen versucht, ein Gedicht für die Wandzeitung des NIIČAVU zu verfassen.

Auch die Personenzeichnung erfährt eine entscheidende Umgestaltung. Während in der didaktischen Phantastik die Typisierung in positive und negative Figuren vorherrschte, wird hier die spielerische Verzerrung bestimmend. An sich lassen sich in "Ponedel'nik..." die üblichen Maßstäbe der Charakterisierung nur schwer anlegen. Einmal findet sich die ganze Skala phantastischer Wesenheiten von Gnomen, Kobolden, Vampiren usw., mit denen jedoch eine normale Verständigung möglich ist. Zum anderen weisen viele Mitarbeiter des Instituts eine "strannost" auf, die leitmotivisch in Erscheinung tritt. Ein beliebtes Mittel ist hierbei die individuelle Redegestaltung.

Gleichwohl trägt die Personenzeichnung trotz der spielerischen Züge ausgeprägt didaktischen Charakter. Dies deutet schon der Titel des Romans an. Zwar läßt sich an ihm bereits der phantastische Inhalt ablesen, doch weist er auch auf die Tatsache hin, daß die wissen-

schaftler des Instituts keinen Feiertag kennen. Darauf weist die Kritik besonders hin:

Der Montag beginnt am Samstag bei Menschen, die mit Leib und Seele in ihrer Arbeit aufgehen, die nicht aus Angst, sondern aus Verantwortungsgefühl arbeiten, die man auch mit Zangen von ihrer Lieblingsbeschäftigung nicht wegzerren kann. (187)

Selbst in der Neujahrsnacht lassen sich die Mitarbeiter des НИИЦАВУ nicht von ihrer Arbeit abhalten. Der Titel eines Zauberers erhält eine didaktische Auslegung, die allgemein menschliche Bedeutung annimmt; allerdings scheint sie durch die allzu explizite Darstellung des positiven Gegenpols zum verspotteten Objekt die Satire zu entwerten:

Každýj čelovek - mag v duše, no on stanovitsja magom tol'ko togda, kogda načinaet men'she dumat' o sebe i bol'se o drugich, kogda rabotat' emu stanovitsja interesnee, čem razvlekat'sja v starinnom smysle étoho slova. I navernoe, ich rabočaja gipoteza byla nedaleka ot istiny, potomu čto tak že kak trud prevratil obez'janu v čeloveka, točno tak že otsutstvie truda v gorazdo bolee korotkie sroki prevraščaaet čeloveka v obez'janu. Daže chuže, čem v obez'janu. (S.308)

/Jeder Mensch ist in seinem Inneren ein Magier, aber er wird ein Magier erst dann, wenn er weniger an sich als an andere zu denken beginnt, wenn er es interessanter findet zu arbeiten, als sich im alten Sinne des Wortes zu vergnügen. Wahrscheinlich war ihre Arbeitshypothese /die der Wissenschaftler am Institut/ nicht weit von der Wahrheit entfernt, denn ebenso wie die Arbeit den Affen zum Menschen verwandelte, so verwandelt das Nichtstun den Menschen in noch kürzerer Zeit in einen Affen. Sogar noch schlimmer als in einen Affen./

Eine wichtige Aufgabe positiver Didaktik war die Wissensvermittlung. Wir stellten fest, daß sich die Autoren bestimmter Kunstgriffe bedienen, um die lehrhaften Inhalte einzukleiden und für den Leser "schmackhaft" zu machen. Die auf die Schulung des Geistes ausgerichtete Didaktik der spielerischen Phantastik unterscheidet sich grundsätzlich von der positiven Didaktik der Weltraumromane. Während dort konkrete Inhalte zu vermitteln waren, die ausschließlich informative Funktion besaßen, wird nun die Methodik vermittelt, die einen Umgang mit wissenschaftlichen Inhalten ermöglicht und lohnend macht. Die wissenschaftlichen Gesetze werden zum Objekt eines freien Gedankenspiels. Die Didaktik strebt eine Bewußtseins- und keine Kenntniserweiterung an; sie liegt damit auf einem ungleich höheren intellektu-

ellen Niveau als die etwas vordergründige positive Didaktik extrapolierender Modelle. Der Grund hierfür ist in der modernen Naturwissenschaft zu suchen: der Einführung statistischer Methoden und der Wahrscheinlichkeitsrechnung, und der Relativierung vormals als absolut geltender Begriffe. Im Bereich der spielerischen Phantastik kann eine weitgehende Verschmelzung von spielerischer und didaktischer Funktion eintreten (188). Die Autoren sind nicht mehr gezwungen, die lehrhaften Inhalte literarisch zu verbrämen. Das literarische Werk wird zu einem homogenen Ganzen.

Der ästhetische Wert eines solchen didaktischen Spiels hängt in starkem Maße davon ab, inwieweit der Einzelne fähig und bereit ist, sich in dieses Spiel einzuschalten. Die Teilnahme setzt nicht nur eine gewisse Kenntnis jener Inhalte voraus, die dann spielerisch zur Anwendung kommen, sondern auch ein ungleich höheres Maß an Abstraktionsvermögen, als es bei positiver Didaktik erforderlich ist. Als Beispiel könnte man Teil III von "Ponedel'nik..." anführen, in dem mit detektivischer Genauigkeit und Präzision das Rätsel des Professors gelöst wird, der aus der Zukunft in die Vergangenheit lebt. Hier verwirklicht sich in spielerischer Form das, was Schwonke als "utopisches Denken" bezeichnet, als

die expansive Tendenz zur innerweltlichen Grenzüberschreitung; das Minausgehen über das bloße Hinnehmen des Gegebenen; das Bestreben, dem Bestehenden den Charakter der Endgültigkeit zu nehmen, neue, andere Möglichkeiten zu suchen; das zur Aktion drängende "unbedingte Wissen-Wollen", das sich an keiner Grenze beruhigt. (189).

2.3.3. Science Fiction - Humoreske: Il'ja Varšavskij

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Autoren ist Varšavskij ausschließlich Verfasser von Kurzgeschichten, die meist nur wenige Seiten umfassen. In der Popularitätskurve sowjetischer Science Fiction - Autoren rangiert er hinter den Brüdern Strugackij und Efremov an dritter Stelle (190). Varšavskijs "Miniaturen" haben zumeist einen unverkennbaren Aufbau (191): sie beginnen ganz im Stil üblicher Science Fiction, lassen die Situation bis zum Höhepunkt treiben und bringen kurz vor dem erwarteten Schluß eine überraschende Wendung, die dem Geschehen eine völlig andere Deutung verleiht. Ein typisches Beispiel hierfür ist die Erzählung "Gomunkulus":

Die Wissenschaftler werden durch die Nachricht aufgeschreckt, ein intelligenter, aber unberechenbarer Roboter sei entflohen, um der androhten Demontage zu entgehen und sich an seinem Konstrukteur zu rächen. Die Orte, die den Fluchtweg der "entfesselten Maschine" markieren, bieten ein Bild der Zerstörung. Als man den Flüchtling schließlich im Haus seines Erfinders aufstöbert, ist er gerade friedlich damit beschäftigt, sich einen mechanischen Nachkommen zu konstruieren; die von ihm angerichteten Zerstörungen dienten nur dem Zweck, Bauteile für den kleinen Roboter zu sammeln.

Bis zur überraschenden Aufklärung des Geschehens folgt die Erzählung dem traditionellen Erzählschema vom Roboter, der sich gegen seinen Schöpfer wendet; zum Schluß macht die Dämonisierung einer unerwarteten Vermenschlichung Platz. Die humorvolle Entlarvung des Alptraums zwingt den Leser, das Gelesene unter einem unvermuteten Blickwinkel neu zu betrachten. Der vermeintliche Höhepunkt wird zu einer echten Antiklimax.

Anwendung und Wirkung einer solchen Parodie setzen eine bestimmte Lesererwartung voraus, eine Vorbedingung, die bei der Lektüre der Brüder Strugackij oder Efremovs entfällt. Diese Voraussetzung ist bei Varšavskij durch die Herausbildung bestimmter Standardthemen in der Science Fiction gegeben. Hierzu gehören der bereits erwähnte Aufstand der Roboter, kosmische Invasionen (vgl. "Prišel'cy" 1965), Ausbeutung wissenschaftlicher Arbeitskraft durch politische Systeme (vgl. "Predvaritel'nye izyskanija" 1966) usw. Varšavskij parodiert diese Gemeinplätze des Genres (192) und entlarvt gleichzeitig die Lesererwartung.

Varšavskijs Pointen sind von überraschender Originalität und zeugen von der wissenschaftlichen und literarischen Qualifikation des Autors; sie sind fachlich "wahrscheinlich" und psychologisch überzeugend, denn "wenn man der Maschine schon den 'menschlichen' Instinkt der Zerstörungswut zubilligt, warum dann nicht auch den Fortpflanzunginstinkt?" (193).

Der Fächer der von Varšavskij angesprochenen wissenschaftlichen Bereiche ist breit; die theoretische Information wird durch konzentrierte Dialoge vermittelt. Es wäre verfehlt, bei Varšavskij von der Thematisierung rein wissenschaftlicher Probleme zu sprechen, denn die aufgeworfenen Fragen treten als Folge des wissenschaftlich-technischen Fortschritts zutage und gewinnen Gestalt an ihren "menschlichen" Implikationen. Varšavskij beschreibt Alltagssitua-

tionen (194), die durch die Phantastik ausgelöst werden und in denen die Personen gezwungen sind, sich mit den Erscheinungen aktiv auseinanderzusetzen. Hier liegt auch der Unterschied zu Gors Erzählungen, in denen diese Auseinandersetzung theoretisch und ohne Bezug zum menschlichen Dasein geführt wird und die fiktive Gestaltung lediglich der Einkleidung abstrakter Inhalte dient. Varšavskij Helden wirken weit lebensechter als die von Gor. Der Leser ist eher bereit, sich mit ihnen zu identifizieren, da die Situationen einsichtig sind und er zahlreiche Analogien zu seiner eigenen Umwelt entdeckt. Umso unerwarteter gerät die Pointe (195). Gors Figuren sind zu künstlich angelegt, als daß der Leser an ihren Erfahrungen partizipieren könnte (196). Die Verbindung mit lebensechten Figuren entkleidet die wissenschaftlichen Ideen ihres abstrakten Charakters und macht sie zum eigentlichen Angelpunkt der Erzählungen.

Varšavskijs Erzählungen sind, soweit sie nicht ausgesprochen polemischen Charakter tragen, weder zeitlich noch räumlich lokalisiert. Wie bei vielen Robotergeschichten spielt die Handlung in einem "Land der glaubhaft gemachten Unmöglichkeit"(197), also eine exakte Entsprechung des spielerischen Modells. Gleichzeitig wird deutlich, daß die Satire nur Teilaspekte globaler Prozesse behandeln kann. Varšavskij greift schlaglichtartig bestimmte Erscheinungen heraus, die für die übergreifenden Phänomene typisch sind. Die Kurzform bewahrt ihn vor Wiederholungen und ermüdenden Variationen, wie sie die Romane Gors kennzeichnen.

Varšavskijs Rang als Wissenschaftler befähigt ihn nicht nur, mit den Entwicklungen auf verschiedenen Gebieten Schritt zu halten, sondern ermöglicht es ihm auch, im Besonderen des wissenschaftlichen Falls das Allgemeingültige zu sehen, d.h. die unmittelbare Relevanz für den Leser abzuleiten. Als Beispiel hierfür kann die Erzählung "Džejn" [=Jane/ dienen:

Solov'ev wird Pensionist und hat nun Zeit, sich seinem Hobby, der Dressur von Haustieren, zu widmen. Ein zufälliger Zeuge der Dressurakte, Dr. Garber, möchte die Hauskatze einem Experiment unterwerfen: angelebte Fähigkeiten - z.B. das Gehen auf den Vorderpfoten - sollen vom Gehirn als bedingter Reflex in das Erbgut aufgenommen werden. Der Versuch, bei dem bestimmte Gehirnzentren ausgeschaltet werden, endet tragikomisch: die von der Katze geworfenen Jungen können zwar von Geburt an auf den Vorderpfoten gehen, haben aber den Instinkt der Nahrungsaufnahme verlernt. Die Katze selbst hat ihren Mutterinstinkt verloren.

Wie so oft bei Varšavskij führt die Handlung kurz vor dem Scheitern zu einem scheinbaren Triumph der Wissenschaft:

Čto ja vam govoril? - chichiknul Garber. - Teper' vy videli, Foma nevernyj?! Vy ponimate, čto čto značit? Vychodit, čto mysl' o mladencach, znajuščich ot rozdenija diferencial'nye uravnenija i pravila grammatiki, ne tak nalepa? Segodnjašnj den', dorogoj moj, otkroet novuju šru v istorii čelovečestva! (S.68)

/Was habe ich Ihnen gesagt?", kicherte Garber. "Haben Sie es jetzt gesehen, Sie ungläubiger Thomas?! Wissen Sie, was das bedeutet? Es ergibt sich nämlich, daß die Idee von den Säuglingen, die von Geburt an Differentialgleichungen und Grammatikregeln beherrschen, garnicht so abwegig ist. Der heutige Tag, mein Lieber, eröffnet eine neue Ära in der Geschichte der Menschheit!"/

In humoristischer Verkleidung greift die Erzählung einen wichtigen Aspekt der von der Wissenschaft angestrebten biologischen Vervollkommnung des künftigen Menschen auf (198). Die Versuche, die stagnierende biologische Entwicklung des Menschen an die weit fortgeschrittene psychosoziale Evolution anzugleichen, können zu unvorhergesehenen Folgen führen: dem Verlust des spezifisch Menschlichen. An dem Beispiel wird deutlich, daß sich hinter Varšavskijs Humor tiefere Bezüge verbergen. Der "Ernstfall" wird entweder, wie hier, an einem vergleichsweise harmlosen Beispiel durchgespielt, oder aber er wird auf einer realistischen Ebene beschrieben und erst durch die Schlußpointe entschärft (199). Varšavskij bedient sich eines Vorzugs der Science Fiction, den sie anderen Literaturgattungen voraus hat: der Möglichkeit des Gedankenexperiments:

Die alte Methode, zuerst den Versuch durchzuführen und dann den Fehler zu korrigieren, läßt sich nicht mehr anwenden. Wir leben in einer Zeit, in der ein einziger Fehler alle weiteren Versuche unmöglich machen kann. Die Science Fiction gibt dem Menschen ein Mittel in die Hand, dort zu experimentieren, wo sich Experimente in der Wirklichkeit bereits verbieten. (200)

Durch dieses Vorgehen werden mögliche Folgen des wissenschaftlich-technischen Fortschritts auf die menschliche Sphäre antizipiert und ins gesellschaftliche Bewußtsein gerückt. Gerade der Zusammenhang zwischen Fortschritt und Moral im weitesten Sinne sind ein vorherrschendes Thema in den Erzählungen Gansovskijs (vgl. "Den' gneva", 1965) und Dneprovs (vgl. "Krabj idut po ostrovu", 1960) und im Werk der Brüder Strugackij. Bei Varšavskij tragen die Erzählungen, die

dieser Thematik gewidmet sind, häufig den Charakter politischer Pamphlete, die sich gleichwohl durch Originalität und Scharfsinn auszeichnen. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung "Predvaritel'nye izyskanija", die die Ausbeutung wissenschaftlicher Arbeitskraft thematisiert:

Rong, ein Biochemiker, wird von seiner Firma wegen seiner wissenschaftlichen Lauterkeit entlassen. Man bietet ihm einen Job an, bei dem er ein riesiges Elektronengehirn mit wissenschaftlich-phantastischen Ideen füttern muß. Er erhält das Dreifache seines früheren Gehalts, seine eigentlichen Auftraggeber sowie Ziel und Ergebnis seiner Tätigkeit bleiben jedoch im Dunkeln. Die Furcht, daß wertvolle Informationen in die falschen Hände kommen könnten, wird durch verschiedene Gerüchte über die Mitwirkung von Militärs verstärkt und läßt den Plan zur Zerstörung der Maschine heranreifen. Der Plan mißlingt und eine Kollegin Rongs wird verschleppt.

Bis zu diesem Punkt unterscheidet sich Varšavskijs Erzählung in nichts von anderen Produkten dieser Gattung. Der politische Gehalt wird durch einen "kapitalistischen" Handlungsort verdeutlicht. Die negativ-didaktische Funktion dominiert hier eindeutig. Erst der Schluß weist die Erzählung als Werk Varšavskijs aus:

Der Direktor ruft Rong zu sich und klärt ihn auf: "Heute noch nimmt die Maschine die Produktion auf - tausend Science Fiction - Stories pro Jahr. In dieses Geschäft haben wir mehr als hundert Millionen Soles investiert und Sie Esel hätten uns beinah alles verpatzt." (201)

Trotz der Originalität der Konfliktauflösung scheint die humoristische Wendung zum Guten die Beklemmung des Lesers nicht aufzuheben. Sie wirkt nur in Bezug auf das Schicksal des Protagonisten versöhnlich; die Assoziationen, die durch die vorhergehenden Ereignisse wachgerufen wurden, wirken jedoch nach und weisen den "warnenden" Charakter der Erzählung aus.

Objekt der satirischen Intentionen Varšavskijs sind nicht nur Gefahren des wissenschaftlich-technischen Fortschritts und Trivialprodukte der Science Fiction. In zahlreichen Erzählungen richtet sich die Spitze gegen menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten. Als Vehikel der Satire dienen die Roboter, denn, wie Urban bemerkt, "alle Unzulänglichkeiten ihrer Konstruktion gelangen mit unfehlbarer Logik an die Oberfläche. Sie funktionieren so, wie sie der Mensch konstruiert hat." (202). Die denkenden Automaten sind mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet, die in ihrer Ausschließlichkeit zu guter Letzt unerträglich werden. Wissenschaftliche Pedanterie, Rechthaberei und

Amazonen den "Oderžanie" steuern. Hier werden auch die "mertvjaki" produziert, Bioroboter, die aus den Dörfern die Frauen rauben, um sie in das Amazonenreich einzugliedern. Kandid verliert Nava, als diese ihre Mutter unter den Amazonen entdeckt. Er selbst setzt einen "mertvjek" außer Gefecht und kehrt ins Dorf zurück. Dort trifft er eine Entscheidung: er wird sein Leben in den Dienst des Kampfes gegen den "Oderžanie" stellen.

Die in "Ulitka I" gestaltete Phantastik hat kaum Entsprechungen in den früheren Romanen der Brüder Strugackij. Die Autoren haben hier auf jegliche Absicherung verzichtet, sodaß das dargestellte Geschehen als Ganzes unerklärlich und rätselhaft bleibt. Der phantastische Bereich ist zu einem autonomen strukturellen Bestandteil des literarischen Werks geworden. Hinzu kommt, daß auch für die fiktiven Figuren phantastische Erscheinungen durchaus nicht selbstverständlicher Bestandteil ihrer Realität sind. Für die Waldbewohner gibt es viele Dinge, die sie als seltsam empfinden. Ihre Unsicherheit teilt sich dem Leser mit. Eine weitere Bestätigung ihrer Existenz findet die Phantastik durch ihr Auftauchen in "Ulitka II". Während sie hier ein bloßes Kuriosum für die Verwaltungsangestellten ist, die ja mit dem eigentlichen Wald nicht in Berührung kommen, ist sie für Kandid und die Waldbewohner von unmittelbarer Bedeutung. Von der Vertrautheit mit der phantastischen Welt des Waldes und des Amazonenreichs kann Leben und Tod abhängen. Dies zeigt die Schilderung einer Moorwanderung von Kandid und Nava:

Net, čto ty, Molčun, - skazala Nava. - Zdes' nam otdychat' nel'zja. Ot čtogo mocha nado poskoree podal'se, čto moch opasnyj. Kolčenog govoril, čto čto i ne moch vovse, čto životnoe takoe ležit, vroda pauka, ty na nem zaneš' i bol'se uže nikogda ne prosneš'sja, vot kakoj čto moch... /.../ On voobšče bol'se ničego ne bojalsja. On bojalsja tol'ko poševelit'sja i bojalaja leč' v moch. Vse-taki čto byl les, čto by tam oni ni vrali, čto byl les. (S.414f.)

/"Nein, auf keinen Fall, Molčun", sagte Nava. "Hier dürfen wir nicht rasten. Von diesem Moos müssen wir schnell weg, das ist ein gefährliches Moos. Kolčenog sagte, daß das gar kein richtiges Moos ist, sondern daß hier so ein Tier liegt, eine Art Spinne; du schläfst auf ihm ein und wachst nie mehr auf, so ein Moos ist das nämlich..." /.../ Er fürchtete überhaupt nichts mehr. Er hatte nur Angst, sich zu bewegen und sich auf des Moos zu legen. Denn das hier war der Wald, mochten sie dort zusammenlügen, was sie wollten, das war der Wald./

In gewissem Sinn wird die fehlende Absicherung des phantastischen Geschehens durch das Medium ausgeglichen. Die Tatsache, daß Kandid Wissenschaftler ist, macht ihn - wie es auch bei Helden früherer

Strugackij-Romane der Fall war - zu einem verlässlichen Zeugen. Die Existenz der Phantastik wird dadurch allerdings nur subjektiv, nicht aber objektiv wahrscheinlich. Das gilt besonders für die phantastische Natur, die mit großer Eindringlichkeit geschildert wird:

Medlenno proplyvali sprava i sleva želto-zelenye pjatna, glucho fukali sozrevšie durman-griby, razbrasyvaja veerom ryžie fontany spor, s voem naletela zabludivšajasja leonaja osa, starales' udarit' v glaz, i prišlos' sotnju šagov bežat', čtoby otvjazat'sja; šumno i chlopotlivo, cepljajas' za liany, masterili svoi postrojki razno-cvetnye podvodnye pauki; derev'ja-pryguny prisedali i korčilis', gotovjas' k pryžku, no, počuvstvovav ljudej, zamirali, pritvorjajas' obyknovennymi derev'jami, - i ne na čem bylo ostanovit' vzgljad, nečego bylo zapominat'. (S.431)

/Langsam schwammen links und rechts gelbgrüne Flecken vorbei, dumpf platzten die reifen Rauschpilze und warfen ganze Fontänen von rotbraunen Sporen aus, summend jagte eine verirrte Waldwespe heran und versuchte, in ein Auge zu treffen, und man mußte Hunderte von Metern laufen, um sie abzuschütteln; vielfarbige Wasserspinnen klammerten sich an die Lianen und bastelten lärmend und geschäftig ihre Behausungen; die Springbäume duckten sich und setzten zum Sprung an; als sie jedoch das Herannahen der Menschen spürten, erstarrten sie und gaben sich wie gewöhnliche Bäume. Der Blick irrte haltlos umher, nichts blieb im Gedächtnis haften./

Hier bestätigt sich das, was Gradmann über den Anwendungsbereich phantastischer Kunst sagt:

Das Phantastische trägt die Gegensätze als Spannung offen in sich. Diese Gegensätze erweisen sich in einer Spannung nach oben... und in einer Spannung nach unten, dem Unnatürlichen, Wider- und Unternatürlichen, dem Abfall vom Sinnhaften im Ekel ... Im Phantastischen steckt ein Element der Drohung, etwas, das unsere Existenz gefährdet, zugleich aber erliegen wir einer Faszination... (205)

Gradmann spricht von den "unterweltlichen Zonen", in denen dem Phantastischen größter Spielraum gelassen ist.

In gleichem Maße undurchschaubar wie die folklorehafte Phantastik des Waldes bleiben die Vorgänge im Zusammenhang mit dem "Oderžanie". Der Unterschied besteht darin, daß in letzterem Bereich ein perfekter wissenschaftlich-technischer Mechanismus in Erscheinung tritt, der von den Amazonen gesteuert wird. Zentrum ihrer Tätigkeit ist ein Hügel, zu dem Mandid und Nava auf ihrer Wanderschaft gelangen:

Na cholme i vokrug cholma proischodilo čto-to strannoje, kakie-to grandioznye prilivy i otlivy. Iz lesa s gustym basovym gudeniem vdrug vryvalis' ispolinskie stal mých, ustremljalis' k veršine cholma i skryvalis' v tunane.

Sklony oživalis' kolonnami murav'ev i paukov, iz kustarnikov vylivalis' sotni sliznej-ameb, gigantskie roi pčel i os, tuči mnogocvetnych zukov uverenno pronosilis' pod doždem. Podnimalsja šum, kak ot buri. Ėta volna podnimalas' k veršine, vsasyvalas' v lilovoe oblako, isčezala, i togda vdrug nastupila tišina. Cholm snova stanovilsja mertvym i golym, a potom prochodilo kakoe-to vremja, snova podnimalsjs šum i gul ... (S.436f.)

/Auf dem Hügel und um ihn herum waren seltsame Dinge im Gang, irgendwelche gewaltigen Gezeiten. Aus dem Wald schwirrten plötzlich dumpf summend riesige Fliegenschwärme hervor, strebten nach oben zur Spitze des Hügels und verschwanden im Nebel. Die Hänge belebten sich mit Ameisen- und Spinnenkolonnen, unter den Büschen quollen Hunderte von Schleimamöben hervor, riesige Bienen- und Wespenschwärme, ganze Wolken bunter Käfer flogen unbeirrt im Regen dahin. Es setzte ein Getöse ein wie bei einem Sturm. Die Woge wälzte sich zum Gipfel, wurde von der lila Wolke aufgesogen und verschwand. Dann wurde es plötzlich still. Der Hügel war wieder tot und nackt; dann verging einige Zeit und von neuem erhoben sich Lärm und Getöse .../

Ein Teil der "technischen" Phantastik findet im Verlauf der Handlung seine Aufklärung durch Kandid. Dieser Erkenntnisprozeß ist Teil seiner inneren Entwicklung und Voraussetzung für seine spätere moralische Entscheidung. Mit der Erkenntnis, daß es sich bei den "mertvjaki" um Bioroboter und bei dem lila Nebel um gesteuerte Viren handelt, sind zwar Details geklärt, die Phantastik als Ganzes jedoch bleibt hiervon unberührt. Bereits im Vorwort weisen die Autoren auf die fehlende Absicherung hin:

Der Leser braucht sich nicht den Kopf darüber zu zerbrechen, wo sich die Handlung abspielt: in einem verborgenen, unerforschten Winkel der Erde oder auf einem fernen phantastischen Planeten. Für das Verständnis der Erzählung ist dies bedeutungslos, denn der Wald ist eher ein Symbol für das Fremde, für das, was außerhalb unserer Erkenntnis steht. (S.385)

Gleichzeitig wird dem Leser ein Schlüssel zum Verständnis des Werks angeboten. Der Hinweis auf den Symbolcharakter kommt in seiner Wirkung auf die Leserrezeption fast einer Absicherung gleich.

"Ulitka I" verweist in seiner in seiner Struktur auf das verschlüsselte Modell. Auf der äußeren Handlungsebene ist keine sinnvolle Deutung des Geschehens möglich. Die Phantastik kann erst aufgelöst werden, wenn für die beschriebenen Gegenständlichkeiten und Vorgänge symbolische Bezüge aufgedeckt werden können. Um die Leserrezeption zu erleichtern, kann der Autor die symbolischen Funktionen durch gewisse Anhaltspunkte verdeutlichen.

Der im Vorwort enthaltene Hinweis auf den Symbolcharakter des Waldes könnte als ein solcher Anhaltspunkt aufgefaßt werden. Allerdings kann er nur in sehr allgemeiner Weise zur Erfassung des komplexen Werks beitragen. Der Wald birgt viel zu widersprüchliche Elemente in sich, um als bildkräftiges Symbol wirken zu können. Gegen eine wörtliche Übernahme der Autoreninterpretation spricht auch das eigentümliche Wesen des Symbols. Da im Gegensatz zur Allegorie das sinnlich faßbare Zeichen nicht das Vermeinte ist, sondern als "andeutender Ersatz für ein geheimnisvolles, undarstellbares und hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegendes Vorstellungsbilde" (206) fungiert, ist es naturgemäß für eine Vielzahl von Interpretationen offen (207).

Die Grundsituation der Erzählung läßt sich als Widerstreit zweier Prinzipien auffassen, zwischen denen Kandid eine Entscheidung zu treffen hat. Das eine Prinzip ist mit der Existenz der Amazonen und dem von ihnen durchgeführten "Uderžanie" verbunden. Die Autoren lassen keinen Zweifel daran, daß sie dieses Prinzip verurteilen. Zwei wesentliche Merkmale werden immer wieder hervorgehoben - die Künstlichkeit und die Unmenschlichkeit des "Uderžanie". Dies geschieht einmal durch Kontrastwirkung mit der Welt des Dorfes, in dem Kandid lebt, zum anderen durch symbolische Hinweise.

Das "Uderžanie" enthält viele Elemente, die eine Abkehr vom Naturhaften bedeuten. Eigentümlich ist ihm eine Vermengung organischer und anorganischer Bereiche. Bei den "mertvjaki" handelt es sich nicht um mechanische Roboter, sondern um Bioroboter; der lila Nebel, der das Auftauchen des "Uderžanie" begleitet, besteht aus Viren, die ihrer Natur nach im Grenzbereich zwischen belebter und unbelebter Materie stehen. Der Eingriff des mathematischen Kalküls in die lebendige Natur wird durch ein geometrisches Symbol ausgedrückt. Auf ihrer Wanderschaft gelangen Kandid und Nava zu einem dem Untergang geweihten Dorf:

Derevnja byla očen' stranaaja. Kogda oni vyšli iz lesa i uvideli ee vnizu, v kotlovine, ich porazila tišina. Tišina byla takaja, čto oni daže ne obradovalis'. Derevnje byla treugol'naja, i bol'saja poljana, na kotoroj ona stojala, tože byla treugol'naja - obširnaja glinjanaja proplešina bez edinogo kusta, bez edinoj travinki, slovno vyžžennaja, a potom vytoptannaja, sovsem temnaja... (S.416)

/Es war ein sonderbares Dorf. Als sie aus dem Wald heraustraten und es unten im Talkessel vor sich sahen, packte sie die Stille. Es war eine solche Stille, daß sie sich nicht einmal über sie freuten. Das Dorf war von dreieckiger Gestalt, und das große Feld, auf dem es stand, war ebenfalls dreieckig - eine weite, kahle Lehmfläche ohne einen einzigen Strauch, ohne ein Grashälmchen, so als sei sie abgesengt und dann niedergestampft worden, ganz dunkel war sie .../

Auch die Menschen des Dorfes, das von dem "Oderžanie" erfaßt wird, verlieren ihr ursprüngliches, natürliches Aussehen - sie verlieren ihr Gesicht:

- Čto ty s nim razgovarivaješ'? - šepotom skazala Nava. - U nego že net lica! Kak s nim možno govorit', kogda u nego net lica?

- Počemu net lica? - udivilsja Kandid i ogljanulaje. Čeloveka vidno ne bylo: to li on ušel, to li rastvorilsja v sumerkach.

- A tak, - skazala Nava. - Glaza est', rot est', a lica netu... - Ona vdrug prižalas' k nemu. - On kak mertvjak, - skazala ona. - Tol'ko on ne mertvjak, ot nego pachnet, no ves' on - kak mertvjak. (S.418)

/"Warum sprichst du mit ihm?", fragte Nava flüsternd. "Er hat doch kein Gesicht! Wie kannst du mit ihm sprechen, wenn er kein Gesicht hat?" - "Wieso, hat er kein Gesicht?", fragte Kandid verwundert und sah sich um. Der Mann war nicht zu sehen: entweder war er fortgegangen oder die Dämmerung hatte ihn verschluckt. - "Eben nicht", sagte Nava. "Die Augen sind da, der Mund, aber kein Gesicht...". Plötzlich presste sie sich an ihn. - "Er ist wie ein Leichenmensch", sagte sie. "Nur ist er kein richtiger, denn er riecht, aber sonst ist er wie ein Leichenmensch"/Bioroboter, H.F./

Als Symbol der Künstlichkeit kann auch die exzessive Sauberkeit der Amazonen gewertet werden:

Oni byli plotnye, zdorovye, neprivyčno čistye, slovno vymytie. (S.442)

/Sie waren wohlgenährt, gesund, ungewöhnlich sauber, als seien sie frisch gewaschen/

Das Kriterium der Sauberkeit bestimmt alle Aussagen der Amazonen über ihre Umwelt - Nava und besonders Kandid erregen ihren Abscheu. Die Sterilität, die für Erfolg oder Mißerfolg ihrer wissenschaftlichen Versuche ausschlaggebend ist, wird zum Bewertungsmaßstab für Menschen.

Künstlichkeit und Unmenschlichkeit gehen ineinander über. Dieser Zusammenhang wird in einem Bild deutlich, das in Kandid's Vorstellung

beim Untergang des Dorfes auftaucht:

Treugol'neja poljana byla zalita černoju vodoj, i voda pribyvala na glazach, napolnjaja glinjanuju vpadinu, z atopljaja doma, uessumno krutjaa' na ulicach. ... nikto ne vybegal iz domov, nikto ne pytalsja dobrat'sja do berega, ni odin čelovek ne pokazyvalsja na poverchnosti vody, možet byt', oni ušli etoj noč'ju, no on čuvstvoval, čto što ne tak prosto. Čto ne derevnja, podumalos' emu, što m a k e t /Hervorhebung, H.F./, on stojal, vsemi zabytyj i zaplyvšijsja, a potom komu-to stalo ljubopytno, čto budet, esli zalit' što vodoj. Vdrug stanet interesno? ... I zalili. No interesno ne stalo... (S.428)

/Das dreieckige Feld war von schwarzem Wasser überflutet, und man konnte sehen, wie es anstieg: es füllte die Lehmgräben, überschwemmte die Häuser und flutete lautlos auf den Straßen. ... niemand lief aus den Häusern heraus, niemand versuchte, das Ufer zu erreichen, kein Mensch war auf der Wasseroberfläche zu sehen, vielleicht waren alle in der Nacht fortgegangen, aber er fühlte, daß alles nicht so einfach war. Das ist kein Dorf, dachte er, das ist ein M o d e l l ; es war oagestanden, vergessen und verschwommen, und plötzlich wollte jemand herausfinden, wie es wäre, wenn man alles unter Wasser setzte. Vielleicht würde es interessant werden? ... Und man setzte es unter Wasser. Aber interessant wurde es nicht.../

willkür und Auswechselbarkeit des Objekts werden auch durch den Vergleich des Dorfs mit einem Modellentwurf angedeutet.

Die Welt, die dem "Uderžanie" anheimfällt und damit dem Untergang geweiht ist, wird symbolisch nicht verschlüsselt. Die Naturverbundenheit, menschliche Wärme und Hilfsbereitschaft und die schwerfällige, umständliche Redeweise der Dorfbewohner werden fast liebevoll, wenn auch etwas ironisch dargestellt. Symbolisch gefaßt ist die "Aussichts" - losigkeit, der beschränkte Horizont der Menschen.

... žadnaja naglaja zelen' stojala stenoj, pochožej na tuman, skryvala vse, krome zvukov i zapachov. (S.404)

/... das gierige Grün stand herausfordernd da wie eine Wand, wie ein Nebel, der alles außer Geräuschen und Gerüchen verschluckte./

Noch augenfälliger wird dieser Tatbestand in folgendem Bild:

Kandid vnimatel'no ogljadel dorogu. Sledov bylo mnogo. No on v nich ničego ne ponimal, a doroga vperedí, sovsem blizko, delala novyj povorot, i čto bylo za povorotom, ugadat' on ne mog. (S.407)

/Kandid betrachtete aufmerksam den Weg. Es waren viele Spuren zu erkennen, aber er konnte mit ihnen nichts anfangen; der Weg machte ganz nahe vor ihnen eine neue Biegung; und was hinter der Biegung war, wußte er nicht./

Diese Situation der Ungewißheit und Unsicherheit ist nicht nur typisch für die Waldbewohner, sondern in besonderem Maße auch für Kandid selbst. Eine wichtige Voraussetzung für seine moralische Entscheidung ist völliges Erkennen und Durchdringen der ihn umgebenden Welt.

Die phantastische Darstellung erlaubt es den Autoren, für ihre Aussage ungewöhnliche Symbole zu wählen. Dies wiederum ist nur möglich, wenn die phantastischen Sachverhalte in ihrer Gesamtheit frei von Absicherungen bleiben. Der Nachweis der Vorteilhaftigkeit dreieckiger Seen oder der Häufigkeit gewundener Pfade in Moorgegenden würde die Symbolkraft der Bilder aufheben. Die Wahl symbolträchtiger Bilder in der phantastischen Literatur erscheint leichter als in sonstiger künstlerischer Literatur, da der Autor größere Gestaltungsfreiheit besitzt. Im Zusammenhang mit dem "Uderžanie" sind praktisch unzählig viele Phänomene denkbar, die als Symbolträger fungieren könnten. Die sinnvolle Integrierung dieser Phänomene in das Handlungsgeschehen würde sich relativ einfach gestalten, da sie keiner Begründung, d.h. Absicherung bedürfen. In einem realistischen Roman müßte die Existenz dreieckiger Seen erst begründet werden, da sie der Leserfahrung völlig widerspricht.

Die unmittelbare Vermittlung menschlicher Erfahrung wird durch die perspektivische Anlage der Erzählung möglich. Sieht man von den Weltromanen ab, so weisen alle Werke der Brüder Strugackij eine Struktur auf, bei der das Geschehen durch das Bewußtsein eines Mediums reflektiert wird. Das Medium ist jeweils so gewählt, daß sich der Leser mit ihm identifizieren kann. Darauf weist bereits das Vorwort zu "Ulitka I" hin:

Der Biologe Kandid ist ein Mensch unserer Zeit. Sein Wissen von der Welt ist ebenso groß wie das unsere, seine Ziele sind auch unsere Ziele, seine Moral ist auch unsere Moral. (S.385)

Ebenso wie in "Čiščnye vešči veka" wird ein glaubhaftes Medium in eine phantastische, feindliche Umwelt versetzt. Für Kandid gilt, was Tamarčenko etwas verallgemeinernd für das ganze Genre der Science Fiction feststellt:

... die zentralen Helden befinden sich in einer überaus paradoxen Lage: sie gehören gleichzeitig zwei Welten an, die sich gegenseitig ausschließen, sie leben auf der Grenzlinie zwischen ihnen. (208)

Der Leser hat gewissermaßen eine doppelte Identifikation zu leisten: einmal muß er die dargestellte Wirklichkeit erfassen; gleichzeitig durchdringt er das vermittelnde Medium.

Der Held der Phantastik ... schlägt eine Brücke von der "seltsamen Welt" unmittelbar zu den Gefühlen des Lesers. Hier ist er ... nicht nur Ziel, sondern auch Mittel. (209)

Die Helden der Strugackij-Romane sind überaus rezeptiv und offen für die Eindrücke der Umwelt. Ihr Problem liegt sowohl in der geistigen Durchdringung und Bewältigung dieser Umwelt als auch in ihrer aktiven Veränderung. Dies gilt für Anton und sein Erfassen feudal-totalitärer Herrschaftsstrukturen (in "Trudno byt' bogom"); bei Žilin ist es eine vom materiellen Überfluß korrumpierte Welt; Kandid schließlich sieht sich dem Prozeß des "Oderžanie" gegenüber, der nach und nach von einer wehrlosen Welt Besitz ergreift. Die Passivität der Helden ist meist zwangsläufig. Sie haben faktisch keine Möglichkeit, entscheidend auf Struktur und Entwicklung ihrer übermächtigen Umwelt einzuwirken.

Um aus einer subjektiven Erlebniswelt Aussagen von allgemeiner Gültigkeit machen zu können, bedienen sich die Autoren zweier Methoden. Sie lassen das Werk um ein philosophisches Grundproblem kreisen und reduzieren gleichzeitig die Individualität der Figur. Kandid wirkt zwar als Medium glaubhaft, als Mensch kann er nicht völlig überzeugen, weil seine funktionale Anlage zu offensichtlich ist. Diese Schwäche eignet allen Helden der sozialphilosophischen Romane der Strugackijs (vielleicht mit Ausnahme ihres letzten Romans "Gadkie lebedi" 1972):

... bei aller Vielfalt und ungewöhnlicher Natur ihrer Abenteuer fällt doch die allzu große Ähnlichkeit ihrer Charaktere und die ungenügende Individualisierung ihrer psychologischen Anlage auf. Die Verallgemeinerung geriet hier zu umfassend. Jedem von ihnen fehlen einige intime Züge, vielleicht eine einzige Erinnerung oder ein seelischer Ausbruch, die sowohl ganz persönlicher Natur wären als auch ihre Spuren in der Konzeption der Gestalt hinterlassen würden. (210)

Der Leser erfährt über Kandid nur sehr wenig. Lediglich durch die in sein Bewußtsein sporadisch eindringenden Erinnerungsfetzen wird die Vergangenheit etwas enthüllt. Auch über seine physische Gestalt wird nichts ausgesagt. Während Anton und auch Žilin die anstehenden Probleme mit Menschen ihrer Denkart besprechen können, ist Kandid völlig

alleingestellt. Hier kommt auch die existentielle Bedeutung seiner Erfahrungen zum Tragen: Kandid wird zu einem Jedermann. Der Nachdruck liegt nicht auf zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auf seinem Verhältnis zu einem moralischen Prinzip, dem "Uderžanie" (211).

Durch die autonom-phantastische Anlage des Werks ist für den Leser keine konkrete Bezugsbasis in der eigenen Realität gegeben. Die Vieldeutigkeit möglicher Auslegungen kommt in der Literaturkritik deutlich zum Ausdruck, besonders bei den Vertretern des orthodoxen Flügels:

Im "Fortschritt" der Amazonen kann man sowohl den Faschismus als auch die maoistische "Kulturrevolution" herauslesen, auch die Stadt, die das Dorf verschlingt, einfach alles, was beliebt - und gleichzeitig überhaupt nichts. Die Autoren haben die Verbindung ihrer Phantasie zur Wirklichkeit verloren. (212)

Diese völlig widersprüchliche Stellungnahme zeigt das Unvermögen des Kritikers, die Spezifik des verschlüsselten Modells adäquat zu erfassen. Seine Bemühungen, historisch konkrete Erscheinungen aus dem Werkzusammenhang herauszulesen, laufen auf den Versuch hinaus, die Vielschichtigkeit des Kunstwerks auf eine eindimensionale Aussage zu reduzieren (213). Das Phänomen des "Uderžanie" wird auch am Schluß der Erzählung nicht erschlossen. Erst die symbolische Verschlüsselung verweist auf sinnvolle Deutungen. Seiner Natur nach weist das Symbol über sich hinaus auf abstrakte Sachverhalte. Dies bedingt zwangsläufig eine Aussage von allgemeiner Gültigkeit.

Das "Uderžanie" verweist auf Zusammenhänge, die eng mit dem zivilisatorischen Fortschritt verbunden sind. Die Phantastik hat sich vom Einzelfall, von ihrer Gebundenheit an spezifische wissenschaftlich-technische, politische oder soziale Bedingungen gelöst und wirft Grundfragen menschlicher Existenz in der modernen Welt auf. Dies wird an den moralischen Implikationen deutlich, die die beschriebenen Ereignisse für Kandid mit sich bringen. Für ihn stellt sich nicht mehr das Problem, wie das Bewußtsein einer unterdrückten Schicht in bestimmter Weise verändert werden kann. In "Trudno byt' bogom" und auch in "Čiščnye vešči veka" war echte Hilfe nur möglich, wenn die Betroffenen sich über die Spezifik des schädlichen Einflusses klar werden würden. Es handelte sich dabei jeweils um konkrete Phänomene, die vom Leser ohne weiteres identifiziert und in die eigene Realität rückübersetzt werden konnten. In "Trudno byt' bogom" war es ein Volk, das noch nicht reif war, die totalitären Herrschaftsstrukturen, denen es unterworfen war, zu durchschauen. In "Čiščnye vešči veka" waren es die Auswirkungen

materiellen Überflusses auf die menschliche Psyche. Die Opfer in "Ulitka I" sind völlig wehrlos:

Ideja nadvigajuščejsja gibeli prosto ne umeščalas' v ich gclovach. Gibel' nadvigalas' sliškom medlenno i načala nadvigat'sja sliškom davno. Naverno, delo bylo v tom, što gibel' - ponjatje, svjazannoe s mgovernost'ju, s kakoj-to katastrofoj. (S.458)

/Der Gedanke an einen bevorstehenden Untergang wollte nicht in ihre Köpfe. Der Untergang kam allzu langsam auf sie zu und hatte schon vor allzu langer Zeit eingesetzt. Wahrscheinlich lag es daran, daß man sich den Tod als augenblicklich und verbunden mit irgendeiner Katastrophe vorstellt./

Für Fragen taktischen Vorgehens, wie sie in den früheren Romanen der Autoren und auch in Efremovs "Čas Byka" Gegenstand von Diskussionen waren, ist hier kein Platz mehr. Die existenzielle Bedeutung der aufgeworfenen Probleme verweist auf ihre Zeitlosigkeit. Dies wird durch den Aufbau der Erzählung angedeutet: das Anfangs- und das Schlußkapitel stimmen in Bezug auf Handlungsort und Atmosphäre überein. Beide schildern Kandids Leben im Dorf, seine wiederholten Absichtserklärungen, in eine geheimnisvolle Stadt zu gehen, und die Gespräche mit Waldbewohnern, die ihn begleiten wollen. Die dazwischenliegenden Kapitel beschreiben die Wanderung Kandids. Als er zurückkommt, hat sich nichts verändert:

I nikto iz nich ne izmenilsja. kak on ni staralsja vtolkovat' im, oni ničego ne ponjali i, kažetsja, ničemu ne poverili. (S.458)

/Keiner von ihnen hatte sich verändert. Er mochte mit Engelszungen reden, doch sie verstanden nichts und glaubten ihm anscheinend kein Wort./

Ebenso wie das Dorf wird auch das "Oderžanie" mit Attributen der Zeitlosigkeit ausgestattet:

I snova nastupila tišina, i snova vse povtorjalos' snačala, i opjat', i opjat', v pugajuščem naporistom ritme, s kakoj-to neubyvajuščeju energiej, tak što kazalos', budto što bylo vsegda i vsegda v tom že ritme i s toju že energiej... (S.437)

/Und erneut trat Stille ein, und alles wiederholte sich von Anfang an, und wieder und wieder, in einem unbeirrbar schrecklichen Rhythmus, mit schier unerschöpflicher Energie ausgestattet, so daß es schien, als sei es schon immer so gewesen, immer im selben Rhythmus und mit derselben Energie./

(214)

Die Reduzierung des Lebens auf die bloße menschliche Existenz in

"Ulitka I" legt Bezüge zu allgemeinen Tendenzen moderner Literatur bloß; besonders auffällig sind Anklänge an Kafka und Camus. Wie K. in Kafkas "Der Prozeß" kämpft auch Kandid gegen eine Macht an, deren Konturen er zwar ahnt, die er letztlich aber nicht zu durchschauen vermag. Sie ist rational angelegt, erbarmungslos und anonym (215). Einen Hinweis darauf geben die dumpfen Vorahnungen Kandid's, der bei dem Gedanken erschrickt, daß "die lila Wolke hier der eigentliche Herrscher sein könnte" (S.438). Die Entpersönlichung, die das "Čderžanie" kennzeichnet, ist eine direkte Folge dieser Anonymität. Für die Amazonen ist Kandid lediglich eine "ošibka", ein fehlgeleitetes Experiment, "er wird von niemandem gebraucht, er ist überflüssig, sie alle sind überflüssig, sie sind ein Fehler" (S.450).

Kandid könnte als existentieller Held aufgefaßt werden; die Amazonen erschienen in diesem Fall als Sprachrohr "of a universe totally unconcerned with the information seeker's personal destiny and radically hostile to him" (216). Die Verwandtschaft der beiden Teile von "Ulitka na sklone" zu Kafka ist unterschiedlich. Kandid hat in seinem Bemühen, die phantastische Welt um ihn herum zu begreifen, wenigstens teilweise Erfolg. Bei seinem Erkenntnistreben kommt ihm seine naturwissenschaftliche Ausbildung zugute, sodaß er den Schleier vor der Welt der Amazonen etwas lüften kann. Damit erfüllt "Ulitka I" ein Postulat der Science Fiction, daß nämlich die phantastische Welt prinzipiell erkennbar sein müsse (217). Ist die Phantastik in "Ulitka I" vorwiegend dinglicher Natur (Bioroboter, Amazonen, lila Wolken usw.), so tritt sie "Ulitka II" in Form gesellschaftlicher Mechanismen zutage. Perec vermag ähnlich wie der Held von Bulgakovs Erzählung "D'javoliada", seine phantastische Umgebung nicht einmal in Ansätzen zu begreifen, und seine Verwirrung und Orientierungslosigkeit teilen sich dem Leser unmittelbar mit. Damit ist der Bezug zur Roman-technik Kafkas hergestellt, denn "das Phantastische ist in sich geschlossen, ist die einzige Welt, die es gibt. Sie hat ihren eigenen Zusammenhang, ihre eigenen Gesetze, ihren eigenen Anspruch" (218).

Angesichts der Übermacht des "Čderžanie" ist Kandid's Kampf von vornherein aussichtslos. Er kann es zwar aufhalten, aber nur "auf einem winzigen Frontabschnitt". Und er erkennt, daß er ebenso dem Untergang geweiht ist wie alle anderen:

Togda Kandid podnjalsja i pobrel proč'. Po tropinke. Podal'se otsjuda. On smutno pomnil, čto čotel kogo-to zdes' zdat'.

čto-to chotel uznat', čto-to sobiralsja sdelat'. No teper' vse što bylo nevažno. Važno bylo ujtí podal'se, chotja on soznaval, čto nikuda ujtí ne udastsja. Ni emu, ni mnogim, mnogim drugim. (S.454)

/Dann erhob sich Kandid und schlenderte davon. Den Weg entlang. Weg von hier. Er konnte sich dunkel erinnern, daß er hier auf irgendjemanden warten wollte, etwas Bestimmtes herausfinden und tun wollte. Aber das alles war jetzt unwichtig. Wichtig war es jetzt, von hier wegzukommen, obwohl er ahnte, daß er nicht entkommen konnte. Weder er noch die vielen, vielen anderen./

In gewisser Beziehung läßt sich Kandid's Aufbegehren als absurdes Heldentum bezeichnen: er nimmt einen Kampf auf, von dem er weiß, daß er ihn nie gewinnen wird. Seine Situation entspricht der von Camus' Helden. Auch Dr.Rieux in "La peste" führt einen hoffnungslos erscheinenden Kampf. Kandid's Motivation und damit die Argumentation der Autoren unterscheidet sich jedoch in bezeichnender Weise von der Existenzphilosophie Camus'. Für Camus ist die Revolte gegen die Absurdität der Existenz selbstzweckhaft und stellt, sieht man vom Selbstmord ab, die einzig mögliche Verhaltensweise des Menschen dar. Kandid revoltiert nicht aus der Erkenntnis der Absurdität seines Tuns heraus, sondern aufgrund eines moralischen Prinzips:

Zakonomernosti ne byvajut plochimi ili chorošimi, oni vne morali. No ja to ne vne morali! (S.461)

/Es gibt keine schlechten oder guten Gesetzmäßigkeiten, sie stehen außerhalb der Moral. Aber ich stehe doch nicht außerhalb der Moral!/
/

Das "Oderžanie" wird zu einem existentiellen Prüfstein für den Menschen und ist somit der Pest vergleichbar:

... everyone is exposed to the plague, rises or falls through it, is given a chance to succumb or conquer - in other words ... everyone is faced with a decision through the plague. The plague means to everyone his own doubt, his own exposure to destiny. (219)

Während Kandid aus seinem "dremotnyj obraz žizni" aufgerüttelt wird und sich zu einer moralischen Entscheidung durchringt, wird das Denken der Waldbewohner vom Fatalismus bestimmt:

Kogda-nibud' oni spochvatjatsja. Kogda ne ostanetsja bol'se ženščin; kogda bolota podojdut vplotnuju k domam; kogda posredi ulic udarjat podzemnye istočniki i nad kryсами povisnet lilovyj tuman... A možet byt', i togda oni ne spochvatjatsja - prosto skažut: "Nel'zja zdes' bol'se žit' - Oderžanie". I ujdut stroit' novuju derevnu... (S.459)

/Irgendwann einmal werden sie alle aufgerüttelt. Wenn keine Frauen mehr da sind; wenn das Moor ganz an die Häuser herangerückt ist; wenn inmitten der Straßen unterirdische Quellen hervorbrechen und über den Dächern der lila Nebel hängt... Vielleicht wird sie auch das nicht zur Besinnung bringen, vielleicht werden sie nur sagen: "Hier kann man nicht mehr leben, es ist Oderžanie". Und sie werden alle fortziehen, um sich ein neues Dorf aufzubauen./

Ebenso wie ihre äußere Welt durch das Blätterdach eingeengt wird, ist ihre innere Welt versperrt, denn sie "konnten und wollten nicht verallgemeinern, konnten und wollten nicht an die Welt außerhalb ihres Dorfes denken" (S.458). In der Figur des Obida-Mučenik, "eines suchenden und unruhigen Menschen", wird der Beschränktheit der Waldbewohner eine dynamischere Lebenseinstellung gegenübergestellt:

... Štot Obida-Mučenik vsega na vse običalsja i sprašival: počemu? Počemu dnem svetlo, noč'ju temno? Počemu žuki chmel'nye byvajut, a murav'i net? Počemu mertvjaki ženščinami interesujutsja, a mužčiny im ne nužny? (S.430)

/Dieser Obida-Mučenik fühlte sich von allem betroffen und fragte immer: warum? Warum ist es am Tag hell, in der Nacht aber dunkel? Warum wirken Käfer berauschend, Ameisen jedoch nicht? Warum interessieren sich die Leichenmenschen nur für Frauen und brauchen keine Männer?/

Hier wird ein Weg angedeutet, der die Waldbewohner aus ihrer geistigen Enge herausführen und sie dazu bringen könnte, die Grundlagen ihrer Existenz zu erkennen. Obida-Mučenik wirkt wie eine allegorische Figur.

Ein wesentlicher Unterschied von "Ulitka I" zu Werken von Camus und Kafka besteht in der Häufigkeit und Intensität gegenutopischer Elemente. Trotz der existentiellen Bedeutung des "Oderžanie" finden sich Hinweise, die eine unmittelbarere Identifizierung durch den Leser ermöglichen und damit die symbolische Verschlüsselung teilweise wieder aufheben. Der gegenutopische Autor tritt als Warner auf; er bezieht eine moralische Position. Kandids Reifungs- und Erkenntnisprozeß besteht im wesentlichen darin, daß er sich zu einer moralischen Position durchringt. Er entschließt sich, die Welt der Waldbewohner gegen das "Oderžanie" zu verteidigen, obwohl er weiß,

čto istoričeskaja pravda zdes', v lesu, ne na ich storone, oni - relikty, osuždennye na gibel' ob-ektivnymi zakonami, i pomogat' im - značit idti protiv progressa, zaderživat' progress na kakom-to krošičnom učastke ego fronts. No tol'ko menja što ne interesuet, podumal Kandid. Kakoe mne delo do ich progressa, što ne moj progress, ja i progressom-to ego nazývaju tol'ko potomu, čto net drugogo podchodjaščego slova. Zdes' ne golova vybiraet. Zdes' vybiraet serdce. (S.461)

/daß die historische Wahrheit hier im Wald nicht auf ihrer Seite ist; sie sind Überbleibsel, die durch objektive Gesetze zum Untergang verurteilt sind, und wenn man ihnen hilft, so bedeutet das, sich gegen den Fortschritt zu stellen, den Fortschritt auf irgendeinem winzigen Frontabschnitt aufzuhalten. Aber das interessiert mich nicht, dachte Kandid. Was geht mich ihr Fortschritt an, das ist nicht mein Fortschritt, ich nenne ihn Fortschritt auch nur deswegen, weil mir kein passenderes Wort einfällt... Hier entscheidet nicht der Kopf, hier entscheidet das Herz./

Hier wird das Thema der Moralität des Fortschritts aufgegriffen, das in abgewandelter Form bereits in früheren Werken der Brüder Strugackij auftaucht. Ähnlich wie in "Čiščnye vešči veka" finden sich Argumente, die die negativen Erscheinungen in vorteilhaftem Licht erscheinen lassen. Die moralische Beurteilung reduziert sich auf die Frage der Terminologie:

... esli by ja učilsja jazyku u ženščin, vse zvučalo by inače: vragi progressa, zažravšiesja tupye bezdel'niki... Idealy... Velikie celi... Estestvennye zakony prirody... I radi éтого uničtožaetsja polovina naselenija. Net, éto ne dlja menja. Na ljubom jazyke éto ne dlja menja. (S.462)

/wenn ich die Sprache bei den Amazonen gelernt hätte, würde sich alles anders anhören: Feinde des Fortschritts... feiste, stumpfsinnige Faulenzer... Ideale... Hehre Ziele... Naturgesetze... Und deswegen wird die halbe Bevölkerung ausgelöscht. Nein, das ist nichts für mich. In keiner Sprache./

Die direkte Formulierung gegenutopischer Warnungen bringt zweifellos einen Verlust künstlerischen Gehalts mit sich, da sie außerästhetische Werte in den Vordergrund treten läßt. Der Autor als Warner und Moralist darf seine Aussage jedoch nicht zu sehr verschlüsseln, weil sie sonst in Gefahr gerät, unverständlich und damit unwirksam zu werden (220). Die Beeinträchtigung der ästhetischen Funktion durch die didaktische Absicht macht sich allerdings erst am Schluß von "Ulitka I" bemerkbar, als Kandid seine Erkenntnisse artikuliert. Der negative Eindruck wird dadurch abgeschwächt, daß es die Autoren es verstanden haben, Kandid als glaubwürdiges Medium einzuführen, sodaß der Leser an dessen innerer Entwicklung partizipiert. Im Übrigen besteht die Didaktik nur in der Verurteilung negativer Erscheinungen. Die positive Gegenseite wird nicht verbal als erhaltenswert ausgewiesen; ihr Wertcharakter ist bereits in der Schilderung ihrer Wirklichkeit angelegt.

Die Atmosphäre in den Dorfszenen zeugt von der literarischen Meisterschaft der Autoren. Bereits in "Ponedel'nik..." hatten sie den Versuch unternommen, die mythenumwobene Welt des russischen Nordens einzufangen und mit wissenschaftlicher Phantastik zu verbinden. In "Ulitka I" gehen sie einen Schritt weiter: die realistische Darstellung wird von der Stilisierung abgelöst. Darauf deutet schon die Namensgebung hin. Die Waldbewohner tragen Namen, die von irgendwelchen physischen oder psychischen Eigenschaften des Trägers zeugen: "Kolčnog", "Sluchač", "Chvoat", "Kulak", "Starec". Kandid erhält wegen seiner Schweigsamkeit den Namen "Molčun". Besonders deutlich wird die Stilisierung im Bereich der Sprechweise, die für jede Figur individuell ausgearbeitet ist:

Und durch die individuelle Redeweise all dieser "Kolčnogov", "Sluchačej", "Chvostov", enthüllen die Brüder Strugackij deren dürftige geistige Welt, wobei sie geschickt die alte Volkssprache und folklorehafte Darstellungsmittel einsetzen.(221)

In der Sprechweise verbinden sich Urwüchsigkeit, Naturverbundenheit und Schwerfälligkeit der Waldbewohner:

Čego, šerst' na nosu, kasaes'sja? - prochripel on, gljadja Kandidu v nogi. - Odín vot tože, šerst' na nosu, kasalsja, tak ego vzjali za ruki i za nogi i na derevo zakinuli, tam on do sich por visit, a kogda snimut, tak bol'se uže kasat'sja ne budet, šerst' na nosu... (S.396) (222)

Das Eindringen einer fremden künstlichen Welt wird auf der stilistischen Ebene überzeugend dargestellt. Die Schlagworte, mit denen das "Oderžanie" umschrieben wird, führen in Verbindung mit der Dorfsprache zu grotesken Wirkungen. Die Begriffsverwirrung erreicht auf der Dorfversammlung ihren Höhepunkt:

Sluchač stal objasnjat', čto nikakoj vojny net i nikogda ne bylo, a est' i budet Bol'soe Razrychlenie Počvy. Da ne Razrychlenie, vozrazili v tolpe, a Neobchodimoe Zabolačivanie. Razrychlenie davno končilos', uz skol'ko let kak Zabolačivanie, a Sluchaču nevdomek, da i otkuda emu znat', raz on Sluchač. Podnjalsja Starec i, vykativ glaza, chriplo zavopil, čto vse što nel'zja, čto net nikakoj vojny, i net nikakogo Razrychlenija, i net nikakogo takogo Zabolačivanija, a est', byla i budet Pogolovnaja Bor'ba na Severe i na Juge. Kak že net vojny, šerat' na nosu, otvečali emu, kogda za čudakovej derevnej polnoe ozero utoplennikov? Sobranie sorvalos'... Da nikakie što ne utoplenniki, i ne bor'ba što, i ne vojna, a Spokojstvie što i Slijanie v celjach Oderžanija! (S.400)

In gleichem Maße wie die Sprechweise unterliegen auch Verhalten, Gesten und Bewegungen der Waldbewohner starker Stilisierung. Die Unbeholfenheit ihrer Denkvorgänge überträgt sich auf den physischen Bereich. Die Schilderung, wie Kandid sich mit einem Aststück der Übermacht von Dieben erwehrt und sich die Flucht erkämpft, trägt eindeutig groteske Züge und gehört zu den gelungensten Passagen der Erzählung:

Emu bylo strašno i stydno, no očen' skoro strach prošel, potomu čto neožidanno vyjasnilos', čto edinstvennym stó-jaščim bojcom iz vorov byl vožak. Utbivaja ego udary, Kandid videl, kak ostal'nye, ugrožajušče i bessmyslenno motaja dubinami, zadevajut drug druga, šatajutsja ot sobstvennych bogatyrskich razmachov i často ostanavlivajutsja, čtoby poplevat' na ladoni. Odin vdrug otčajanno zavopil: "Tonu!" i s šumom obrusilsja v boloto... (S.41c)

/Er fürchtete und schämte sich, aber bald wich seine Furcht, denn plötzlich stellte sich heraus, daß der einzige ernstzunehmende Kämpfer bei den Dieben ihr Anführer war. Als Kandid dessen Hiebe abwehrte, sah er, wie die Übrigen, drohend und sinnlos ihre Äste schwingend, aneinander hängenblieben, aus dem Gleichgewicht gerieten, weil sie übertrieben stark ausholten, und häufig innehielten, um in die Hände zu spucken. Plötzlich schrie einer verzweifelt auf: "Ich ertrinke!" und fiel klatschend ins Moor./

Der Plot bedient sich des Motivs der Reise, wobei sich äußere und innere Handlung verbinden. Kandid zieht aus, um die Stadt zu finden und dem Wald, der ihn gefangen hält, zu entfliehen. Er kehrt unverrichteter Dinge zurück ins Dorf. Auf dieser Ebene gibt das Reisemotiv den Autoren viel Gelegenheit, Handlungsspannung zu erzeugen und eine phantastische Welt erstehen zu lassen. Ähnlich für den gleichnamigen Helden Voltaires ist die Reise für Kandid vor allem eine innere Reise - er macht eine Entwicklung durch und wird sehend. Sein Erkenntnisprozeß ist mühsam, aber unaufhaltsam. In diesem Sinne könnte auch das Motto interpretiert werden, das dem Werk vorangestellt ist:

Ticho, ticho polzi
Ulitka, po sklonu Fudzi,
Vverch, do samych vysot!

/Sachte, sachte kriech
du Schnecke, auf dem Hang Fudzi
nach oben, bis zur Höhe!/
/

DRITTER TEIL: ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

3.1. Historischer Abriss

Der folgende kurzgefaßte Abriss der geschichtlichen Entwicklung der sowjetischen Science Fiction erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit (223). Er dient allein dem Zweck, Grundmerkmale der "wissenschaftlichen Phantastik" aufzuzeigen, die zu Beginn das Genre prägten und bis in die neueste Periode in der einen oder anderen Form nachzuweisen sind. Damit wird gleichzeitig der Hintergrund geschaffen, vor dem die Tragweite der neueren Entwicklungen des Genres greifbar wird.

Der erste Aufschwung der sowjetischen Science Fiction fällt in die 20-er Jahre unseres Jahrhunderts - in die erste Blütezeit der sowjetischen künstlerischen Literatur. In vielen Werken wird die durch die Revolution geschaffene neue Wirklichkeit in die Zukunft extrapoliert. Die begeisterten Prognosen beschreiben eine meist idyllisch gesehene Zukunft, die nicht mehr weit entfernt schien. Andere Werke tragen offenen Pamphletcharakter und sind stark ideologisch gefärbt. Meist thematisieren sie den Zusammenbruch des Kapitalismus und die bevorstehende Weltrevolution. Die Zukunftsromane bauen sich auf rückwärts-gewandten Analogien auf: der Handlungsablauf orientiert sich am gerade überstandenen Bürgerkrieg.

Die Science Fiction - Autoren der 20-er Jahre teilen mit ihren literarischen Kollegen der damaligen Zeit zwar die revolutionäre Begeisterung, nicht aber das künstlerische Talent. Ihre Werke sind heute völlig in Vergessenheit geraten. Wenn man von einer Blütezeit der sowjetischen Science Fiction sprechen kann, dann höchstens in quantitativer Hinsicht. Eine wichtige Ausnahme bildet hier A. Tolstojs Science Fiction - Erstling "Aëlitä" (1922), der zweifellos das erste künstlerisch hochstehende Werk der sowjetischen Science Fiction darstellt. Bezeichnenderweise kam der Autor aus der allgemeinen künstlerischen Literatur, in der er sich bereits einen Namen gemacht hatte. Das Werk vereinigt bisher getrennte Stränge des Genres: die utopische, wissenschaftsorientierte, und die Abenteuer - Science Fiction. Daß sich Tolstoj der Science Fiction zuwandte, war wohl durch äußere Umstände bedingt: er war nach 3 Jahren Emigration nach Rußland zurückgekehrt. Um eventuellen Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Darstellung revolutionärer Thematik zu entgehen, bediente sich der Autor der räumlichen Transponierung und verlegte den Handlungsort auf den Mars. Das Werk schildert, wie zwei Erdbewohner in einer diktatorisch

regierten Gesellechaft auf dem Mars eine Revolution in Gang setzen. Bezeichnenderweise wird dieses Eingreifen in fremde historische Prozesse noch nicht als Problem ausgewiesen; dies bleibt, wie wir gezeigt haben, der neueren Periode vorbehalten. Wichtig ist für "Aëlitä", daß die wissenschaftlich-technische Seite der Expedition trotz der gesellschaftspolitischen Thematik nicht vernachlässigt ist. Bei der Abfassung des Romans war der Autor in ständiger Verbindung mit Wissenschaftlern. Der Raumflug ist also nicht bloß Kunstgriff, sondern besitzt als solcher Erkenntniswert. An berufenen Wissenschaftlern herrschte schon damals kein Mangel. Ciolkovskij, der Vater der russischen Rakete, veröffentlichte bereits seit 1893 Science Fiction - Erzählungen und populärwissenschaftliche Abhandlungen.

Das ungeheure Aufblühen von Wissenschaft und Technik, das die Anfänge des Sowjetstaates begleitete, fand seinen Niederschlag im Werk von A. Beljaev (1884-1942). Er ist der erste Autor, der ausschließlich auf dem Gebiet der Science Fiction tätig war. Seine geringe künstlerische Begabung glich er durch umfassende wissenschaftliche Bildung aus. Sein Lieblingsthema waren medizinische Experimente, vor allem Organverpflanzungen. Für seine Romane wählte er bevorzugt die Form der Humoreske, um seine Ausführungen weder durch naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten noch durch literarische Normen beeinträchtigen zu lassen.

Die bisher beschriebenen Science Fiction - Werke sind gekennzeichnet durch revolutionäres Pathos und Pragmatismus. Höchstens einzelne Bereiche der neuen Wirklichkeit wurden satirisch angegriffen. So bedienten sich Majakovskij ("Banja", "Klop" usw.) und Bulgakov ("Rokovyje jajca ") des Kunstgriffes der Science Fiction, um Bürokratie und Spießbürgertum zu geißeln. Negativ ausgerichtete Zukunftsvisionen gab es nicht; bis heute bleibt Zamjatins "My" (1923) die einzige Gegenutopie aus der Feder eines sowjetischen Autors. Zamjatin zeichnet das Bild einer mathematisch geordneten, totalen Zukunftsgesellschaft, in der die Individuen zu Nummern reduziert sind. Der gefährlichste Feind des Staates ist die Phantasie der Bürger. Ähnlich wie später bei Orwell unternehmen einzelne Individuen den Versuch einer Rebellion, wobei sie scheitern. Zamjatin legt dar, daß der Fortschritt von Wissenschaft und Technik nicht automatisch zur Vervollkommnung von Mensch und Gesellschaft führt, ein Gedanke, der schon bei Wells auftaucht und später Huxley und Orwell beeinflusst hat. Die Behauptung, der Roman "My" sei antikommunistisch, ist in dieser Ausschließlichkeit unberech-

tigt, da Zamjatin sich auf repressive Tendenzen eines jeden hochentwickelten Staates gleich welcher Prägung bezieht. Gleichzeitig ist sein Roman eine Reaktion auf die zur damaligen Zeit verbreiteten kommunistischen Wohlstandsutopien. Zamjatin zeigt mit seiner Idee der unendlichen Revolutionen, daß der utopische Zustand nicht statisch begriffen werden darf, eine Idee, die in anderer Form auch bei Efre-mov auftaucht. Aufschlußreich ist das Verhalten der dogmatischen Literaturbehörden; sie identifizierten Zamjatins Einheitsstaat mit ihrem eigenen Staat und verhinderten das Erscheinen des Werks bis zum heutigen Tag (224).

Die Wirklichkeit schien den Prophezeiungen Zamjatins zunächst recht-zugeben. Die totale Gleichschaltung aller öffentlichen Bereiche erfaßte auch den Literaturbetrieb. Für die Science Fiction wurde die "Theorie des Nahziels" ("teorija bližnjega pricela") aufgestellt. Die Science Fiction wurde aus dem Kosmos zur Erde zurückbeordert und in den Dienst der wirtschaftlichen Aufbaupläne gestellt. Inhaltlich dominieren Romane über wissenschaftliche und technische Projekte, das Genre übernimmt zunehmend populärwissenschaftliche Aufgaben. Die ideologische Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus und dem aufkeimenden Faschismus beherrscht mehr und mehr den Bereich der Science Fiction. Das literarische Niveau verflacht völlig. Für die folgenden 30 Jahre und zum Teil bis heute noch kann die sowjetische Science Fiction unter dem Blickwinkel von vier schlagwortartigen Bestimmungen gesehen werden:

- (1) Science Fiction als "literatura naučnoj mečty" /literarischer Wissenschaftstraum/
- (2) Science Fiction als "literatura o svetlom budućem" /Literatur über die herrliche Zukunft/
- (3) Science Fiction als "specifičeski detskaja literatura" /reine Kinderliteratur/
- (4) Science Fiction als "ideologičeskoe oružie" /ideologische Waffe/

(225)

Eine Untersuchung historischer Ausformungen sowjetischer Science Fiction nach diesen Bestimmungen erscheint gerechtfertigt, weil die Entwicklung des Genres stark von literarischen Dogmen beeinflusst wurde und damit das Schicksal der übrigen Literatur teilte. Eine Betrachtung der angeführten Bestimmungen macht deutlich, daß hier völlig verschiedene Maßstäbe an die Science Fiction angelegt werden. Teilweise finden sich Entsprechungen zu den Unterteilungen, die wir im

Hinblick auf Strukturen und Funktionen im theoretischen Teil erarbeitet haben. So verweisen die ersten beiden Bestimmungen auf extrapolierende Modelle, bei denen sich aufgrund der deutlichen positiv-didaktischen Funktion Übergänge zu den signalisierenden Modellen andeuten. Die dritte Bestimmung verweist auf einen bestimmten Adressaten innerhalb der Leserschaft, während die vierte eindeutig die negativ-didaktische Funktion hervorhebt und das signalisierende Modell ausweist.

Gemeinsam ist den Bestimmungen der mehr oder weniger implizite Hinweis auf die didaktische Funktion. In diesem Sinn werden an das Genre ähnliche Normen angelegt wie an die Gesamtheit der sowjetischen Literatur. Äußerungen von Literaturtheoretikern aus jüngerer Zeit bezeugen, daß die Polemik um Wert und Aufgabe der Science Fiction keineswegs der Vergangenheit angehört:

Man muß ständig im Auge behalten, daß jedes sowjetische Buch, darunter auch das phantastische, nicht nur spannende Lektüre abgibt, sondern in erster Linie der Erziehung des Menschen dient. (226)

An die Literatur wird ein teleologischer Wertmaßstab angelegt. Die gültigen Kriterien orientieren sich an der "Fähigkeit einer Sache, der Erreichung eines bestimmten Zieles zu dienen" (227), was ja für die didaktisch ausgerichtete Science Fiction in hohem Maße zutrifft. Da Wissenschaft und Technik im Fortschrittsverständnis der sowjetischen Ideologie eine zentrale Rolle spielen, kommt der Science Fiction aufgrund ihrer Verflochtenheit mit diesen Bereichen erstrangige didaktische Bedeutung zu. Der wissenschaftlich-technische Fortschritt ist nicht nur von höchster Wichtigkeit beim Aufbau von Staat und Gesellschaft, er wird auch als Garantie für die Höherentwicklung des Menschen betrachtet, nicht zuletzt im moralisch-ethischen Bereich. Der Beitrag, den die Science Fiction im Sinne der Didaktik zu leisten imstande ist, kann recht unterschiedliche Ausformungen annehmen, wie unsere Untersuchungen gezeigt haben. Er war und ist immer noch Gegenstand literarischer Polemiken. Im folgenden sollen einige der oben angeführten Bestimmungen näher erläutert werden.

3.1.1. Die Science Fiction als "literatura naučnoj mačty"

Die Bestimmung enthält zwei Komponenten: das Adjektiv verweist auf die inhaltliche Ausformung des wissenschaftlichen Elements, das Sub-

stantiv auf die positive Tendenz. Es handelt sich um die wissenschaftlich-technisch ausgerichtete Prognostik, in deren Tradition der von uns untersuchte Roman der Brüder Strugackij "Strana bagrovych tuč" steht. Nach offizieller Auffassung liegt ihr didaktischer Wert in der Heranbildung wissenschaftlich-technischer Nachwuchskräfte (228). Während im allgemeinen die Science Fiction - Autoren die Zeitspanne nützen, die zwischen ihrer Spekulation und deren Verwirklichungsmöglichkeit in der Realität verstreicht, wird hier die nächste Stufe angesprochen - die zwischen Erfindung und ihrer Verwertung. Hieraus wird ein wesentliches Merkmal der wissenschaftlichen Prognostik verständlich. Die Darstellung des wissenschaftlichen Bereichs erschöpft sich nicht in der Schilderung reiner Forschungstätigkeit. Die erzielten Ergebnisse sind nicht Selbstzweck; ihr eigentlicher Wert manifestiert sich erst in den Möglichkeiten ihrer technischen Auswertung. Schwonke bemerkt zum Verhältnis zwischen Wissenschaft und Technik: "In der Technik verläßt der Mensch auch im Endzweck die theoretische Sphäre, er will sich nicht nur seines Wissens, sondern auch seiner Macht vergewissern" (229). Was hier für den homo sapiens formuliert wird, läßt sich auch auf ein konkretes staatliches Gebilde beziehen. In der sowjetischen Science Fiction ist es nicht ein Einzelgänger, der sich seiner Macht vergewissern will, sondern der Staat oder eine andere von der herrschenden Ideologie geformte politische Einheit. In "Strana bagrovych tuč" erhalten die Raumfahrer folgenden Auftrag:

... imejte v vidu, gosudarstvo, naš narod, naše delo ždet ot nas ne tol'ko... vernee, ne stol'ko rekordov, skol'ko urana, torija, transuranidov. My vse mečtateli. No ja mečtaju ne nosit'sja po prostranstvu podobno myl'nomu guzyrju, a čerpat' iz nego vse, čto mozet byt' polezno... Čto v pervuju očered' neobchodimo dlja lučšej žizni ljudej na Zemle, dlja kommunističeskogo sodružestvo narodov. Taščit' vse v dom, a ne tranzirit' to, čto est' doma. V étom naše naznačenie. I naša poézija. (S.94)

/Bedenkt, daß der Staat, unser Volk und unsere Sache von uns nicht nur, das heißt nicht so sehr Rekorde erwartet, als Uran, Thorium, Transuraniden. Wir sind alle Träumer. Aber ich möchte nicht wie eine Seifenblase durch den Raum schweben, sondern all das mitnehmen, was von Nutzen sein kann... Vor allem das, was für ein besseres Leben der Menschen auf der Erde notwendig ist, für die kommunistische Völkergemeinschaft. Alles ins Haus holen und nicht das Vorhandene verschwenden - darin liegt unsere Bestimmung. Und unsere Poesie./

Die Wissenschaftler handeln stets nach einem fest umrissenen Auftrag, der mit Verweisen auf das Wohl der gesamten Menschheit verbrämt wird.

Dieses an Plansollertfüllung gemahnende Vorgehen läßt ein In-Fragestellen dieses Auftrags garnicht erst aufkommen. Das Thema des "verführten" Wissenschaftlers, der den ihm gestellten Auftrag blindlings ausführt, ohne die politischen Implikationen seiner Arbeit zu erkennen, bleibt der ideologisch ausgerichteten Science Fiction vorbehalten (vgl. unter "Science Fiction als 'ideologičeskoe oružie'").

Die Didaktik propagiert keine traditionellen menschlichen Werte; sie ist auf das Hier und Jetzt eines konkreten Objekts eingestellt, für eine unmittelbar anzusprechende Gegenwart. Sie kann ihre Aufgabe nur erfüllen, wenn sie aktuell ist. Aufgrund ihrer thematischen Spezifik empfängt sie ihre Impulse aus Wissenschaft und Technik, ja sie ist auf ständige thematische Anregungen aus diesen Gebieten angewiesen. Spektakuläre Ereignisse finden hier sofort ihren Niederschlag in der Literatur. Die Flut von Weltraumromanen am Ende der 50-er und zu Beginn der 60-er Jahre war eine Folge des erfolgreichen Starts des ersten künstlichen Erdsatelliten durch die Sowjetunion; in ihnen spürt man die echte Begeisterung über diesen Triumph der Wissenschaft.

Die Befruchtung von Science Fiction und konkreter Wissenschaft ist allerdings nicht einseitig. Nach der Veröffentlichung von Efremovs Erzählung "Almaznaja truba" (1946), in der der Autor Ähnlichkeiten geologischer Formationen von Sibirien und Südafrika aufzeigte, gelang es sowjetischen Wissenschaftlern, große Diamantvorkommen in Sibirien aufzuspüren.

Naturgemäß verweist die "literatura naučnoj mečty" auf das extrapolierende Modell. Die Verwirklichung des "Traums" ist nur eine Frage der Zeit. Sobald eine Prognose von der Wirklichkeit eingeholt wird, verliert sie ihre Grundlage und Existenzberechtigung. Je absehbarer die Prognose ist, desto schneller veralten die Werke. Ein wichtiges Kennzeichen der prognostischen Science Fiction ist also die Zeitgebundenheit. Besonders wissenschaftlich-technischen Prognosen eignet diese Eigenschaft; im Gegensatz zu den mit Zukunftsverlegungen relativ großzügig verfahrenen sozial ausgerichteten Utopien gestaltet sie eine "Phantastik an der Grenze des Möglichen" / "fantastika na grani vozmožnogo"/. Die Kurzlebigkeit dieses Typs von Science Fiction wird von manchen Autoren geradezu angestrebt (23o).

Um eine didaktisch wirksame literarische Darstellung zu erreichen, muß der Autor der "literatura naučnoj mečty" ständig beruht sein, das

Werk nicht zu einer fachliterarischen Abhandlung geraten zu lassen. Gerade dieser Bereich des Genres ist ständig in Gefahr, in angrenzende literarische Bereiche wie den 'roman-otkrytie', den 'naučno-chudožestvennyj roman' und die 'naučno-popul'jarnaja literatura' überzuwechseln. Sobald das einzige Kriterium, die Kühnheit und "Phantastik" der Prognose, der "Traum", seine Überzeugungskraft einbüßt, geht die Science Fiction ihrer Spezifik verlustig. Dieser Trend wurde durch die offiziell geforderte "Phantastik des Nahziels" ("fantastika bližnega pričela") bedeutend verstärkt. Typische Beispiele hierfür bieten die als Science Fiction deklarierten Projektromane von Vojskuskij, Lukod'janov oder die Wissenschaftlerbiografien von Gurevič.

Wie wir am Beispiel von "Strana bagrovych tuč" gezeigt haben, gibt es bestimmte Kunstgriffe, die lehrhaften Inhalte zu verkleiden, d.h. in eine literarisch ansprechende Form zu bringen. Wissenschaftliche Informationen werden in Form von Dialogen, Diskussionen oder Vorträgen vermittelt. Überhaupt wird die Aneignung von Wissen beispielhaft an einem persönlichen Medium demonstriert. Durch die Identifikation wird der Lernprozeß zu einem Anliegen des Lesers.

Die andere Form der Darbietung besteht in der Anreicherung der Handlung mit Elementen, die über die theoretischen Abschnitte hinweg ein kontinuierliches Leserinteresse gewährleisten können. Eine Möglichkeit besteht in der Einbeziehung des Abenteuerbereichs. Spielt sich das Geschehen auf der Erde ab, so wird zumeist der Kampf des Menschen mit Naturkräften geschildert. Wesentlich günstiger sind die Möglichkeiten, echte Spannung zu erzielen, wenn der Weltraum Schauplatz des Geschehens ist. Hier tauchen bevorzugt die sog. "bems" (231) auf, phantastische Untiere, die den Helden auflauern. Um die Spannungsmöglichkeiten voll ausschöpfen zu können, werden Episoden dieser Art häufig durch realistische, künstlerisch anspruchslose Buchillustrationen verdeutlicht. Vernunftbegabte Lebewesen des Kosmos scheiden als Spannungsträger im eigentlichen Sinn aus, da sie den Abgesandten der Erde stets freundschaftlich und hilfsbereit gegenüber treten. Interstellare Kriege, Invasionen von anderen Planeten und ähnliche Schreckensbilder westlicher Science Fiction sind nicht anzutreffen. In einer Erzählung Efremovs wird solch eine Begegnung geschildert:

Togda, ~~vpervye~~ za vsju istoriju, človek soprikosneta s
brat'jami po mysli, silam i stremljenjam./.../ ...vot ljudi

Zemli podajut ruku drugim mysljaščim suščestvam kosmosa,
a ot nich - ešče dal'se, novym brat'jam s drugich zvezd.
Čep' mysli i truda protjanetsja čerez bezdny prostranstva
kak okončatel'naja pobada nad etichijnymi silami prirody.

/Und dann wird der Mensch zum erstenmal in seiner Geschichte mit Lebewesen in Verbindung treten, denen er in Geist, Macht und Streben verwandt ist./.../ ... und nun reichen die Menschen der Erde anderen denkenden Lebewesen des Kosmos die Hand, und nach ihnen neuen Brüdern von anderen Sternen. Die verbindende Kette von Verstand und Arbeit wird durch die unermeßlichen Weiten des Kosmos reichen als Sinnbild des endgültigen Sieges über die elementaren Kräfte der Natur./ (232)

Eine zweite Möglichkeit, lehrhafte Inhalte ansprechend zu verkleiden, besteht in der Ausschöpfung der im zwischenmenschlichen Bereich verborgenen Irrationalität. Die Spezifik dieser Gestaltung leitet sich von der Figurenkonzeption positiver Didaktik ab. Um die erzieherische Aufgabe erfüllen zu können, müssen Figuren geschaffen werden, deren Verhalten und Schicksal beim Leser einen eindeutigen Schluß im Sinne der Didaktik auslösen. Positive wie negative Figuren werden einseitig gezeichnet und verlieren dabei häufig ihre individuelle Prägung - sie können ausgetauscht werden.

Die Negativität einer Figur hängt davon ab, in welchem Maße sie das Zustandekommen des wissenschaftlich-technischen Projekts verhindert oder sabotiert. Im Sinne der positiven Didaktik werden die Schurken entweder geläutert oder ihrer verdienten Strafe zugeführt.

Überstes Gebot ist die poetische Gerechtigkeit. Für komplexere zwischenmenschliche Beziehungen bleibt wenig Spielraum. Meist steht der Kampf um die erfolgreiche Durchsetzung eines Projekts im Mittelpunkt, wobei als "Ausgleich" häufig eine Liebesgeschichte gewählt wird. Angesichts der Positivität der Figuren und der puritanischen Haltung, die in der sowjetischen Literatur den Liebesbeziehungen gegenüber an den Tag gelegt wird, gestaltet sich dieser Bereich höchst farblos und banal. Manchmal grenzt die Darstellung ans Unglaubliche (einziger Gesprächsgegenstand der Liebenden ist häufig das Projekt) oder ans Kitschige (z.B. die Romanze zwischen dem Raumschiffkapitän Ėrg Noor und dem Mädchen Niza in Efremovs "Tumannost' Andromedy").

Ein wichtiges Element, das die "literatura naučnoj mečty" dem Fachbuch annähert, ist der Stil. Er wird naturgemäß von Fachtermini aus dem Bereich von Wissenschaft und Technik durchzogen. Da die Dialoge meist das geplante Vorhaben zum Inhalt haben, besteht wenig Möglichkeit,

die Personen durch ihre Sprechweise zu charakterisieren. Eine weitere Folge davon ist, daß Erzählsprache und Dialogsprache kaum voneinander abweichen.

Der ungeheure Umfang der "literatura naučnoj mečty" und die Einseitigkeit der didaktischen Funktion lassen es unvermeidlich erscheinen, daß eine gewisse Standardisierung der literarischen Daretellung sich einspielte. Es entwickelten sich bestimmte Grundmuster, die jeweils geringfügig variiert wurden. Dies trifft einmal für die nach dem Erfolgsmodell konzipierten Handlungen und für die eingestreuten retardierenden Momente zu. Die hier erkennbare Tendenz zur Schablonisierung greift auch auf den Figurenbereich über. Die "literatura naučnoj mečty" enthält einen nahezu fest umrissenen Katalog von Figurentypen. Hierzu gehören der wißbegierige, aber etwas hitzköpfige junge Mann, der kluge, nachsichtige Lehrer, der für die "burnaja molodež'" Verständnis hat, der verschmitzte oder exzentrische Gelehrte, der wortkarge, stramme Parteifunktionär u.a.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die "literatura naučnoj mečty" nur bedingt zur Science Fiction gerechnet werden kann. Das Kriterium der "Wissenschaftlichkeit" scheint uns nicht ausreichend für eine solche Zuordnung. Bei einem Großteil der unter diese Kategorie fallenden Werke handelt es sich um den Typ des "proizvodstvennyj roman" /Produktionsroman/, der lediglich in eine absehbare Zukunft verlegt wurde. Extrapolierendes Modell und Realität sind fast deckungsgleiche Bereiche. Die "phantastische" Differenz reduziert sich im allgemeinen auf wissenschaftlich-technische Fortentwicklungen. Die "literatura naučnoj mečty" gehört zu dem Typ von Science Fiction, den Schwonke mit dem Begriff "naturwissenschaftlich-technische Utopie" umschreibt. Die Basis des Fortschritts liegt in der fortschreitenden Beherrschung und Überwindung der Natur begründet. Der aus dieser Haltung sich offenbarende Fortschrittsglaube läßt sich in vielen Werken der sowjetischen Science Fiction aufzeigen. Er ist gepaart mit einem undifferenzierten Vertrauen in die Allmacht von Wissenschaft und Technik, die wiederum auf eine Allmacht des Menschen verweist. In "Polden", XXII.vek" der Brüder Strugackij heißt es dazu:

Čelovek vsemoščij. Chozjain každogo atoma vo Vsaľennoj. U prirody sliškom mnogo zakonov. My ich otkryvaem i iapol'zuem, i vse oni nam mešajut. Zakon prirody nel'zja preatupit'. Emu možno tol'ko sledovat'. I što očen' skučno, esli podumat'. A vot Čelovek Vsemoščij budet prosto otranzat' zakony, kotorye emu neugodny. Voz'met i očmenit'. (S.99)

/Der Mensch ist allmächtig. Er ist der Herr jedes Atoms im Weltraum. Die Natur hat zuviele Gesetze. Wir erforschen sie und machen sie uns dienstbar, und alle stehen uns im Wege. Ein Naturgesetz kann man nicht übertreten. Man kann ihm nur folgen, und das ist sehr langweilig, wenn man sich es überlegt. Und nun wird der Allmächtige Mensch einfach die Gesetze abschaffen, die ihm nicht passen. So einfach abschaffen./

Die in der Bezeichnung "literatura naučnoj mečty" implizierte Verklärung und Transzendierung der Wissenschaft deutet darauf hin, daß "dem Fortschritt in der Sowjetunion immer noch etwas Mystisches anhaftet. Die Metaphysik, die Spekulation ist in die Theorien der abstrakten Physik eingedrungen und damit zum Geheimbesitz einer kleinen, schweigsamen Minderheit geworden, während die Masse noch im naiven Glauben an die Allmacht der Wissenschaft schwelgt" (233).

3.1.2. Die Science Fiction als "literatura o svetlom buduščem"

Die Thematik verlagert sich hier vom wissenschaftlich-technischen Bereich auf allgemeinere Aspekte der Wirklichkeit und bezieht soziale, historische und politische Sachverhalte mit ein. Der Terminus läßt zwei Merkmale erkennen: die Science Fiction beschreibt in der Zukunft liegende Phänomene, wobei diese Zukunftsentwürfe uneingeschränkt positiver Art sind. Nach Mannheim gibt es zwei Formen von Zukunftsentwürfen, "ideologische" und "utopische":

Sie sind "ideologisch", wenn sie der Absicht dienen, die bestehende soziale Wirklichkeit zu verklären oder zu stabilisieren; "utopisch", wenn sie kollektive Aktivität hervorrufen, die die Wirklichkeit so zu ändern sucht, daß sie mit ihren die Realität übersteigenden Zielen übereinstimmt. (234)

Die "literatura naučnoj mečty" ist in diesem Sinn eher als "utopisch" anzusehen, weil sie aktiv eine Veränderung anstrebt, wenn auch nur im wissenschaftlich-technischen Bereich (Veränderung der natürlichen Umwelt, verstärkte Heranbildung wissenschaftlicher Nachwuchskräfte). Sobald die soziale Wirklichkeit als Ganzes in den Mittelpunkt rückt, wie es für die "literatura o svetlom buduščem" kennzeichnend ist, gestaltet sich der Zukunftsentwurf zwangsläufig "ideologisch". Die Tendenz zur "Verklärung" deutet sich schon in der Bezeichnung an.

Die realistischen Absicherungen, auf denen sich das extrapolierende Modell aufbaut, sind nun nicht mehr natur-, sondern gesellschafts-

wissenschaftlicher Art. Sie beruhen auf den sozialen und historischen Gesetzmäßigkeiten, wie sie von der herrschenden Lehre formuliert sind. Der Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit ist im sozialen Bereich spürbarer als im wissenschaftlich-technischen Bereich; demgemäß umfaßt der Abstand der Realität zum extrapolierenden Modell eine ungleich größere Zeitspanne.

Im Unterschied zu den sozialen Utopien der Vergangenheit, die ein der jeweiligen Realität völlig entgegengesetztes Bild entwarfen, zeichnen die sowjetischen Utopien die "herrliche Zukunft" als direkten Ausfluß des gegenwärtigen Zustands. Als solche müßte man diese Werke den extrapolierenden Modellen zurechnen, selbst wenn ihr Wunschbildcharakter offensichtlich ist. Dieser scheinbare Widerspruch ergibt sich aus der Methodik des sozialistischen Realismus. Da bei getreuer Befolgung dieser Norm bereits in realistischen Werken eine Verklärung der geschilderten Gegenwart eintritt, ist die Ableitung idealer Zukunftsbilder aus einer nicht minder idealen Gegenwart in sich stimmig und realistisch. In neuerer Zeit ist zwar das Dogma des sozialistischen Realismus mehr und mehr in Frage gestellt worden, doch lassen sich Spuren des oben geschilderten Dilemmas selbst bei Efreinov nachweisen. Die früheren Utopien müssen aus den angeführten Gründen ausnahmslos unter die signalisierenden Modelle eingereiht werden.

Während in der "literatura naučnoj mečty" Wissenschaft und Technik als Eigenbereich behandelt wurden, werden sie nun in Beziehung zur sozialen Wirklichkeit gesetzt. Wie wir bereits feststellten, ist die Entwicklung der Wissenschaft Voraussetzung für den gesellschaftlichen Fortschritt. Dazu eine Äußerung von Efreinov:

Mir scheint, daß der Traum von der Nutzbarmachung wissenschaftlicher Errungenschaften für den Menschen, für die Umgestaltung der Natur, der Gesellschaft und des Menschen selbst das Wesen der echten wissenschaftlichen Phantastik ausmacht. Das Aufzeigen des Einflusses der Wissenschaft auf die Entwicklung von Gesellschaft und Mensch, die Darstellung des wissenschaftlichen Fortschritts, der Beherrschung der Natur und der Erkenntnis der Welt in der Psyche, in den Gefühlen, dem Alltag des Menschen - darin liegen der eigentliche Sinn, die Bedeutung und das Ziel der wissenschaftlichen Phantastik. (235)

Mögliche negative Auswirkungen des zivilisatorischen Fortschritts auf die menschliche Sphäre und die soziale Wirklichkeit werden entweder

verharmlost oder ganz unterdrückt.

Wie die "literatura naučnej mečty" bedient sich auch die "literatura o svetlom budúčom" der ästhetischen Funktion, um ihr didaktisches Objekt wirksamer vorstellen zu können (236). Mukařovský spricht von der "isolierenden Kraft der ästhetischen Funktion - oder vielmehr deren Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf eine Sache oder eine Person zulenken" (237). Das Zusammenwirken von positiv-didaktischer und ästhetischer Funktion bringt auch jenen Verklärungseffekt hervor, den Mannheim als typisch für "ideologische" Zukunftsentwürfe bezeichnet. Gerade die prognostische Science Fiction bietet fruchtbaren Boden für eine solche Verklärung, da das Objekt in seiner Spezifik empirisch nicht überprüft und damit auch nicht entlarvt werden kann.

Eine literarische Bewertung der prognostischen Science Fiction muß berücksichtigen, daß die Beschreibung von in der Zukunft liegenden Phänomenen sich nur bedingt an den Gesetzmäßigkeiten orientieren kann, die für die allgemeine künstlerische Literatur maßgeblich sind. Die Erstellung einer Prognose und die damit verbundene Extrapolierung der Realität sind logisch abstrakte Gedankengänge. Der Autor kann sich hierbei weder auf seine eigene Erfahrung noch auf Kollektiverfahrungen der Menschheit stützen. Die in diesem Zusammenhang bei der "literatura naučnej mečty" beobachteten Merkmale sind in noch stärkerem Maße für die "literatura o svetlom budúčom" gültig. Die Künstlichkeit fällt deswegen mehr ins Gewicht, weil durch die Einbeziehung der gesamten sozialen Wirklichkeit auch Figuren auftreten, die nicht dem Wissenschaftlermilieu entnommen sind und die dem Durchschnittsleser aus dem täglichen Leben eher vertraut sind.

Der Plot ist naturgemäß statischer angelegt als bei der technisch ausgerichteten Science Fiction. Er umfaßt meist mehrere locker verbundene Handlungsstränge, die einen Überblick über die wichtigsten Bereiche der idealen Zukunftsgesellschaft vermitteln. Eingeschobene theoretische Abschnitte behandeln dann die historischen Zwischenstufen, die bei der Erreichung des Fernziels zurückgelegt werden mußten. Die historischen Prozesse werden ideologisch interpretiert - ein Vorgang, der deutlich die jeweilige Zeitverhaftetheit des Autors erkennen läßt.

Als Gegengewicht zu den theoretischen Erläuterungen dient wieder der zwischenmenschliche Bereich und die Handlungsspannung. Nach dem gesetz-

mäßig der Zustand der Konfliktlosigkeit eingetreten sein muß, läßt sich im Bereich menschlicher Beziehungen das Leserinteresse nur mit einer Liebeshandlung fesseln, die beschränkte Möglichkeiten für Spannung enthält. Abenteuerliche Vorfälle sind auf der total erschlossenen Erde schwer in Szene zu setzen; die diesbezüglichen Versuche Efrimovs in "Tumannost' Andromedy" gehören zu den schwächsten Abschnitten des Romans. Wesentlich überzeugender gelingen ihm Welt-
raumabenteuer.

Für den Stil gilt, daß sich der Grad der Abstraktheit gegenüber der "literatura naučnoj mečty" kaum vermindert. Das Vokabular verlagert sich lediglich vom Bereich der Natur- zu dem der Gesellschaftswissenschaften. Der Zwang zu Lob und Bestätigung läßt oft stark pathetische Sprachelemente entstehen. Verallgemeinernd läßt sich feststellen, daß die künftige Welt mit Hilfe einer Sprache gestaltet wird, die - sieht man von den technischen Neologismen ab - wesentlich aus traditionellen und überlebten Elementen zusammengesetzt ist. Die sprachliche Gestaltung hält mit den entworfenen Sachverhalten nicht Schritt. Dazu bemerkt Diederichs:

Sprachlich geschieht der Rückzug von Wirklichkeit in jedem nicht bewußt gestalteten Klischee; in den aus dem Textganzem herausfallenden Erörterungen, die ebenso wie der forcierte Fachjargon, eine schlechte literarische Organisation verraten; auch dort, wo die utopische Phantasie nicht bis ins sprachliche Detail reicht, d.h. Utopisches nicht in der Sprache selbst ansichtig gemacht werden kann. (238)

3.1.3. Die Science Fiction als "specifičeski detskaja literatura"

Im Unterschied zu den beiden obigen Bestimmungen wird hier die Science Fiction in Zusammenhang mit einem ganz bestimmten Lesepublikum gebracht. Dieser Sachverhalt macht die Schwierigkeiten deutlich, auf die das Genre bei seinem Bemühen um allgemeine Anerkennung als vollgültige künstlerische Literatur stieß und noch stößt. Viele Autoren und Kritiker sahen den wichtigsten Aspekt der Science Fiction in ihren pädagogischen Möglichkeiten. Hier erwuchs der heranwachsenden Jugend eine Literatur, die gleichermaßen spannend, informativ und pädagogisch wertvoll war, nicht zuletzt auch im ideologischen Sinne. Die Auflagen von Science Fiction - Werken, die in Jugendbuchverlagen erscheinen, gehen in die Millionen. Die Popularität der Romane dürfte im wesentlichen darauf zurückzuführen sein, daß in ihnen das Abenteuerelement vor dem wissenschaftlich-didaktischen

Element rangiert. Nach dem Erscheinen von "Tumannost' Andromedy" wurde die pauschale Einstufung von Science Fiction als Jugendliteratur immer fragwürdiger und auch umstrittener. Gemessen an der Spezifik heutiger Science Fiction kann sie als überholt betrachtet werden. Das Erscheinen von Science Fiction im Verlag "Detskaja literatura" widerspricht diesen Ausführungen keineswegs, da zahlreiche der dort publizierten Werke adäquat nur von älteren Jugendlichen, wenn nicht Erwachsenen rezipiert werden kann (239).

Auf die Spezifik der Science Fiction als Jugendliteratur kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht eingegangen werden, da hierzu der gesamte umfangreiche Komplex dieser Literatursparte herangezogen werden müßte (240).

3.1.4. Die Science Fiction als "ideologičeskoe oružie"

Dieser Typ von Science Fiction hat in der sowjetischen Literatur eine lange Tradition. Bereits A. Tolstoj betätigte sich in diesem Feld: seine Romane "Aëlitä" und "Giperboloid inženera Garina" sind zu Klassikern sowjetischer Science Fiction geworden. Die ideologische Ausrichtung der Science Fiction war eine unmittelbare Folge der politischen Gegebenheiten. Die Science Fiction wurde als Mittel des ideologischen Kampfes eingesetzt, weil sie für eine solche Verwendung von ihrer Natur her überausgeeignet war. Einmal kam die phantastische Verzerrung den ideologisch-politischen Intentionen entgegen (241), zum anderen war sie inhaltlich aktuell und erlaubte ein Eingehen auf die Zusammenhänge zwischen Wissenschaft und Macht. Unmittelbar greifbar wird die wechselseitige Bedingtheit der beiden Bereiche an den Figuren der Wissenschaftler, die im Dienste des ideologischen Widersachers arbeiten. Die Vordergründigkeit der Problemstellung bedarf keiner Erläuterung (242). Ihre Ausweitung findet diese Thematik in den kybernetischen Erzählungen Dneprows und Gansovskijs und den philosophischen Romanen der Brüder Strugackij, in denen Fragen der Moralität des wissenschaftlichen Fortschritts aufgeworfen werden.

Da sich die Didaktik auf eine unmittelbare Wirklichkeit bezieht, muß sie die Bestandteile des Realitätsmodells aus eben dieser Wirklichkeit entnehmen. Das entworfene Modell ist damit nicht extrapolierend, sondern signalisierend. Die Handlung wird meist durch einen

Katalysator in Form einer phantastischen Erfindung in Gang gebracht. Der Schritt von der außergewöhnlichen zur phantastischen Situation wird dann vollzogen, wenn die Erfindung den Bereich des Labors verläßt, wobei sie ein Minimum an Plausibilität beibehält und in weltpolitische Entwicklungen eingreift. In frühen Werken der ideologischen Ausrichtung ging die Handlung oft in der Gegenwart oder der unmittelbaren Vergangenheit vor sich. Heute spielt sie meist in der Zukunft - eine Folge der Verlegung des Handlungsorts in den wertfreien Weltraum (vgl. Efremovs "Čas Byka"). Im Bereich der ideologischen Science Fiction ist die Zeitgebundenheit augenfällig an der Tendenz abzulesen. Ebenso wie spektakuläre Ereignisse in Wissenschaft und Technik ihren unmittelbaren Niederschlag in der realistischen Spekulation finden, läßt sich die jeweilige politische Situation in der ideologischen Science Fiction verfolgen: so etwa die Tauwetterperiode der späten 50-er Jahre bei Kazancev ("Arktičeskij most", "Planeta bur'"), die Konfrontation der Supermächte in den Entwicklungsländern bei Gurevič ("Roždenie šestogo okeana") oder der sowjetisch-chinesische Konflikt bei Efremov ("Čas Byka"). Auch das nazistische Deutschland wird zu Lehr- und Spannungszwecken noch häufig herangezogen (vgl. A. und S. Abramov: "Choždenie za tri mira", 1967).

Da sich das signalisierende Modell auf keine realistischen Absicherungen stützen muß, genießt der Autor bei der Gestaltung seines Stoffs ein Höchstmaß an Freiheit. Die einzige Verpflichtung, die er eingehen muß, betrifft die Eindeutigkeit der ideologischen Aussage. Dies führte besonders in den 20-er und 30-er Jahren zu kühnen Entwürfen, in denen sich das Element der Wunscherfüllung in Form revolutionärer Umstürze in kapitalistischen Staaten niederschlug. Im Laufe der Entwicklung verlagerte sich die ideologische Spekulation immer mehr darauf, den Kapitalismus in Detailscheinungen zu entlarven.

Die Notwendigkeit, die Wirklichkeit des ideologischen Widersachers darzustellen, machte die Einführung nichtsovietischer Schauplätze notwendig, was wiederum auf die Handlungsinhalte entscheidend einwirkte. Viele Werke der ideologischen Science Fiction bemühten sich, einen "Hauch der großen Welt" zu vermitteln und brachten Elemente westlicher Abenteuer- und Detektivliteratur ein, die nur in diesem Bereich sowjetischer Literatur ein legitimes Dasein führen durften. Je mehr sich diese Elemente verstärkten, desto mehr geriet die Didaktik in Gefahr, verwässert zu werden und in reine Unterhaltungsliteratur abzugleiten,

bei der der "Nervenkitzel als erstes und oberstes Kriterium der Wertbeurteilung anzusehen ist" (243). Ebenso wie die Figurenzeichnung und der Plot gestaltet sich auch der Stil farbiger. Mitunter kommt es soweit, daß die Redegestaltung der negativen Figuren weit- aus lebensechter wirkt als die der echt positiven. Im ganzen gesehen bleibt die Darstellung der Wirklichkeit freilich im Schablonenhaften befangen. Begrenzter Wortschatz, Schwarz-weiß-Malerei, Oberflächlichkeit von Situationen und Konflikten und klischeehafte Schilderung von Orten verweisen eindeutig auf den Bereich der Trivialliteratur. Hinzu kommt das unverhüllt zur Schau gestellte politische Sendungsbewußtsein. Zahlreiche Science Fiction - Romane dieser Art sind denn auch - vertauscht man die Ideologien - von entsprechenden Trivialprodukten westlicher Provenienz kaum zu unterscheiden.

Wichtig erscheint uns bei der ideologisch ausgerichteten Science Fiction die Verpflichtung des Autors, negative Phänomene überzeugend darlegen zu müssen. Um dem Leser die potentiellen Gefahren, die ihm von diesen Phänomenen her drohen, bewußt zu machen, muß ein unmittelbarer Bezug zu seiner Realität hergestellt werden. Dies geschieht häufig durch Einführung einer psychisch (und damit weltanschaulich) nicht gefestigten Figur aus dem eigenen Lager, die der Gefahr zum Opfer fällt und als warnendes Beispiel auf den Leser zurückwirkt. Selbst wenn der "moralische Determinismus" nicht in Frage gestellt wird, d.h. die "gute Seite" immer die Oberhand behält, wird hier doch ein wichtiges Zugeständnis an irrationale Züge menschlichen Charakters gemacht, womit gleichzeitig eine Voraussetzung für gegen- utopische Gestaltung gegeben ist.

3.2. Literaturkritik

Im Bereich der sowjetischen Science Fiction vollzog sich die Anerkennung des Genres ebenso zögernd wie im Westen. Die Science Fiction galt lange Zeit hindurch als Literatur zweiten Ranges. Diese Situation wirkte sich auf die Literaturkritik aus.

Bis zur Mitte der 50-er Jahre wurde das Genre durch Dogmen künstlich eingeeengt. Der Tenor dieser Dogmen lag auf der Beschneidung des Spielraums, den das phantastische Element eröffnete. Die Schlagworte und Aufrufe gleichen sich weitgehend: "pobliže k žizni" /näher zum Leben/, "fantastika na grani vozmogućnogo" /Phantastik an der Grenze

des Möglichen/, "fantastika bližnega pricela" /Phantastik des Nahziels/, "teorija predela" /Theorie der Begrenztheit/. Teilweise waren die Dogmen von der Notwendigkeit diktiert, die Science Fiction in den Dienst des wirtschaftlichen Aufbaus zu stellen und ihr damit populärwissenschaftliche Aufgaben zuzuweisen. Daneben spielten auch ideologische Gründe eine Rolle. Gerade mit Hilfe der Phantastik konnten Autoren dem Zwang zur Parteilichkeit entgehen und Systemkritik kryptographisch verschlüsseln; der wertneutrale Weltraum bot die Möglichkeit, irdische Verhältnisse in ihren scheinbaren universalen Gültigkeit zu relativieren und "andere Möglichkeiten" zu entwerfen.

Die literarische Kritik setzte nur sehr zögernd ein (244) und beschränkte ihre Beurteilungskriterien anfänglich auf den Umfang erkenntnisträchtigen Materials in den einzelnen Werken. Diese Betrachtungsweise hielt bis zur Mitte der 50-er Jahre an, um sich dann mit dem Erscheinen von Efremovs "Tumannost' Andromedy" (1957) schlagartig zu ändern. Die Diskussionen wurden grundsätzlicher und befaßten sich mehr und mehr mit dem Standort der Science Fiction innerhalb der Literatur im allgemeinen und der phantastischen Literatur im besonderen. Die literaturtheoretischen Arbeiten wuchsen zahlenmäßig stark an und fanden zunehmend Eingang in seriösere literarische Zeitschriften. Eine ähnliche Erscheinung gilt für die Science Fiction - Publikationen selbst.

In der Literaturkritik haben sich zwei Strömungen herausgebildet, eine "orthodoxe" und eine "literarische" (245). Zum orthodoxen Flügel zählen die Kritiker Brandis und Dmitrevskij und als profiliertester Vertreter Britikov. Kennzeichnend für diese Richtung ist die starke Einengung der Science Fiction auf die prognostische Funktion (246), die Beurteilung des Genres nach "Wissenschaftlichkeit" und konkreter Aussage, und die Forderung, auch die Science Fiction müsse sich dem Dogma des sozialistischen Realismus unterordnen.

Die bekanntesten Vertreter des "literarischen" Flügels sind Gromova, Nudel'man und Urban, auch Tamarčenko und Kagarlickij können dazu gerechnet werden. Wichtigstes Verdienst dieser Richtung ist es, die doppelte Rolle des phantastischen Elements als potentielle Realität und als literarischer Kunstgriff (247) erfaßt zu haben. Während die ausschließliche Orientierung an Wirklichkeitsbezügen die orthodoxen

Kritiker der Möglichkeit beraubte, die Spezifik der Science Fiction literaturtheoretisch zu bestimmen, finden wir nun Versuche einer Poetik der Science Fiction und der Einordnung des Genres in die Tradition der klassischen und modernen phantastischen Literatur.

Zu den profiliertesten ausländischen Kritikern (248) der sowjetischen Science Fiction gehört zweifellos D.Suvin. Eine fundiertere Untersuchung des Bereichs auf deutschem Boden hat m.W. bisher nur Lück unternommen; seine materialistische Betrachtung läßt zwar die literaturtheoretischen Aspekte weitgehend vermissen und stützt sich nur auf einen geringen Teil des vorhandenen Materials, sie hebt sich jedoch wohltuend von den ideologisch gefärbten Untersuchungen Buchners und Pax' ab. Pehlke und Lingfeld entwerfen in ihrer Analyse der Trivialformen von Science Fiction ein Idealbild der sozialistischen Science Fiction, ohne dies am Objekt nachzuweisen (249).

3.3. Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction

3.3.1. Erweiterung der positiven Didaktik

Zum entscheidenden Wendepunkt in der stagnierenden Entwicklung des Genres wurde die Veröffentlichung von Efremons "Tumannost' Andromedy" im Jahre 1957. Die beiden äußeren Voraussetzungen waren das ideologische Tauwetter, das nach dem berühmten 20. Parteikongreß der KPdSU 1956 einsetzte, und die Begeisterung, die der Start des ersten sowjetischen Satelliten 1957 hervorrief. Von diesen beiden Ereignissen gingen Signalwirkungen aus, die das Gesicht der sowjetischen Science Fiction entscheidend veränderten. Sie bedeuteten die Lösung aus ideologischer Erstarrung und literarischen Dogmen und eröffneten ungeahnte Zukunftsperspektiven.

Äußerlich sichtbares Zeichen der neuen Blüte war das zahlenmäßige Anwachsen der Science Fiction. Die Bibliografie Britikows zählt für die Zeit von 1930 - 1940 45 Science Fiction - Publikationen, für die Zeit von 1941 - 1956 97 Exemplare auf. In den folgenden 10 Jahren steigt die Zahl der Autorenausgaben auf 268 an, gleichzeitig erscheinen 32 Sammelbände und Almanache. Ebenso umfangreich ist die Übersetzungsliteratur, speziell aus dem angloamerikanischen Bereich (250). Als Zeichen für das zunehmende Selbstbewußtsein des Genres kann die Tatsache gewertet werden, daß das literarische "Establishment" (Literaturkritik, Literaturzeitschriften usw.) ihre Zurückhaltung gegenüber dem "Aschenbrödel" zunehmend aufgeben. Moskau und Leningrad haben längst aufgehört, Zentren der sowjetischen Science Fiction zu sein. Der Strom der Publikationen in den einzelnen Repbuliken wächst (251). Leserkonferenzen und Symposien geben einen weiteren Beweis für die ungeheure Popularität des Genres.

Wie wir im historischen Abriß nachgewiesen haben, hat die positiv-didaktische Tendenz ihren Ursprung in einer Zeit, in der die Science Fiction konkret in den Dienst des wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Aufbaus der Sowjetunion gestellt wurde. Diese Aufgabe konnte sie nur wahrnehmen, wenn sie der utilitaristischen Norm genügte. Dazu gehörten die inhaltliche Ausrichtung auf wissenschaftlich-technische Projekte, deren Verwirklichung zumindest absehbar war, und die optimistische Tendenz, die sich im Erfolgsmodell verwirklichte. Spuren der beschriebenen Charakteristika finden sich bei vielen der Schriftsteller, die Ende der 50-er Jahre neu zur Science Fiction stießen und

deren Blütezeit einleiteten; auch im Frühwerk der Brüder Strugackij sind sie nachzuweisen. Gleichwohl ist bereits ihr erster Roman "Strana bagrovych tuč" eine Reaktion gegen die Tradition der "literatura naučnoj mečty". Die Helden sind lebensecht und psychologisch differenziert gezeichnet, die Darstellung wirkt lebendig und humorvoll.

Noch deutlicher wird der bewußte Bruch mit übernommenen Formen in "Stažery". Zunächst fällt auf, daß sich der Plot von seiner Projektbezogenheit löst. Thematisch treten die spektakulären Unternehmungen in den Hintergrund (252) und machen dem Alltag der Weltraumfahrer Platz (253). Dem Handlungsgeschehen kommt mehr und mehr die Aufgabe zu, bei den Helden moralische und ethische Konflikte auszulösen. Ein Beispiel hierfür ist das Scheitern von Jurkovskijs Erkundungsflug. Sein Mißerfolg ist nicht auf mangelnde Ausbildung oder Weltraumerfahrung zurückzuführen, sondern auf seine Eigenwilligkeit. Sein Entschluß, sich über das Verbot Bykovs hinwegzusetzen, wird zwar noch hinreichend positiv mit ungezügelter Forschungsdrang motiviert, er zeugt jedoch von einer gewandelten Auffassung menschlichen Charakters, die in der sowjetischen Science Fiction dieser Periode kaum anzutreffen ist. Auch Mven Mas in "Tumannost' Andromedy" erliegt seinem Wissensdurst und muß dafür büßen. Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, daß die Strugackijs ihren Helden bewußt individualisieren, um ein Gegengewicht gegen den wissenschaftlich-technischen Bereich zu schaffen und die Starre der Figuren, die die "literatura naučnoj mečty" kennzeichnete, aufzulockern. Mven Mas' Charakter ist weniger irrational als typisch angelegt; hinter seiner Figur steht eine ganze Konzeption: Efremov modelliert mögliche Konflikte in einer utopischen Welt.

Die Aufgabe der Projektbezogenheit (in "Stažery") und das erneute Aufleben der Utopie (ausgelöst durch "Tumannost' Andromedy") bedeuten den Übergang von der linearen zu einer flächigen Struktur. Damit ist die Voraussetzung für vertieftere psychologische Darstellung gegeben. Der Zusammenhang ist offensichtlich. Die positiv-didaktische Tendenz, die sich in der Schilderung der Bewältigung eines Projekts verwirklicht, ist nur an solchen Seiten der menschlichen Psyche interessiert, die das Erreichen des didaktischen und erstrebten Ziels herbeiführen oder verhindern können. Hieraus leitet sich auch der Wertmaßstab für menschliches Verhalten ab. Werden die Wissenschaftler dagegen im beruflichen Alltag gesehen, verändern sich diese Beurteilungskriterien;

nun werden menschliche Eigenschaften als solche bedeutsamer.

Sowohl Efremov als auch die Brüder Strugackij brechen mit der traditionellen Figurendarstellung der sowjetischen Science Fiction, dies allerdings auf unterschiedliche Weise. Efremov geht bewußt theoretisch vor und erschließt durch Extrapolation den Menschen der fernen Zukunft. Daß er dabei umfangreiche Anleihen aus der Vergangenheit macht, die seinen Figuren ein antiquiert anmutendes Aussehen verleihen, ist zum Teil auch den Schwierigkeiten anzulasten, die mit Extrapolationen im menschlichen Bereich verbunden sind. Die positiv-didaktische Funktion bleibt durchgehend transparent, wird jedoch aufgrund der ungeheuren zeitlichen Transponierung irrelevant und läßt das Werk zum unverbindlichen Traktat geraten.

Die Helden der Strugackijs sind dagegen der Gegenwart entnommen (254). Die Autoren zeigen den Zeitgenossen unter den veränderten Bedingungen der Zukunft. War für Efremov die Darstellung der Zukunft mehr oder weniger selbstzweckhaft, so verweisen die in den Werken der Strugackijs aufgeworfenen Probleme zunehmend auf die Gegenwart. Ein Schlüsselwerk in dieser Beziehung stellt "Stažery" dar. Marias Reflexionen über den Sinn eines Lebens voller Arbeit dürften den sowjetischen Leser kaum an die Zukunft gemahnen. Jurkovskijs Erkundungsflüge im Weltall, mit denen er sein Leben auf's Spiel setzt und schließlich einbüßt, beleuchten ein Problem, dem sich auch die heutige wissenschaftliche Forschung gegenübersteht. Die Gegenwartsbezogenheit macht deutlich, daß die Verlegung der Handlung in die Zukunft keine prognostischen Intentionen mehr voraussetzt. Damit zeichnet sich die künftige Entwicklung bereits ab: die Autoren bedienen sich der Phantastik mehr und mehr zur Intensivierung ihrer Aussage.

Diese Übergangsphase spiegelt sich im Roman "Dalekaja Raduga" wider. Die Weltraumthematik bleibt noch erhalten, obwohl sie eine entscheidende Modifizierung durchmacht. Das Geschehen wird an einem willkürlich gewählten Ort fixiert, wobei auf die Beschreibung interplanetarischer Reisen, die eine konkrete Verbindung mit der Erde (und damit dem Erfahrungsbereich des Lesers) bedeuten würden, verzichtet wird. Der ferne Planet kann zum Schauplatz von Ereignissen werden, die weder empirisch überprüfbar noch prognostisch voraussehbar sind. Die Autoren können die Handlungssituation so zuspitzen, wie es für die jeweilige Aussage am geeignetsten ist. Charakteristisch ist, daß die

Didaktik zunehmend ihres positiven Vorzeichens verlustig geht. Wir haben bereits die Abkehr vom Erfolgsmodell erwähnt. Die Prüfungen, denen sich die Helden in der positiven Didaktik zu unterwerfen hatten, dienten lediglich zur Bewährung und Bestätigung der positiven Anlagen. Am Ausgang der Bewährungsproben konnte so gut wie kein Zweifel bestehen; er war durch das Erfolgsmodell bereits vorbestimmt.

In "Dalekaja Raduga" ist die Skala von Positiv und Negativ wesentlich differenzierter angelegt. Die Figuren werden nicht mehr in ihrer aktiven Bewältigung der Umwelt beschrieben, sondern sie "erleiden" etwas. Im Mittelpunkt stehen nun moralische Grenzsituationen; dargelegt werden zwei Wertsysteme, von denen jedes seine Berechtigung hat. Die Konflikte zwischen Risiko und kalkulierte Vorgehen aus "Strana bagrovych tuč" werden nun, wie Urban feststellt, aus der psychologischen in die soziale Ebene übertragen (255).

Für die literarische Darstellung ergeben sich aus der veränderten Weltanschauung weitgehende Konsequenzen. Wenngleich die positive Didaktik in den Anfangswerken der Strugackijs noch spürbar ist, verzichten die Autoren doch auf jene Schwarz-weiß-Malerei, die wir für die didaktische sowjetische Science Fiction nachgewiesen haben und von der Efremovs fiktive Welten nicht frei sind (256). Die differenziertere psychologische Zeichnung läßt Zwischentöne menschlichen Charakters aufkommen. Jurkovskijs hervorstechendste Eigenschaften sind seine launische exzentrische Art und seine unorthodoxe wissenschaftliche Argumentation. Er wirkt lebensecht und plastisch und läßt sich weder als positive noch als negative Figur einordnen. Mit Robert in "Dalekaja Raduga" wird eine echt problematische Figur gezeichnet. Auffällig ist auch, mit welchen physischen Attributen die Helden ausgestattet sind. Bykovs Äußeres ist von erfrischender Bäuerlichkeit; auch die anderen Romanhelden fallen nicht dem übertriebenen Schönheitskult zum Opfer, den Efremov seinen Figuren angeeignet läßt und den die Strugackijs in "Ponedel'nik..." wirkungsvoll parodieren.

Auch stilistisch gehen die Brüder Strugackij bereits eigene Wege. Zwar können auch sie nicht umhin, die realistischen Absicherungen mit technischem Jargon zu untermauern; die Dialoggestaltung ist jedoch höchst unkonventionell und schließt vulgäre Sprachelemente nicht aus - eine Tatsache, die den Autoren einige Kritik eingebracht hat (257). In den Weltraumromanen finden wir bereits auch die ersten Versuche zur individuellen Redegestaltung.

Schließlich werden auch die lehrhaften Inhalte etwas einfallsreicher verkleidet, als man es aus der übrigen didaktischen Science Fiction gewöhnt ist. Die Folgen des schwerelosen Zustands im Raumschiff werden an den Vorgängen in der Toilette verdeutlicht. Typisch für die Darstellung der Brüder Strugackij ist der für sowjetische Literatur auffällige Verzicht auf übertriebene Prüderie.

"Stažery" und "Dalekaja Raduga" stellen Wendepunkte in der literarischen Entwicklung der Brüder Strugackij und auch der neueren sowjetischen Science Fiction dar. Mit der Erweiterung und der folgenden Lösung von der das Genre beherrschenden positiven Didaktik sind die Voraussetzungen einer Annäherung an die allgemeine künstlerische Literatur gegeben. Sowohl die Differenziertheit der Weltechau als auch die sichere literarische Gestaltung deuten auf die reifere Schaffensperiode hin, die auf die Weltraumromane folgt.

3.3.2. Formen der negativen Didaktik

Der Bereich der negativen Didaktik verläuft in zwei Richtungen. Da ist zunächst einmal der Bereich der ideologischen Spekulation und des politischen Pamphlets. Dieser Zweig sowjetischer Science Fiction war von Anfang an ein wichtiger Bestandteil des Genres. Ähnlich wie die "literatura naučnoj mečty" in den Dienst des wirtschaftlichen Aufbaus des Landes gestellt wurde, erhielt die Science Fiction auch Aufgaben im ideologisch-politischen Kampf zugewiesen. Die Auseinandersetzung wurde sowohl nach außen (gegen Kapitalismus und Faschismus) als auch nach innen (gegen Relikte aus vorrevolutionärer Zeit) geführt. In der neueren Periode haben sich hier wichtige Veränderungen ergeben. Zweifellos hat die weltpolitische ideologische Auseinandersetzung in der Folge ein wesentlich differenzierteres Stadium erreicht, als es zu Beginn der Fall war. Wichtige Faktoren sind dabei das Ausbleiben der erwarteten Weltrevolution, die Aufspaltung des sozialistischen Lagers in Staaten, die eigene Wege zum Kommunismus beschreiten, und als sichtbarer Ausdruck dessen die Polemik mit China, und schließlich die Enttalinisierung, die erstmals dazu zwang, kritische moralische Maßstäbe auch an den eigenen Bereich anzulegen, selbst wenn dies in Form einer Vergangenheitsbewältigung geschah. Während die Auseinandersetzung mit dem vormaligen Verbündeten China an der Spezifik ideologischer Science Fiction so gut wie nichts änderte (vgl. "Čas Byka"), gab der 20. Parteikongreß

den Anstoß zu einer neuen Entwicklung. Zunächst öffnete er den Weg für die Kritik an den "Auswüchsen des Personenkults", was die Literatur der Tauwetterperiode beweist. Unbeabsichtigte Folge dieser Liberalisierung war die zunehmende Kritik an gegenwärtigen Zuständen. Da sich eine solche Kritik in direkter Form nur in sehr beschränkter Weise artikulieren konnte, ergab sich die Notwendigkeit der Verschlüsselung. Hier bot sich die Phantastik an, deren Tradition reich an kryptographischer Verwendung ist. Die "fantastika kak priem" ermöglicht die Modellierung beliebiger gesellschaftlicher Systeme, deren Namen und Bezeichnungen nicht unbedingt mit dem Adressaten von Satire und Kritik wörtlich zusammenfallen müssen (258). Während die Zahl der ideologischen Pamphlete in der sowjetischen Science Fiction in letzter Zeit merklich abgenommen hat, ist die Bedeutung der verschlüsselten Werke gewachsen.

Insgesamt gesehen stellen Science Fiction - Wälzer vom Typ "Čas Byka" die Ausnahme dar. Die ideologische Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus vollzieht sich vor allem im Bereich der Kurzgeschichte. Hier werden Einzelercheinungen aus der Wirklichkeit des ideologischen Gegners herausgegriffen, an denen die Autoren typische gesellschaftlich-politische Mechanismen demonstrieren (259). So prangert Varšavskij in "Predvaritel'nye izyskanija" die psychische Ausbeutung in der kapitalistischen Welt an, und Gansovskij beschreibt in "Den' gneva" die Folgen menschlicher Tierversuche. Eines der am häufigsten zitierten Werke dieser Art ist Dneprovs Erzählung "Krabj idut po ostrovu" (1959).

Auf einer Insel werden Metallkrebse ausgesetzt, die sich von Metall ernähren und sich dadurch selbst reproduzieren können. Sie sind für den Kriegseinsatz bestimmt, wo sie das gegnerische Kriegspotential vernichten sollen. Die elektronisch gesteuerten Krebse fallen in dem Experiment übereinander her, wobei, ähnlich wie in Bulgakovs "Rokovye jajca", die geschicktesten Exemplare überleben. Die lernfähigen Krebse vervollkommen dabei ihre Kampftechnik. Das Experiment nimmt ein unerwartetes Ende: den Abschluß des Darwinschen Ausleseprozesses bildet ein riesiger, schwerfälliger Krebs, der über den Erfinder herfällt, weil er das Metall von dessen Zahnplombe gewittert hat.

Der offene Antikriegscharakter der Erzählung hat zu zahlreichen teilweise enggefaßten politischen Auslegungen geführt (260), die der Aussage des Werks nicht voll gerecht werden. Umfassender urteilt Britikov, der darauf hinweist, daß auch die perfektste Kybernetik nicht außerhalb der Moral stehen könne (261). Noch stärker ist der

Antikriegscharakter in einer der besten Erzählungen Gansovskijs
"Poligon" (1966).

An diesem Punkt setzt der Übergang vom Pamphlet zur Warnung ein. Dneprov hat bewußt auf eine genaue und politisch eindeutige Lokalisierung verzichtet, die Phänomene können nicht mehr ohne weiteres als zur Realität des ideologischen Widersachers gehörig identifiziert werden. Die Wahl einer Insel als Handlungsort trägt nicht nur der Tatsache Rechnung, daß neue Waffensysteme isoliert von der Öffentlichkeit erprobt werden, sie verleiht dem Geschehen allgemeingültigen Charakter. Die Phänomene existieren unabhängig von spezifischen politischen Gegebenheiten. Im Werk der Brüder Strugackij ist diese Ausweitung der negativen Didaktik deutlich zu verfolgen. Der Zukunftsoptimismus und der in ihm inhärente Glaube an die Allgewalt von Wissenschaft und Technik, der aus den Anfangswerken spricht (vgl. "Strana bagrovych tuč", "Polden", XXII.vek"), verflüchtigt sich zunehmend. Zunächst werden die Schattenseiten des wissenschaftlichen Fortschritts im Zusammenhang mit der Weltraumthematik aufgezeigt. Der Kosmos und seine wissenschaftliche Erforschung tragen neuartige Probleme an den Menschen heran, für die es noch keine Lösungen, geschweige denn Patentrezepte gibt (vgl. "Stažery", "Dalekaja Raduga"). Die folgenden Romane thematisieren negativ-didaktische Aussagen verschiedener Blickrichtung. Grob gesprochen lassen sich diese Werke in zwei Gruppen einteilen.

Probleme menschlicher Moral behandeln "Ponedel'nik..." und "Vtoroe našestvie marsian", wobei der Akzent weniger auf künftigen Wechselbeziehungen zwischen Wissenschaft und menschlichem Bereich liegt, sondern auf traditionellen menschlichen Schwächen. Diese Werke sind am meisten satirisch gefärbt, wobei der wissenschaftliche Rahmen ohne Bedeutung für die Aussage bleibt.

Künftige Probleme der menschlichen Gesellschaft behandeln "Čiščnye vešči veka", "Trudno byt' bogom", "Gadkie lebedi" und "Ulitka na sklone". Die Gefahren gehen von einem durch die Wissenschaft garantierten unbeschränkten Wohlstand aus ("Čiščnye vešči veka"), vom Nebeneinander extrem ungleich entwickelter gesellschaftlicher Systeme (Trudno byt' bogom), von korrumpierten totalitären Staatssystemen ("Gadkie lebedi") oder von perfektionierten und anonymen gesellschaftlichen Institutionen ("Ulitka na sklone"). Hier steht jeweils der typische Strugackij-Held im Mittelpunkt, dessen Prozeß der Bewußtseins-

werdung in einer moralischen Entscheidung gipfelt. Er ist im allgemeinen isoliert; dieser existentielle Zustand führt ihn jedoch, ähnlich wie Defoes Robinson, zur Entwicklung der in ihm schlummernden gesellschaftlichen Kräfte. Ähnliches gilt auch für den Schriftsteller Benev, den Helden des nur im Ausland veröffentlichten Romans "Gadkie lebedi".

Von "Strana bagrovych tuč" bis zu "Ulitka na sklone" führt eine klar zu verfolgende Tendenz der Ausweitung und Differenzierung der Didaktik. Suvins Urteil über das Werk der Brüder Strugackij fügt sich in dieses Bild:

Von statischer utopischer Helle ist es über die Rückkehr zur komplexen Dynamik der Geschichte zu einem Endstadium gelangt, in dem die statische Norm als unmoralisch und antiutopisch gilt. Parallel dazu hat sich der Held entwickelt: aus einem Knaben in einem goldenen Kollektiv über die Pionierarbeit leistende Subjekt einer schmerzhaften Erziehung zum einsamen Helden als letzter Zuflucht einer utopischen Ethik, die sich entschließt, gegen die Unmenschlichkeit anzukämpfen. (262)

Im Bereich der ideologischen Spekulation ist nicht nur die Abwandlung zur Kurzgeschichte eingetreten. Wie wir am Beispiel von "Čas Byka" aufzeigen konnten, lassen sich bestimmte negative Erscheinungen der fiktiven Realität zumindest nicht eindeutig interpretieren. Es kann hier nicht entschieden werden, inwieweit eine solche Möglichkeit bewußt im Werk Efremovs angelegt ist; von vornherein auszuschließen ist sie nicht. Unter dem Deckmantel der Kritik am politischen Gegner kann hier systemimmanente Kritik verwirklicht werden (263).

3.3.3. Verstärkung der ästhetischen Funktion

Die bisher zusammengefaßten Tendenzen der neueren sowjetischen Science Fiction gründen vor allem auf inhaltlichen Momenten der Werke. Durch die Ausweitung der didaktischen Funktion in eine echte Erkenntnisfunktion kann die Science Fiction Fragen behandeln, die den ursprünglichen wissenschaftlich-technischen Rahmen weit überschreiten und in den Bereich der allgemeinen künstlerischen Literatur verweisen. Die damit verbundene künstlerische Aufwertung des Genres ist mit einer Verstärkung der ästhetischen Funktion verbunden, wie wir sie in der späteren Schaffensperiode der Brüder Strugackij nachgewiesen haben. Die Problematik der Ästhetisierung von Science Fiction -

Inhalten liegt in deren Spezifik begründet: gerade wissenschaftlich-technischen Bereichen eignet die mitteilende Funktion in hohem Maße. Dies liegt an dem großen Anteil nichtemotionaler Elemente im Wortschatz. Der Versuch, diese Elemente zum Gegenstand ästhetischer Empfindung zu machen, ist im Normalfall zum Scheitern verurteilt, da für sie keine ästhetische Kategorie existiert. Für die Ästhetisierung muß zwischen den verschiedenen Ausformungen des wissenschaftlichen Elements unterschieden werden.

Für die inhaltliche Ausformung gilt das, was wir über die historische Relativität phantastischer Entwürfe feststellten: der Grad der Phantastik gerät oft zu einer Funktion des zeitlichen Abstands. In dem Moment, in dem ein phantastisches Phänomen zu einem Bestandteil der vertrauten Wirklichkeit wird, verliert es die Merkmale des Ungewöhnlichen, und der Weg für ästhetische Gestaltung im traditionellen Sinn wird frei. Die Wandlungen, die die Lokomotive vom seelenlosen technischen Ungeheuer zum romantisch verklärten Museumsstück durchgemacht hat (264), stehen allen technischen Neuerungen offen, die die Schwelle des Labors überschreiten und zu einem selbstverständlichen Bestandteil des Alltags werden. Was die heute noch phantastisch anmutenden Wunderdinge der Zukunft betrifft, wie sie von den extrapolierenden Modellen beschrieben werden, so ruft ihre "Verschönerung" mit traditionellen Kunstmitteln entweder Verständnislosigkeit hervor oder wird als Kitsch empfunden.

Ein qualitativ anderer Aspekt der Ästhetisierung wissenschaftlicher Inhalte ergibt sich, wenn es sich um die methodologische Ausformung des wissenschaftlichen Elements handelt. Britikov, der die Science Fiction in engem Zusammenhang mit der Naturwissenschaft behandelt, weitet den Bereich der traditionellen Ästhetik durch die Schaffung neuer Kriterien aus:

Die Phantastik ... ist auch auf schöne wissenschaftliche Ideen ausgerichtet. Wie kein anderer Zweig der Kunst lenkt sie unseren Blick auf den ästhetischen Aspekt des Wissens. Die phantastische Hypothese ist nicht nur die rationale, sondern auch die ästhetische "Polierung" der wissenschaftlichen Idee. Die phantastische Transformation erhöht den ästhetischen Gehalt der wissenschaftlichen These. (265)

Allerdings dürfte die ästhetische Funktion hier in entscheidendem Maße vom rezipierenden Subjekt abhängen. Eine ästhetische Empfindung

kann nicht an einem Phänomen entstehen, zu dem der Rezipierende keinen empirischen Bezug herstellen kann, sei es durch direkte oder indirekte Identifizierung. Einem Nichtphysiker wird es unmöglich sein, an dem ästhetischen Genuß eines Physikers beim Anblick einer bestimmten Formel zu partizipieren (266). Dies gilt, etwas verallgemeinert, auch für die "Schönheit" wissenschaftlicher Ideen. Die ausgeklügelte Raffinesse, mit der in "Ponedel'nik..." die Lebensumstände des aus der Zukunft in die Vergangenheit lebenden Professors entworfen und von den Wissenschaftlern des Instituts schließlich mit kriminalistischem Gespür enträtselt werden, erscheint uns beispielhaft für diesen Tatbestand. Nicht umsonst wird der Roman jüngeren Wissenschaftlern gewidmet.

Britikovs Begriff der "wissenschaftlichen Idee" kombiniert sowohl die inhaltliche als auch die methodologische Ausformung des wissenschaftlichen Elements der Science Fiction und ist auf einen großen Teil der unter dem Begriff Science Fiction veröffentlichten Literatur nicht anwendbar. Weiter und allgemeiner gefaßt ist die Bestimmung von Suvin:

Moderne SF von Bedeutung, die tiefere und dauernde Quellen des Genusses erschließt, setzt auch komplexere und umfassendere Kenntnisse voraus: sie erörtert primär die politische, psychologische, anthropologische Anwendung und Auswirkung von Wissenschaft und Wissenschaftstheorie und das Werden oder Nichtwerden neuer Wirklichkeit als deren Folge. Die Stimmigkeit der Extrapolation, die Präzision der Analogie und die Weite des Bezugs in solch einer auf Erkenntnis gerichteten Darlegung werden zu ästhetischen Faktoren. (267)

Hier wird bereits angedeutet, in welcher Richtung die Abgrenzung der Science Fiction von der sog. "Hochliteratur" zu erfolgen hat. Das Genre thematisiert nicht allgemeinmenschliche Werte, sondern behandelt präzise unreibare Probleme der gegenwärtigen und zukünftigen Menschheit: es ist primär erkenntnisbezogen. Nach Lem verwirklicht sich der Erkenntniswert eines Textes im empirischen Sinne nur im Hinblick auf die vergegenständlichten semantischen Gehalte, nicht aber auf die diese darstellenden Operationen. Bei der Science Fiction liege die Originalität der Information nicht in der Darbietung; der Leser erwarte von ihr Einfälle und Begriffsstrukturen, die u.U. der Futurologie zugute kommen können (268).

Eine absolute Reduzierung der Science Fiction auf die Erkenntnisfunktion bedeutet die völlige Irrelevanz der literarischen Form.

denn "ein Objekt ist von seinen Beschreibungen unabhängig" (269). Eine solchermaßen eingeschränkte Struktur ist notwendigerweise einschichtig, denn "jede Erkenntnis kann man sich als Dechiffrierung einer bestimmten Nachricht vorstellen" (270). Dies bedeutet eine absolute Dominanz der mitteilenden Funktion. Die Originalität dieser Science Fiction kann also nicht darauf beruhen, daß spätere Leser immer neue Schichten und Aussagen eines literarischen Werkes aufdecken, sie liegt vielmehr in dem Vermögen des Autors, den Leser mit ungewöhnlichen Einfällen zu überraschen und ihm gleichzeitig eine Erkenntnis zu vermitteln. Dies schließt das Vorhandensein und Mitwirken unabhängiger ästhetischer Werte keineswegs aus, ja es kann so weit kommen, daß beim Veralten der erkenntnisbezogenen Inhalte die ästhetische Funktion zur Dominanz gelangt und das betreffende Werk "überlebt". Ähnlich wie beim Kriminalroman bereitet die Lektüre von Science Fiction keinen lang anhaltenden "physischen Genuß", sondern "intellektuellen Genuß", denn "beim intellektuellen Genuß geschieht die Auswertung der materiellen Seite des Zeichens augenblicklich: den Ausdruck spaltet man wie die Schale einer Nuß, um ihn fortzuwerfen" (271).

Eine Folge dieser Tatsache ist das schnelle "Veralten" der Science Fiction - Produktionen, was aber nur in den seltensten Fällen bedeutet, daß die phantastische Prognose von der Wirklichkeit eingeholt wurde; vielmehr hat sich der Reiz des Neuen erschöpft und seine Anziehungskraft verloren (272). Koestler spricht von einem "thrill of curiosity which soon yields to boredom" (273). Die Jagd nach Originalität, die den Science Fiction - Markt bestimmt, führt zu einer Sättigung mit Ideen (274):

Ingenuity is one of the great virtues of the genre. But it is on the whole extremely rare nowadays for a really new idea to be put forward. And any story which depends for its effect on saying to you "Look how clever I am to have thought of this" may fall flat with someone who has read a lot more of them for this reason. Of course this comparative exhaustion of gimmicks and twists was one of the things which led to science-fiction writers having to learn to write better - if the theme could not win simply by its novelty then it just had to be much better written to win at all. (275)

Der Mangel an hervorstechenden Einzelwerken unterscheidet die Science Fiction von der künstlerischen Literatur (276) und verweist auf Charakteristika eines anderen Genres - dem des Märchens. Als ver-

bindendes Merkmal bestimmt Tamarčenko die "ėkscentričeskaja odnorodnost'" /exzentrische Einförmigkeit/:

Die phantastische Welt bietet sich dem Leser und dem Kritiker als die Verkörperung einer gewissen bunten Einförmigkeit dar; in ihr variieren ständig die gleichen Situationen und Motive; es fehlt die den Realismus kennzeichnende Individualisierung der Charaktere und ihrer Sprechweise. (277)

Im allgemeinen gelingt es nur wenigen Autoren, ihren Werken den Stempel ihrer Individualität aufzudrücken, "denn was sich ... als literarischer Stilwille anzubieten scheint, ist im wesentlichen ein Problem des Innovationsniveaus, der Dichte der Neuigkeiten, die den Fortgang der Handlung ermöglichen" (278). Das spezifisch literarische Talent des Science Fiction - Autors kommt, wenn überhaupt, nur in signalisierenden Modellen zum Tragen, da die Verwendung der Phantastik als Kunstgriff Voraussetzungen für echt künstlerische Darstellung schafft:

Swift's "Gulliver", Huxley's "Brave New World", Orwell's "Nineteen Eighty-Four", are great works of literature because in them the gadgets of the future and the oddities of alien worlds serve merely as a background or pretext for a social message. In other words, they are literature precisely to the extent to which they are not science-fiction, to which they are works of disciplined imagination and not of unlimited fantasy. (279)

Bei den Beurteilungen von Science Fiction läßt sich ein interessantes Phänomen beobachten. Nachdem sich die traditionelle Literaturkritik zu guter Letzt bereitgefunden hat, dem vernachlässigten Genre ihre Aufmerksamkeit zu widmen, werden zunehmend Stimmen laut, die die Anwendbarkeit literaturtheoretischer Kriterien zur Bewertung von Science Fiction überhaupt in Abrede stellen (280). Fest steht, daß die Science Fiction Probleme aufgreift, die von keiner anderen Gattung der künstlerischen Literatur behandelt werden: Probleme der Zukunft von Mensch, Gesellschaft, Kultur und Natur. Diese Probleme werden jeweils antizipiert, lange bevor sie zum Gegenstand der öffentlichen Diskussion werden. Damit erwächst dem Genre - besonders wenn das soziale Engagement in den Vordergrund tritt - eine Bedeutung, die mit literaturtheoretischen Begriffen auch nicht annähernd erfaßt werden kann. Von dieser Warte aus gesehen sind Fragen, ob Science Fiction zur Kunst oder Nichtkunst gerechnet werden soll, sekundär. "Zu untersuchen ist also weniger die ästhetische Qualität von Science-

Fiction-Geschichten, sondern ihr Effekt im Vergleich mit konkurrierenden Literatursparten (281). Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß die Science Fiction, ähnlich wie jede andere Literatur, von qualitativ höchst unterschiedlicher Zusammensetzung ist. Der von Suvin angesprochene pädagogische Wert verwirklicht sich zwar im sowjetischen Bereich in starkem Maße (im Gegensatz zur westlichen Science Fiction), die Ausformung der Didaktik ist jedoch jeweils weitgehend modifiziert. Ein weiterer Punkt ist, daß die Autoren ihre Aussagen häufig indirekt formulieren, sodaß das eigentliche Anliegen erst erschlossen werden muß. Für alle diese Aspekte sind soziologische oder futurologische Begriffe und Maßstäbe nicht anwendbar. Verwertbar in diesem Sinne sind erst die Ergebnisse der literaturtheoretischen Untersuchung.

Daß die Bewertungskriterien elastisch gehalten werden müssen, zeigt ein Blick auf das Werk der Brüder Strugackij. Der Übergang von den extrapolierenden Modellen zu den signalisierenden, der sich nach den Weltraumromanen vollzieht, wird begleitet von einer zunehmend differenzierten literarischen Gestaltung. Bereits in "Trudno byt' bogom" finden wir gleichnishafte Übertöne in Prolog und Epilog, die Handlung von "Čiščnye veščy veka" wird in ein märchenhaft-groteskes "Land der Dummköpfe" verlegt, das satirische "Vtoroe našestvie marsian" schildert eine Marsinvasion im alten Griechenland, "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu" ist eine Verbindung zwischen Volksmärchen und Science Fiction, "Ulitka na sklone" und "Gadkie lebedi" gestalten existentielle Erfahrung mit Hilfe verschlüsselter Modelle, und "Skazaka o trojke" schließlich gerät zur offenen Groteske. Offenbar hatten die Autoren gespürt, daß sie die künstlerischen Möglichkeiten der traditionellen sowjetischen Science Fiction erschöpft hatten, und damit begonnen, auf dem Weg formaler Experimente nach Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Daß sie dabei zu einer Synthese von reiner Science Fiction und der "Hochliteratur" gelangten, ergibt sich aus der Aufwertung der ästhetischen Funktion.

Die beiden von uns besprochenen Werke "Ponedel'nik..." und "Ulitka I" unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt. "Ponedel'nik..." verbleibt im Bereich der Wissenschaft; auch die Märchenmotive, soweit sie nicht ohnehin mit der Alchemie in Verbindung stehen, erhalten ihre wissenschaftliche Auslegung und erschließen dem Werk keine neue Bedeutungsschicht. Durch das Verbleiben im wissenschaftlichen Eigen-

bereich erfüllt "Ponedel'nik..." die Bedingung für Lotmanas Begriff des "intellektuellen Genusses": den "Empfang von Informationen aus dem Systemhaften" (282).

"Ulitka I" dagegen ist vielschichtig angelegt und damit für eine Vielzahl von Deutungen offen. Gerade hier gilt Mukařovskýs Feststellung, "daß der unabhängige ästhetische Wert eines Kunstgebildes um so höher und dauerhafter ist, je schwerer sich das Werk einer wörtlichen Interpretation aus der Sicht des allgemein angenommenen Wertsystems einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Milieus unterwirft" (283). Das Kunstwerk erschafft sich eine eigene Wirklichkeit - es wird autonom.

3.3.4. Ausblick

Für unsere Untersuchungen der sowjetischen Science Fiction erschien es sinnvoll, die Anzahl der gewählten Autoren zu beschränken. Hieraus könnte der Eindruck entstehen, das Genre würde nur durch einige namhafte Vertreter repräsentiert. Eine solche Folgerung entspräche jedoch keineswegs den Tatsachen. Die Aufwärtsentwicklung der sowjetischen Science Fiction zu Beginn der 60-er Jahre wurde von einer Vielzahl bis dahin unbekannter, begabter Schriftsteller getragen. An dieser Stelle müßten, abgesehen von den bereits behandelten Autoren, G.Al'tov, S.Gansovskij, A.Gromova, A.Dneprov, M.Emcev/ E.Parnov, L.Larionova, A.Poleščuk, V.Savčenko, V.Žuravleva an vorderster Stelle erwähnt werden. Jeder dieser Autoren begann seinen eigenen unverkennbaren Stil zu entwickeln und verschaffte dem Genre allgemeine Anerkennung und Breitenwirkung. Unsere Auswahl war von der Absicht bestimmt, möglichst verschiedenartige Tendenzen der neueren sowjetischen Science Fiction aufzuzeigen und gleichzeitig die profiliertesten Vertreter der verschiedenen Richtungen vorzustellen. Der Umfang, den das Werk der Brüder Strugackij in unseren Untersuchungen einnimmt, entspricht dem Rang und dem Einfluß der Autoren (284). Ihnen gebührt das Verdienst, das literarische Niveau der sowjetischen Science Fiction auf das der allgemeinen künstlerischen Literatur gehoben zu haben.

Für die Gesamtentwicklung des Genres läßt sich nach dem Höhenflug der 60-er Jahre sowohl ein quantitativer Rückgang der Buchproduktion als auch eine Senkung des literarischen Niveaus beobachten. Wiederum

scheint das Schaffen der Brüder Strugackij dafür beispielhaft zu sein. Ihre zuletzt erschienenen Werke bewegen sich auf dem Niveau von reiner Unterhaltungsliteratur. "Otel' pogibšego al'pinista" stellt eine Detektivgeschichte mit Science Fiction - Elementen dar, "Piknik na obočine" ist ein typischer, allerdings gekonnter "Reißer". Beide Werke lassen zwar die sichere Gestaltung durch professionelle Science Fiction - Schreiber erkennen, sind aber literarisch und erkenntnistmäßig völlig anspruchslos.

Wenn wir am Anfang unserer Untersuchung als Kennzeichen eines großen Teils von Science Fiction die Aufhebung von Normen menschlicher Existenz bestimmten, so trifft dies für die sowjetische Science Fiction nur mit Einschränkungen zu. Die Relativierung betrifft im allgemeinen nur Konstanten des physikalischen Weltbilds, wobei die biologische Natur des Menschen unangetastet bleibt. Von der Relativierung völlig ausgeschlossen ist der eigentliche menschliche Bereich, seien es die Formen sozialer oder gesellschaftlicher Organisation, Sitten und Gebräuche, Kultur und Zivilisation. Zaghafte Versuche in dieser Richtung konnten wir lediglich bei Gor nachweisen, der seine Spekulation aber in die unverbindliche Form der 'fantasy' kleidet (285).

Darüber hinaus sind zwei andere Tendenzen zu erwähnen, die im Werk der Brüder Strugackij weniger in Erscheinung treten, für das Gros der sowjetischen Science Fiction aber aufschlußreich sind. Da ist einmal die starke Entpolitisierung des vormals weitgehend ideologisch bestimmten Genres (286) und als zweites die Zunahme des 'fantasy' - Elements, wie wir es bei Gor festgestellt haben und wie es auch bei O.Larionova und V.Šefner auftaucht. Die offensichtlich zunehmende Vorliebe für "unwissenschaftliche Science Fiction" dürfte nicht nur eine Reaktion auf die "new wave" - Science Fiction im angloamerikanischen Bereich darstellen, sondern auf eine Krisenperiode hindeuten, die einen grundsätzlichen Wandel notwendig macht. Ein weiterer Grund für die augenblickliche Stagnation ist wohl in den Beschränkungen zu suchen, die die offizielle Kulturpolitik den Bemühungen um eine genuine Neuorientierung des Genres auferlegt. In der Beurteilung der augenblicklichen Lage ist Suvin zuzustimmen, "daß sich die sowjetische SF derzeit in einem Stadium befindet, das eine bloße Weiterführung in der alten Weise unmöglich macht. Sie wird entweder ein neues Niveau kognitiver Relevanz erreichen oder wieder auf die Stufe der Subliteratur herabsinken" (287).

Trotz des Krisenstadiums, in dem sich die sowjetische Science Fiction im Augenblick befindet, scheint ihre Beliebtheit keine Einbußen erlitten zu haben - die Situation auf dem sowjetischen Büchermarkt beweist es. Diese Tatsache ist offensichtlich nicht nur darauf zurückzuführen, daß das Abenteuerelement allein in der Science Fiction seinen legitimen Platz erhalten hat. Efremov führt als einen der Gründe für die Popularität der Science Fiction an, daß der Mensch nach dem Verlust der religiösen Bindungen auf der Suche nach moralischer Sinngebung des Lebens sei (288). Die Berechtigung dieser Aussage geht schon daraus hervor, daß die Science Fiction einen wichtigen Bereich traditionellen religiösen Schrifttums übernommen hat - die Kategorie der Menschheitszukunft. Inwieweit die sowjetische 'wissenschaftliche Phantastik' allerdings der von Efremov ausgesprochenen Aufgabe gewachsen ist, kann hier nicht entschieden werden.

ANMERKUNGEN

- (1) Der Begriff "Science Fiction" wird von uns auch für den Bereich der sowjetischen "wissenschaftlichen Phantastik" verwendet, was nicht bedeutet, daß die beiden Termini austauschbar sind. Fest steht jedoch, daß sie hier wie dort nicht mehr leisten, als einer Ansammlung disparater Einzelwerke einen Namen zu geben.
- (2) Als Wegbereiter der sowjetischen Science Fiction gilt A.N. Tolstoj (1883-1945); seinen ersten Science-Fiction-Roman "Aëlitä" veröffentlichte er nach Rückkehr aus der Emigration im Jahre 1922.
- (3) Vgl. hierzu Frank R.Scheck: "Nachwort". - In: Koitus 80. Neue Science Fiction. Hsg. F.R.Scheck. Berlin 1970. S.181-186; Michael Moorcock: Eine neue Literatur. ibid. S.7-11.
Heinlein unterteilt den Bereich "speculative fiction" in 'science fiction', 'undisguised fantasy', 'pseudo-scientific fantasy', 'sociological speculation' und 'adventure stories with exotic and non-existent locale'. (Robert Heinlein: Ray Guns and Rocket Ships. - In: Librarian Journal (July 1953), H.78, S.1188.)
- (4) Robert Jungk: Wo sind die Erfinder einer menschenwürdigen Zukunft? - In: Pardon 2 (1969). S.27.
- (5) A.Strugackij, B.Strugackij: Čerez nastojaščee - v buduščee. - In: Voprosy literatury 8 (1964). S.74. Vgl. dazu N.Vysokov: Zovi vpered i vyše! - In: Literaturnaja gazeta v. 7.1.1970; als Beispiel für eine konträre Ansicht siehe: J.Kagarlickij: Realizm i fantastika. - In: Voprosy literatury 1 (1971). S.112.
- (6) Zit.n. B.Ljapunov: V mire mečty. - Moskva 1970. S.131.
- (7) Vgl. Ju.Kagarlickij: Byl li Svift naučnym fantastom? - In: Fantastika 1965. Vyp.3. Moskva 1965. S.209-222.
- (8) Vgl. M.Pehlke, N.Lingfeld: Roboter und Gartenlaube. Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur. - München 1970. S.16. (Reihe Hanser.56.)
- (9) Im Gegensatz zum russischen Terminus weist der angelsächsische Begriff der "Science Fiction" implizit auf den Prosacharakter hin.
- (10) Vgl. E.D.Tamarčenko: Social'no-filosofskij žanr sovremennoj naučnoj fantastiki (tipologičeskaja charakteristika). - Diss. Doneck 1969. S.24f.; S.Asadullaev: Naučnaja fantastika v estetike socialističeskogo realizma. - In: Literaturnyj Azerbajdžan 10 (1969). S.126ff.; R.Nudel'man: Fantastika i naučnyj progress. - In: Angara 4 (1968). S.63. (ersch. in Irkutsk).
- (11) Vgl. A.Gromova: Zoluška. - In: Literaturnaja gazeta v. 1.2.1964.
- (12) Eine umfassende Klassifizierung der Science Fiction nach inhaltlichen Kriterien findet sich bei G.Gurevič: Karta strany fantazij. - Moskva 1967. S.150f.
- (13) In der sowjetischen Literaturkritik unterscheidet man zwischen "populärwissenschaftlicher" und "künstlerisch-wissenschaftlicher Literatur": "Das populärwissenschaftliche Buch ist für den Leser bestimmt, bei dem das Interesse an der Wissenschaft bereits geweckt ist. Es muß diesen Wissensdurst stillen und über bestimmte Fragen konkrete Informationen liefern." (L.I. Parnov: Stvorenje naučnoj fantastiki. Moskva 1971. S.10)

mennaja naučnaja fantastika. - Moskva 1968. S.4.); vgl. hierzu A.I.Mirlis: Sovremennaja naučno-fantastičeskaja literatura. Ee osobennosti i aktual'nye problemy redaktorskogo analiza. - Diss.Moskva 1969. S.92ff.

Die Definition der künstlerisch-wissenschaftlichen Literatur ("naučno-chudožestvennaja literatura") enthält zahlreiche Elemente, die auch für die Science Fiction bestimmend sind: "... das sind publizistische Dokumentarwerke, die der Entwicklung wissenschaftlicher Ideen gewidmet sind; ihr Held ist die wissenschaftliche Idee selbst, ihr Sujet - der Weg dieser Idee bei ihrem Eindringen in die Geheimnisse der Natur. Als untrennbarer Bestandteil des künstlerischen Materials wird das wissenschaftliche Problem zum Träger starker ästhetischer Einwirkung ...". (V.Bystrov: Poiski žanra. - In: Don 1 (1965). S.155.)

- (14) Aldous Huxley: Literature and Science. - New York 1963. S.11f.
- (15) ibid. S.9.
- (16) Gromova weist darauf hin, daß diese "kosmische Schau" des Menschen nur in der Science Fiction zu verwirklichen ist: "Was tun, wenn es nun tatsächlich um ein Problem von globalen Auswirkungen geht, wenn nicht geographische oder ethnographische Unterschiede relevant sind, sondern das gemeinsame Schicksal der ganzen Menschheit? Gerade hier erweisen sich die Kunstgriffe der Phantastik als außerordentlich geeignet: sie kann sich in Raum und Zeit frei bewegen, mit den allgemeinsten Kategorien operieren, und ihre Konstruktionen nach ihrem Belieben aufbauen, wobei sie sich nur der Logik der sich entwickelnden Idee zu unterwerfen hat." (A.Gromova: Naučnaja fantastika - čto čto takoe? - In: Detskaja literatura 5 (1966). S.14.)
- (17) "Das neue Menschenbild steht somit im Zeichen der Instabilität, der Veränderlichkeit, des Fließens und der Entwicklung zu größerer Komplexität hin. Solange der Mensch als ein stabiles, in den Tiefen seiner Natur nicht wandelbares Produkt der Schöpfung galt, bestand das Hauptanliegen der Dichtung darin, dieses verborgene, aber für ewig unveränderlich gehaltene Wesen des Menschen ans Licht zu bringen. Die großen Epiker und Tragiker haben das bis in unsere Tage hinein getan. Sie antworten auf die Frage: "Was ist der Mensch?" Seit dem Aufkommen des Evolutionsgedankens, seitdem der 'Drang zur Komplexität' im evolutiven Denken auftrat, lautet diese Frage anders. Sie heißt jetzt: "Was wird aus dem Menschen? Was kommt nach ihm?" Die Literatur, die auf diese Frage antwortet, wird notwendigerweise eine andere sein müssen als die Literatur, die den Menschen als ein stabiles Wesen sah." (H.Schirmbeck: Die Formel und die Sinnlichkeit. - München 1964. S.116.)
- (18) Nudel'man: Fantastika i naučnyj progress, S.66.
- (19) E.Gradmann: Phantastik und Komik. - Bern 1957. S.8.
- (20) Die Phantastik nimmt hier innerhalb der künstlerischen Literatur eine Sonderstellung ein. Vgl. dazu Kagarlickij: "Die Eigenart der Phantastik in bezug auf Literatur anderen Typs ist vor allem in der Einstellung begründet, die sie beim Leser zu sich hervorruft. Man kann nicht behaupten, daß wir einem phantastischen Werk im Unterschied zu einem realistischen Werk Glauben schenken. Andererseits kann man auch nicht das Entgegengesetzte sagen: 'Das Phantastische ist das, dem wir bewußt keinen Glauben schenken.' In letzterem Fall geht es offensichtlich nicht um die Phantastik im allgemeinen, sondern vor allem um die

komische Phantastik. Die Phantastik liegt irgendwo an der Grenze zwischen Glauben und Nichtglauben. In der Phantastik existieren sie nebeneinander. Ohne Glauben gibt es keine künstlerische Wahrheit. Ohne Zweifel gibt es keine Phantastik." (Ju. Kagarlickij: Kak popast' na Lunu? - In: Fantastika 68. Moskva 1969. S.264.)

- (21) Argumentation und Beispiele sind hier teilweise der erschöpfenden Darstellung Lems entnommen (vgl. St.Lem: Fantastyka i Futurologia. - Kraków 1970.)
- (22) Lem, a.a.O. S.13f.
- (23) Vgl. hierzu T.S.Eliot: Selected Essays. - London 1953. S.258.
- (24) Unsere Feststellung schließt auch die wiederholte Lektüre eines bestimmten Werkes ein. Dazu Todorov: "Von daher versteht sich, daß die erste und zweite Lektüre einer phantastischen Erzählung sehr verschiedene Eindrücke hervorrufen (in viel stärkerem Maße, als das bei einer anderen Art von Erzählung der Fall ist). Tatsächlich ist bei der zweiten Lektüre die Identifizierung nicht mehr möglich - sie wird unweigerlich Meta-Lektüre: man enthüllt die Mittel des Fantastischen, statt seinem Charme zu unterliegen." (T.Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. - München 1972. S.81.)
- (25) Gradmann: Phantastik und Komik, S.9.
- (26) Für Todorov würden damit die Bedingungen, die phantastische Literatur zu erfüllen hat, aufgehoben. Dies betrifft vor allem das Kriterium der "Unschlüssigkeit". Der Text muß den Leser "unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer Übernatürlichen Erklärung bedürfen." Des weiteren kann die Unschlüssigkeit thematisiert werden, indem sie von einer handelnden Person empfunden wird, mit der sich der Leser identifiziert. Die dritte Bedingung zielt auf die Haltung des Lesers ab: "Er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die 'poetische' Interpretation." (Todorov, a.a.O. S.33.)
- (27) Vgl. H.Günther: Das Grotteske bei N.V.Gogol'. Diss. München 1968. S.137. (Slavistische Beiträge.34.)
- (28) Vgl. hierzu V.M.Žirmunskij, N.A.Sigal: U istokov evropejskogo romantizma. - In: Walpole - Cazotte - Beckford. Fantastičeskie povesti. Leningrad 1967. S.271f.
- (29) Besonders beredt ist die Kritik bei Lesja Ukrajnka: "Aber diese Träume und Visionen sind nie objektiv und vernünftig, dialektisch-logisch, und können es schon kraft ihrer physiologischen Ursachen nicht sein. In ihnen spiegelt sich immer die subjektive unmittelbare Hingabe an Eindrücke des von der Vision Ergriffenen wider; in ihnen kann und muß man ausschließlich die Logik des Gefühls und die Konsequenz der unbewußten Ideenassoziation suchen... In der Kunst darf man nicht ungestraft lügen, das wirkt sich immer auf den Erfolg des Werkes selbst oder das Schicksal der dem Werk zugrundegelegten Idee aus." (L.Ukrajnka: "Utopija" v belletrističeskom smysle. - In: L.U. Publikacii, statii, doslidzennja. Bd.II. Kiev 1956. S.123.). Der Artikel wurde bereits 1906 verfaßt und ist auch heute noch lesenswert.
- (30) Eine eingehende Darstellung des Absicherungsmechanismus in phantastischer Literatur findet sich bei St.O.Mitchell: Alien vision: The Techniques of Science Fiction. - In: Modern Fiction Studies (Winter 1958-1959) Vol.4.Nr.4. S.346-356. vgl. hierzu

- auch R.Gerber: Utopian Fantasy. A Study of English Utopian Fiction since the End of the Nineteenth Century. - London 1955.
- (31) Gurevic: Karta strany fantazij, S.33.
- (32) Kegarlickij: Kak popast' na Lunu?, S.262.
- (33) S.E.Finer: A Profile of Science Fiction. - In: Sociological Review. N.S. Vol.2 (Dec.1954) Nr.2. S.243.
- (34) I.Efremov: Von der Phantastik in der Literatur. - In: Sowjetliteratur 1 (1960). S.194.; mit diesem Gedankengang verknüpft Efremov auch eine Prognose über das zukünftige Schicksal der Science Fiction: "Im Zusammenhang mit der immer stärkeren Ausbreitung des Wissens und dem Eindringen der Wissenschaft in das Leben der Gesellschaft werden diese eine immer größere Rolle in allen Literatursparten spielen. Dann wird die wissenschaftliche Phantastik wirklich absterben, um im Strom der großen Literatur als eine ihrer (nicht einmal allzu beschränkter) Ausformungen wieder aufzuerstehen, aber nicht als besonderes Genre." (I.Efremov: Nauka i naučnaja fantastika. - In: Fantastika, 1962 god. Moskva 1962. S.480.)
- (35) Nudel'man: Fantastika i naučnyj progress, S.64.
- (36) Nudel'man spricht von einer "psychologischen Brücke, über die die Vorstellung mit Vertrauen in die phantastische Welt schreitet." a.a.O. S.66.
- (37) H.v.Ssachno spricht von einer "wissenschaftlichen Gesellschaftsatire" (H.v.S.: "Nachwort". - In: Science Fiction 1. Wissenschaftlich-phantastische Erzählungen aus Rußland. München 1963. S.292.)
- (38) Bei gesellschaftlichen Zukunftsentwürfen gelten andere Gesetzmäßigkeiten als bei wissenschaftlich-technischen. Vgl. hierzu Schwonke: "Durch Entdecken und Erklären wird der Rahmen des Bekannten, des bisher Gegebenen überschritten, nicht aber die Grenzen des Bestehenden! Die anderen Möglichkeiten, die Wissenschaft und Forschung finden, bzw. die Utopie projiziert, gibt es schon irgendwo. Will die Utopie sie darstellen, so genügt es sie in eine räumlich andere als die bekannte Welt zu verlegen. - Verändern hingegen sprengt den Rahmen des Bestehenden. Ein veränderungsmächtiges Instrument ist ein Versprechen für die Zukunft. Die "andere Möglichkeit" braucht nicht irgendwo im noch Unbekannten entdeckt bzw. vermutet zu werden, man kann sie von der Zukunft erwarten oder erhoffen als die Frucht des umgestalteten Eingriffs in die Wirklichkeit." (M.Schwonke: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie. - Stuttgart 1957. S.96. (Göttinger Abhandlungen zur Soziologie.2.)
- (39) P.Penzoldt: The Supernatural in Fiction. - New York 1965. S.50.
- (40) S.Moskowitz: Explorers of the Infinite. Shapers of Science Fiction. - Cleveland, New York 1960. S.11.; der Begriff der "willing suspension of disbelief" stammt von dem englischen Romantiker Coleridge (1772-1834): "It was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing

suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith." (Biographia Literaria, Chapter XIV, 2).

- (41) Ju. Kagarlickij: Reelizm i fantastika. - In: Voprosy literatury 1 (1971). S.116.
- (42) R.A.Heinlein: Science Fiction: its Nature, Faults and Virtues. - In: The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism. Chicago 1964. S.49.
- (43) Das Beispiel ist Kagarlickij: Kak popast' na Lunu?, S.261. entnommen.
- (44) Vgl. hierzu Gromova: Naučnaja fantastika- čto éto takoe?, S.12f.
- (45) Aus "Grezy o zemle i éffekty vseirnogo t'jagotenija" (1895), zit.n. A.Britikov: Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman. - Leningrad 1970. S.30f.
- (46) Auf den ersten Blick scheint sich damit eine Verwandtschaft zum Märchen anzudeuten, in dem es ja auch keine echten Zufälle gibt. Die "zufälligen" Begegnungen des Märchenhelden dienen lediglich dazu, diesen auf die Probe zu stellen und zum guten Ausgang beizutragen. Die Ausschaltung des Zufalls entspricht dem absoluten Determinismus der Märchenwelt, wonach das Gute immer siegt.
- Die Ontologie der Science Fiction entspricht dagegen der unserer Wirklichkeit; Zufälligkeiten erklären sich als starke Abweichungen von der statistischen Wahrscheinlichkeit. Wenn es in der Science Fiction im Unterschied zu allgemeiner "realistischer" Literatur keine echten Zufälle gibt, so vor allem aus zwei Gründen. Einmal läßt sich die in der Science Fiction thematisierte Begegnung des Menschen mit dem Unbekannten ohnehin als Schilderung "zufälliger" Ereignisse begreifen, da sie den empirischen Rahmen des Lesers sprengt, zum anderen ist, wie wir noch zeigen werden, die Aussage der Science Fiction weniger auf das Individuelle, als auf das Allgemeine gerichtet, eine Tatsache, die höchstens eine signalisierende Funktion des Zufalls zuläßt.
- (47) B.Christiansen, zit.n. R.Lachmann: Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Sklovskij. - In: Poetica (Jan.-Apr.1970). Bd.3. H.1/2. S.236.
- (48) Vgl. I.Asimov: "... the unreal background is dealt with for its own sake, not for its moral application." (I.A.: Escape into Reality. - In: The Humanist 6 (1957). Vol.17.S.329.)
- (49) Philosophisches Wörterbuch. - Stuttgart 1969. S.577. (Kröners Taschenausgabe Bd.13.)
- (50) Auf dieser theoretischen Grundlage bauen Science Fiction - Definitionen auf, die die Bedeutung des wissenschaftlichen Elements betonen, wie z.B. Heinlein: "... all fiction which I regard as 'imaginary-but-possible' I shall refer to as 'realistic fiction', i.e., imaginary but could be real so far as we know the real universe. Science fiction is in the latter class. It is not fantasy." (Heinlein: Science Fiction, S.23.); vgl. M.Butor: Essais sur les modernes. - Paris 1964. S.224f.; Mitchell: Alien Vision, S.396.; Efremov: Nauka i naučnaja fantastika, S.472.
- (51) Vgl. Efremovs Versuch, die Empfindungen der Astronauten beim Übergang des Raumschiffs in eine unvorstellbar hohe Geschwindigkeit wiederzugeben: "Auf das Raumschiff kam etwas zu, das weder

- mit dem Gefühl noch mit dem Verstand aufgenommen werden konnte, das keine der dem Menschen bekannten Eigenschaften besaß und sich nicht einmal mit abstrakten Begriffen beschreiben ließ. Das war keine Materie und kein Raum, keine Leere und keine "Wolke." (Efremov: Čas Byka, S.42.)
- (52) Unser Begriff des "extrapolierenden Modells" deckt sich nicht genau mit dem gleichnamigen Terminus bei Suvin (vgl. D.Suvin: Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. - In: Science Fiction, hsg. E.Barmeyer. München 1972. S.95f. (Uni-Taschenbücher.132.)). Suvin legt seiner Modellbestimmung ausschließlich die formale Methode der Extrapolation zugrunde, ohne dabei die Intention des Autors mit-einzubeziehen. Besonders angreifbar scheint uns die Zuordnung der Gegenutopie zu diesem Bereich. Für sie trifft zwar zu, daß sie aus der Ausgangsrealität extrapolierbar ist; sie wird jedoch nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern besitzt instrumentalen Charakter: die Phantastik dient als Kunstgriff, um die Gegenwart zu beeinflussen und das Eintreten der Gegenutopie zu verhindern. Dies weist ihren Charakter als "signalisierendes Modell" aus.
- (53) Vgl. hierzu Mitchell: "From a basic set of data the author predicts or extrapolates a situation which is new in itself but still closely tied to the data from which it sprang." (Mitchell: Alien vision, S.353.)
- (54) In der Praxis erweisen sich solche Ansprüche naturgemäß als "utopisch". Aus der weitgehenden Unwissenheit des Lesers leitet Heinlein eine Verpflichtung für den Science Fiction - Autor ab: "The obligation of the writer to his reader to know what he is talking about is even stronger in science fiction than elsewhere, because the ordinary reader has less chance to catch him out." (Heinlein: Science Fiction, S.38.)
- (55) Wer sich einen Überblick verschaffen will, zu welcher phantastischen Perspektiven die Wissenschaft inzwischen vorgestoßen ist, greife zu Lems "Summa technologiae" (1967). Der Autor zieht Parallelen zwischen der biologischen Evolution der Natur und der technologischen Entwicklung der Menschheit und entwirft Möglichkeiten einer "Verbesserung" der Spezies Mensch.
- (56) "Da die Wissenschaft die Wahrheit sucht, wird eine Hypothese, die sich als falsch erweist, sofort aufgegeben. Dagegen kann das utopische Verfahren sehr wohl mit einer als falsch erwiesenen Hypothese, mit einer offenkundig illegitimen Behauptung weiterarbeiten." R.Ruyer: Die utopische Methode. - In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Hsg. A.Neusüss. Neuwied und Berlin 1968. S.345. (Soziologische Texte. Hsg. H.Maus und F.Fürstenberg. Bd.44.)
- (57) H.W.Franke: Literatur der technischen Welt. - In: Science Fiction, S.117.
- (58) Lem: Fantastyka i Futurologia, S.214.
- (59) Lem unterscheidet zwischen "literalność" und "sygnałowość" der fiktiven Welt. (a.a.O. S.55ff.)
- (60) Zur Polemik über den Begriff der "fantastika kak priem" vgl. die Stellungnahmen der Autoren A. und A.Strugackij, I.Varšavskij, S.Gansovskij, zit.b. Ljapunov: V mire mečty, S.33ff. und 42ff.; vgl. dagegen die ablehnende Position Britikovs, NF - roman, S.333.

- (61) E.Barmeyer: Zwischen Mythos und Gedankenspiel. - In: Süddeutsche Zeitung v. 12.11.1970.
- (62) Nudel'man: Fantastika i naučnyj progress, S.63.
- (63) Diese Anlage würde das Werk im Sinne Ostrowskis als phantastische Literatur qualifizieren: "A story is fantastic when fantastic elements in it constitute or condition its imaginary world as a whole." (W.Ostrowski: The Fantastic and the Realistic in Literature. - In: Zagadnienia rodzajów literackich (Kodz 1966) Bd.9. H.1. S.64.)
- (64) Krauss unterscheidet zwar zwischen "Utopien des Raums" und "Utopien der Zeit", läßt jedoch eine inhaltliche Begründung für seine Differenzierung vermissen. Siehe W.Krauss: Geist und Widergeist der Utopien. - In: Science Fiction, S.34f.
- (65) Für Autoren, die eine räumliche Transponierung im Bereich der Erde durchführen wollen, bieten sich naturgemäß nur unglaubliche Lösungen an. Im Roman "Skazanie o grade Novo-Kiteže" von Zuev-Ordynec (1930) muß die Besatzung eines Flugzeugs in der Taiga notlanden und entdeckt dabei eine Stadt, die noch im 18. Jahrhundert lebt. In Vladkos "Potomki skifof" (1939) entdecken Archäologen eine Skythenstamm im Inneren der Erde. In beiden Werken löst die Konfrontation politische Verwicklungen aus, was auf den signalisierenden Charakter der Modelle hindeutet. (vgl. Britikov: NF roman, S.348f.)
- (66) Dazu Butor: "Dans ses meilleurs moments, la S.-F. qui décrit les mondes inconnus devient un instrument d'une extrême souplesse, grâce auquel toutes sortes de fables politiques et morales, de contes de fées, de mythes, peuvent être transposés et adaptés à des lecteurs modernes. L'anticipation a créé un langage à l'aide duquel on peut en principe tout exprimer." (Butor: Essais, S.229.)
- (67) Ju.Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. - Frankfurt a.M. 1973. S.103. (edition suhrkamp.582.)
- (68) "Das Paradox entsteht, wenn die Vorstellungen der modernen Wissenschaft mit der Wirklichkeit in Bezug treten, die dem Menschen durch seine individuelle Erfahrung gegeben ist. Der Tenor dieser Vorstellungen ist abstrakt, der Gefühlswelt unzugänglich und im Prinzip nicht anthropozentrisch." (Nudel'man, a.a.O. S.64.) Hier wird der Charakter des spielerischen Modells deutlich vorgezeichnet: die Konfrontation einer vertrauten Realität mit Vorstellungen der modernen Wissenschaft.
- (69) Schirmbeck: Formel und Sinnlichkeit, S.10.
- (70) Vgl. Lem: Fantastyka i Futurologia, S.140.
- (71) Krysmanski bezeichnet den utopischen Roman als die "Erscheinungsform einer instrumentalen Denkform". (H.-J.Krysmanski: Die Eigenart des utopischen Romans. - In: Science Fiction, S.48.)
- (72) J.Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. - Frankfurt a.M. 1970. S.125. (edition suhrkamp.428.)
- (73) Suvin: Poetik, S.94.
- (74) Vgl. Lem: Fantastyka i Futurologia, S.176.
- (75) Suvin: Poetik, S.90. Die Erkenntnisfunktion ist nach Lem das Kriterium, mit dem innerhalb der phantastischen Literatur eine Abgrenzung zwischen Science Fiction auf der einen und Märchen,

- Mythos und 'fantasy' auf der anderen Seite vorgenommen werden kann. (Vgl. Lem: *Fantastyka i Futurologia*, S.173ff.)
- (76) E.Hoehl: *Erfahrungen mit Science Fiction*. - In: *Deutsche Rundschau* (1964) H.90. Nr.1. S.90.
- (77) A.Strugackij ist Japonologe, sein Bruder Astronom, Efremov ist Paläontologe, Emcev und Parnov sind Chemiker, Varsavskij ist Ingenieur usw.
- (78) K.Chvátik: *Strukturalismus und Avantgarde*. - München 1970. S.102. (Reihe Hanser.56.)
- (79) siehe Anm.71.
- (80) Vera Graaf: *Homo futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction*. - Hamburg und Düsseldorf 1971. S.173.
- (81) Mukařovský: *Ästhetik*, S.127.; vgl. hierzu Chvátik: "Vor allem ist es die 'praktische' Einstellung; dabei verwandelt der Mensch die Dinge in Mittel und Werkzeuge, die ihm dazu dienen, seine Lebensbedürfnisse zu befriedigen und seine Ziele zu erreichen. Diese Haltung realisiert sich in der aktiven Tätigkeit, in der gesellschaftlich-historischen Praxis des Menschen." (Chvátik: *Strukturalismus*, S.102.)
- (82) Mukařovský: *Ästhetik*, S.144.
- (83) v.Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. - Stuttgart 1969. S.720. (Kröners Taschenausgabe Bd.231.)
- (84) K.Amis: *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*. - New York 1960. S.101.
- (85) Vgl. Mukařovský: *Ästhetik*, S.126.
- (86) Lotman: *Künstlerischer Text*, S.102.
- (87) ebda.
- (88) Vgl. Schirmbeck: "Der neue wissenschaftlich geschulte Autor versucht somit einen Grundzug des Menschen: seine Wandlungsfähigkeit im Spiel der biologischen, technischen und sozialen Variablen in immer neuen Situationen zu erforschen und zu analysieren. Sein künstlerisches Hauptwerkzeug ist die Verfremdung." (Schirmbeck: *Formel und Sinnlichkeit*, S.118.)
- (89) Die spielerische Verbindung der Science Fiction mit anderen literarischen Genres findet sich bereits in der ersten Blütezeit der sowjetischen Science Fiction in den 20-er Jahren, allerdings auf wesentlich niedrigerem Niveau. In der Folgezeit kam das Genre aufgrund neuer literarischer Doktrinen praktisch zum Erliegen.
- (90) Die "inner space" - Literatur wird in der erwähnten Arbeit von Graaf ausführlich behandelt.
- (91) Die bei den Texten angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf die im Literaturverzeichnis angegebenen Werkausgaben.
- (92) Vgl. unsere Ausführungen unter 3.3.3.
- (93) Heinlein: *Science Fiction*, S.48.
- (94) H.Bausinger: *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur*. - In: *Studien zur Trivialliteratur*, hsg. H.Ü.Burger. Frankfurt a.M. 1968. S.26. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19.Jahrhunderts. Bd.1.)

- (95) G.Lascault: Un avenir redouté. Les récits d'anticipation. - In: Esprit (Feb.1966) Nr.346. S.260.
- (96) Vgl. die Charakterisierung von wissenschaftlicher und künstlerischer Methode auf den Seiten 4 - 5.
- (97) Vgl. hierzu Britikov: NF roman, S.265f.
- (98) A.Urban: Fantastika i naš mir. - Leningrad 1972. S.64.
- (99) Gurevič: Karta strany fantazij, S.138.
- (100) M.Mead: Toward More Vivid Utopias. - In: Science v. 8.11.1957. S.958.
- (101) S.Iosifescu: Ein Dante wird gesucht. - In: Rumänische Rundschau 1 (1968). S.54.
- (102) L.Sprague de Camp: Humour in Science Fiction. - In: Of Worlds Beyond. The Science of Science Fiction Writing. Ed. L.A.Eshbach. London 1964. S.76.
- (103) Vgl. A.Gromova: Dvojnoj lik grjaduščego. Zametki o sovremennoj utopii. - In: Al'manach naučnoj fantastiki. Moskva 1964. S.304.
- (104) "In 'Tumannost' Andromedy' tauchte wohl zum ersten Mal in der sowjetischen sozialen Phantastik eine kompromißlose asketische Intonation auf, und sie ist in gewissem Sinn programmatisch." (Britikov: NF roman, S.266.). An anderer Stelle spricht der Kritiker von der "tendenziösen Bestimmtheit" von Efremovs Konzeption (ebda. S.254.).
- (105) Diese Angaben sind dem jüngsten Roman Efremovs "Čas Byka" (1970) entnommen. Der Autor beschreibt eine Erde, die auf ihrem Wege zur Vollkommenheit die "Ära des Großen Rings" hinter sich gelassen und nun die "Ära der Vereinigten Hände" erreicht hat (vgl. unter 2.2.1.). Da die "utopischen" Kapitel darin als direkte Fortsetzung von "Tumannost' Andromedy" zu betrachten sind, haben wir für die Untersuchung positiver Zukunftsentwürfe Zitate aus beiden Werken herangezogen.
- (106) Vgl. hierzu die Klassifikation in "arkadische" und "wissenschaftliche" Utopien: "... in the arcadian utopia the scientific method, the thought applied to the building of utopia, is used to abolish every kind of scientifically rigid construction within utopia. Anarchy and a sublimated state of nature are proclaimed. These utopias have been "organized" in such a way that organization is no longer necessary. /.../ The scientific utopia on the other hand accepts the fact that man is no longer in a state of nature, that a modern society has to be complex, and that its organisation requires a great deal of social planning. In working this out the scientific utopian is led to use a considerable amount of applied science in order to deal adequately with a modern complex society..." (Gerber: Utopian Fantasy, S.47.)
- (107) Efremovs Prognosen berühren sich trotz verschiedener Ausgangspositionen in vielen Punkten mit denen, die Skinner in seiner berühmt gewordenen Utopie "Walden Two" anführt, ihre Überzeugungskraft dürfte jedoch geringer zu veranschlagen sein. Efremov stellt lediglich allgemeine Postulate auf, die von seinen Personen vorgetragen werden, bleibt den Beweis für deren Anwendbarkeit in der "utopischen Praxis" aber schuldig. Dies ist die Folge der universalen Maßstäbe, die der Autor für seine Utopie setzt. Skinner überzeugt durch die "Intimität" seines Entwurfs, seine Gemeinde "Walden Two" demonstriert utopischen Alltag. Der

Leser vermag sich mit Skinners gelebter Utopie eher zu identifizieren als mit der von pathetischen Postulaten getragenen Welt Efremovs.

- (108) Das Beispiel offenbart eine durchgehende Schwäche Efremovscher Personendarstellung: die platte Beschreibung von Gefühlsreaktionen anhand ihrer physischen Erscheinungsformen (vgl. "... etwas ließ das Herz Nizas vor Zärtlichkeit schneller schlagen"; "ihre geröteten Wangen zeigten, wie sehr sie von der Unterrichtsstunde ergriffen waren", S.79.). Efremov beläßt es nicht dabei, daß sich die Helden in ihren Handlungen erschließen. Parallel zu diesen erläutert er die zugrundeliegenden Motive und beschreibt die Reaktionen, die die Handlungen jeweils begleiten.
- (109) Ch.Walsh: From Utopia to Nightmare. - London 1962. S.74.
- (110) Mead: Vivid Utopias, S.959.
- (111) G.Kateb: Utopia and its Enemies. - London 1963. S.231.
- (112) Eine erschöpfende Darstellung des Für und Wider utopischer Gesellschaftsentwürfe findet sich in dem erwähnten Buch Katebs. Es kann zwar nicht Aufgabe unserer Untersuchung sein, Efremovs Werk einer inhaltlichen Analyse und Kritik zu unterziehen, es wäre jedoch lohnend, Katebs Argumente auf "Tumannost' Andromedy" und kommunistische Utopien überhaupt anzuwenden.
- (113) Z.B. die "Fluktuationspsychologie - die Erforschung umfangreicher historischer Veränderungen in der menschlichen Psyche" (S.121)
- (114) Damit bezeichnet Efremov eine persönliche Sprechverbindung, die eng befreundete Menschen selbst über weite Entfernungen herstellen können. Dazu Britikov: "Der Vektor der Freundschaft ... bezeichnet nicht so sehr eine persönliche Funkverbindung, als eine unmittelbare geistige Vertrautheit. Ein Ausdruck, der auf die Mathematik hinzuweisen scheint, ... symbolisiert im Romangeschehen die Dualität des Kollektivismus im Kommunismus: die allgemeine Brüderlichkeit und den Wert des Individuums. Und diese Dialektik ist in der Verbindung des wissenschaftlichen Terminus und des emotionalen allgemeinmenschlichen Begriffs verschlüsselt. Die Stilistik des bildlichen Ausdrucks weist über sich hinaus auf die phantastischen Ideen des Romans." (Britikov: NF roman, S.15.)
- (115) Urban: Fantastika, S.81.
- (116) "... if the science-fiction writer creates characters of comparable interest he will be transcending the 'limits' of the scientific sensibility. The anthologists imply that in that case he would cease to be a science-fiction writer. But it is a peculiar kind of advocacy that identifies a genre with its limitations. We would not dream of doing that with conventional fiction. But the defenders of science-fiction obviously do not expect from their genre the inventiveness and self-transcendence first-class writing always manages." (M.Green: Two Surveys of the Literature of Science. - In: M.G. Science and the Shabby Curate of Poetry. Essays about the Two Cultures. New York 1965. S.130.) Vgl. auch L.Ukrajnka: Utopija, S.132.
- (117) "We must not allow the novel of manners to give laws to all literature: let it rule its own domain." (C.S.Lewis: On Science Fiction. - In: Of Other Worlds, S.65.)

- (118) Zit.n. Schirmbeck: Formel und Sinnlichkeit, S.132.
- (119) Mirlis bezeichnet den Typ von Science Fiction, den "Tumannost' Andromedy" vertritt, als "Drama wissenschaftlicher Ideen": "In ihm gründet die Handlungsspannung im wesentlichen auf vorhersehbaren wissenschaftlichen Entdeckungen, Fortschritten in der gesellschaftlichen Entwicklung, erkannten Veränderungen in der Natur. Die Autoren kommen ohne traditionelle Abenteuer- oder Detektivelemente als Handlungsantrieb aus, da eine ausreichend exakte Vorhersage der Zukunft allein schon den Leser interessieren kann." (A.I.Mirlis: O klassifikaciji naučno-fantastičeskog literatury. - In: Izdatel'skoe delo. Knigovedenie 2 (1969). S.4.)
- (120) Green: Two Surveys, S.126.
- (121) Vgl. dazu eine eigene Stellungnahme Efremovs zur Personendarstellung: "Ich spreche hier von den allgemeinen Prinzipien bei der Charaktergestaltung in science-fiction-Werken. Und wenn die Helden bisweilen steif, abstrakt, gekünstelt wirken, so liegt es wohl an der unzureichenden Begabung des Verfassers." ("Ich glaube an den Sieg der Vernunft". Interview mit I.Jefremov. - In: Sowjetliteratur 7 (1970). S.135.)
- (122) Eine treffende Kritik am Schönheitskult Efremovs findet sich bei Urban in der Besprechung des Romans "Lezvie britvy" (1963). Die von Urban vorgebrachten Elemente lassen sich auch auf "Tumannost' Andromedy" übertragen (Vgl. Urban: Fantastika, S.77f.)
- (123) Vgl. die detaillierte wissenschaftliche Begründung der Menschenähnlichkeit nichthumanoider Lebewesen im Kosmos in Efremovs "Na kraju Djkumeny. Zvezdnye korabli" (Moskva 1956. S.458ff.). Zur Diskussion über dieses Problem siehe Britikov: NF roman, S.239-249. Bei aller Berechtigung des Arguments, die Phantastik müsse sich an den "künstlerisch-humanistischen Aufgaben der Kunst" orientieren, verstößt Efremovs Entwurf in "Tumannost' Andromedy" offen gegen alle wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit. Britikov führt zwar aus, daß "die Efremovsche Konzeption sich nicht auf eine primitive Identität zum Menschen" zurückführen läßt, daß es nur um den "allgemeinen Rahmen" gehe, innerhalb dessen "die Morphologie vernunftbegabter Wesen erheblich variiert" (Britikov: NF roman, S.241.), wird jedoch durch die pathetisch-kitschige Schilderung von Tänzen und schönen Frauen des fremden Planeten widerlegt.
- (124) Der sowjetische Science Fiction - Autor A.Beljaev (1884-1942) wandte sich mit einer diesbezüglichen Frage an führende Persönlichkeiten des Staates, u.a. an Lunačarskij, erhielt aber nur unbefriedigende Antworten (vgl. Britikov: NF roman, S.128.)
- (125) Die Kombination verschiedener Rassen in der physischen und psychischen Ausprägung spielt bei Efremovs Helden eine große Rolle. Der Autor geht davon aus, daß jede Rasse ihre positiven Charakteristika bei der Vermischung beibehält und weitergibt. Die häufig antiquiert anmutenden Vorstellungen Efremovs erfassen in "Tumannost' Andromedy" ausschließlich positive Eigenschaften; in "Čas Byka" tauchen sie in Form biologisch untermauerter ideologischer Angriffe wieder auf, wie noch zu zeigen sein wird.
- (126) D.Suvin: Ein Abriß der sowjetischen Science Fiction. - In: Science Fiction, S.327.

- (127) Hier liegt nach Fajnborg ein grundsätzliches Problem utopischer Gestaltung: "Wir sehen in der Zukunft die Lösung unserer heutigen sozialen Probleme, aber wir sehen und fühlen jene neuen Probleme nicht, die eben diese hypothetische Zukunft aufwerfen und lösen wird. Gerade sie müßte eine langfristige Prognose in gewissem Maße aufspüren. Die Kenntnis dieser zukünftigen Probleme ist eine reale Notwendigkeit nicht nur für künftige Zeiten, sondern auch für unsere Zeit." (Z.I.Fajnborg: *Sovremennoe obščestvo i naučnaja fantastika*. - In: *Voprosy filosofii* 6 (1967). S.40.)
- (128) "Aber läßt die Unterdrückung des Mutterinstinkts das Gefühlsleben der Frau nicht verarmen? Ist die Zukunft in gewissem Sinn nicht ärmer daran als die Gegenwart?" (Gurevič: *Karta strany fantazij*, S.139.)
- (129) Gurevič: *Karta strany fantazij*, S.138f.
- (130) R.Dahrendorf: *Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis*. - In: *The American Journal of Sociology*. Vol.64 (Sept.1958) Nr.2. S.117.
- (131) H.Lück: *Die sowjetische wissenschaftlich-fantastische Literatur. Zur Frage literarischer Utopien in sozialistischen Übergangsgesellschaften*. - In: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* (Juli 1973) H.18/19. S.94.
- (132) Schwonke: *Staatsroman*, S.116.
- (133) R.Lautentaler: *Begriff und Geschichte utopischen Denkens*. - In: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* (Juli 1973) H.18/19. S.17f.
- (134) Auf dieses Problem weist bereits der Titel "Dolžen žit'" der Kurzfassung der Erzählung hin, aus der wir hier zitieren. Das moralische Postulat lautet: "Eine Heldentat ist gut, aber menschliches Leben hat Vorrang." Das Postulat durchzieht die frühe Periode der Strugackij-Werke. In der Erzählung "Sest' spiček" wird es etwas pathetisch formuliert: "Sie sind immer noch unfähig sich zu schonen, ganz im Gegenteil, jedes Jahr gehen sie immer kühner durch's Feuer, und es sind gewaltige Anstrengungen erforderlich, um diesen Ozean an Begeisterung in vernünftigen Grenzen zu halten. Nicht über die Leichen ihrer besten Vertreter.... muß die Menschheit die Herrschaft über die Natur antreten. Nicht nur deswegen, weil Lebende mehr ausrichten als Tote, sondern weil das Wertvollste auf der Welt der Mensch ist." (S.102)
- (135) Urban: *Fantastika*, S.174.
- (136) K.Andreev: *Počti takie že...* - In: *Literaturnaja gazeta* v. 27.5.1965.
- (137) Vgl. hierzu die polemische Stellungnahme Kotljars: "Völlig mißlungen ist der Versuch, die Wissenschaftler der Zukunft als Anarchistentypen und habgierige Selbstversorger darzustellen. ... Die Konzeption der Autoren ist immerhin: 'Die Menschen der Zukunft sind die Ausnahmen von Heute.' Wenn schon die 'Ausnahmen' in der Phantasie der Strugackijs dergestalt sind, wie müssen dann erst unsere durchschnittlichen Zeitgenossen sein?" (Ju.Kotljjar: *Fantastika i podrostok*. - In: *Molodoj kommunist* 6 (1964). S.119.) Kotljjar bezieht sich auf eine Stelle im Roman, in der die Wissenschaftler dringend benötigtes Material auf eigene Faust "organisieren", d.h. aus den Beständen anderer Institute.

- (138) Es scheint, daß von der räumlichen Transponierung vor allem negative Phänomene betroffen sind. Außerplanetarische Gesellschaftssysteme, deren Entwicklungsstand den der Erde übertrifft, sind selten. Sie tauchen bei Martynov und Gor auf. Ein charakteristisches Beispiel für die Transponierung "positiver" Systeme findet sich bezeichnenderweise in dem vor der Oktoberrevolution entstandenen Roman Bogdanovs "Krasnaja zvezda" (1908).
- (139) Lück: Sowjetische fantastische Literatur, S.100.
- (140) H.Lück: Echo aus der Zukunft. Ein sowjetischer Science-Fiction-Autor über die Volksrepublik China. - In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Okt.1971) H.8/9. S.132.
- (141) Vgl. R.Blochs Einteilung der Science Fiction in die Themen: "Man Against Nature", "Man Against Himself" und "Man Against Man". (R.Bloch: Imagination and Modern Social Criticism. - In: The Science Fiction Novel, S.132f.)
- (142) Vgl. auch die etwas hausbacken wirkende Revolution in "Raj bez pamjati" (1969) der Brüder Abramov.
- (143) Das Vorwort ist auf den August 1968 (!) datiert. Zum Problem des Eingreifens in historische Prozesse in der sowjetischen Science Fiction siehe D.Rudnev: "Zamknutyj mir" sovremennoj russkoj fantastiki. - In: Grani (1971) H.79. S.212ff.
- (144) Der nur in der sowjetischen Literaturkritik gebräuchliche Terminus "roman-preduprezdenie" läßt sich als "Warnung in Romanform" übersetzen.
- (145) Eine umfangreiche Zusammenstellung von Beschreibungen totalitärer Mechanismen aus der Feder sowjetischer Science Fiction - Autoren (A. und B.Strugackij, I.Efremov usw.) findet sich bei Rudnev: "Zamknutyj mir" sovremennoj russkoj fantastiki. - In: Grani (1970) H.78. S.166-196.
- (146) Lück: Echo aus der Zukunft, S.132f.
- (147) E.Brandis, V.Dmitrevskij: Fantastika v dvižučemsja mire. - In: Inostrannaja literatura 1 (1967). S.216.
- (148) Urban: Fantastika, S.69.; auch Urban nimmt keine eindeutige Abgrenzung zwischen "roman-preduprezdenie" und Gegenutopie vor.
- (149) H.v.Ssachno: Die Stunde des Stiers oder sozialistische Science-Fiction. - In: Süddeutsche Zeitung v. 4.4.1970.
- (150) Der Titel des Romans ist einem Gedicht von Voznesenskij entnommen:
- O, čiščnye vešči veka!
 Na dušu naloženo veto.
 My v gory uchodim i v borody,
 nyrjaem golymi v vodu,
 No reki meļjut, libo
 V morjach umirajut ryby.
- /Oh, räuberische Dinge unseres Jahrhunderts!
 Gegen die Seele wurde ein Veto eingelegt.
 Wir ziehen fort in die Berge und Bärte,
 Tauchen nackt ins Wasser,
 Aber die Flüsse versanden, oder
 In den Meeren sterben die Fische./
- (151) Die Autoren übernahmen die Problemstellung von Lems "Powróć z gwiazd" (1961). Vgl. dazu Britikov: NF roman, S.343.

- (152) S.Schödel: Über Gustav Meyrink und die phantastische Literatur. - In: Studien zur Trivialliteratur, S.221.
- (153) Da von den Autoren selbst aus verständlichen Gründen Intentionen dieser Art kaum jemals zugegeben werden, eine Nachprüfung von Endfassung und eingereichter Version bestimmter Werke oder aber eine Untersuchung der Rezeption verschlüsselter Romane beim sowjetischen Leser praktisch ausgeschlossen ist, bleibt als Ausweg nur das Aufspüren indirekter Hinweise. In diesem Sinn läßt das Verhalten der offiziellen Behörden gewisse Rückschlüsse zu. So wurden einige der besten Science Fiction - Werke der Brüder Strugackij ("Ulitka na sklone" und "Skazka o trojke") nach ihrem Erscheinen in wenig bekannten Literaturzeitschriften Sibiriens (auch diese Tatsache ist aufschlußreich) sofort aus dem Verkehr gezogen, der Redakteur wurde seines Postens enthoben (vgl. hierzu die Zeitschrift "Žurnalist 9 (1969). S.11). Die beiden Werke sind so gut wie nicht aufzuspüren, schon gar nicht in öffentlichen Bibliotheken. Ein anderes Werk der Strugackijs "Gadkie lebedi" wurde von der Zensur mehrere Jahre zurückgehalten, bis es schließlich im Westen veröffentlicht werden konnte.

Die ausländische Kritik ist in der Frage der Beurteilung verschlüsselter Systemkritik bei sowjetischer Science Fiction naturgemäß in zwei Lager gespalten, je nach weltanschaulichem Standort. Ganz abgesehen von der mangelnden Qualifikation der Autoren, innersowjetische Verhältnisse adäquat von außen beurteilen und die Rezeption des sowjetischen Lesers in gleichem Umfang nachvollziehen zu können, leiden die Stellungnahmen an ideologischen Verzerrungen. Besonders krasse Beispiele stellen Buchner und Pax dar. Während Buchner mit Genugtuung mögliche systemkritische Zitate aus der sowjetischen Science Fiction sammelt, verneint Pax das Vorhandensein einer literarischen Zensur in der Sowjetunion überhaupt (vgl. H.Buchner: Programmier-tes Glück. Sozialkritik in der utopischen Sowjetliteratur. - Frankfurt a.M. 1970; K.Pax: Rezension von "Die bewohnte Insel". - In: Science Fiction Times 3 (1972). Nr. 128. S.28-31.)

Im übrigen wird die Verschlüsselung systemkritischer Aussagen auch A.Tolstoj nachgesagt. vgl. H.v.Ssachno: "Nachwort", S.293.

- (154) "Dieses Buch ist ein Pamphlet... Alles in ihm ist nicht ganz so wie in der Wirklichkeit, die Proportionen sind etwas vergrößert." (A.Kazancev: Pylajuščij ostrov. - Moskva 1962. S.520.) Die Anmerkung des Autors verdeutlicht einen analogen Sachverhalt. Da die fiktive Realität in ihren Grundzügen deckungsgleich mit der Wirklichkeit des Lesers ist, sieht sich der Autor genötigt, die Lesererwartung zu steuern und den signalisierenden Charakter des Romans auszuweisen.
- (155) E.Brandis, V.Dmitrevakij: Fantasty pišt dlja vsech! - In: Literaturnaja gazeta v. 1.2.1966.
- (156) Ebda.
- (157) Ebda.
- (158) V.Saparin: Budušće človečestva čerez prizmu fantastiki. - In: Komsomoliet 12 (1967). S.126.
- (159) A.Gorlovekij: Vremja fantastiki. - In: Junost' 1 (1967). S.77
- (160) "Am unbefriedigendsten von allem ist die Tatsache, daß die Welt, die der parasitären verfaulten Gesellschaft dieses Romans gegen-

übersteht, nur sehr dürftig dargestellt wird." (Brandis, Dmitrevskij: *Fantasy*, ebda.)

- (161) Gorlovskij: *Vremja fantastiki*, S.73.
- (162) Echte Phantastik läßt sich nur in Verbindung mit dem Negativen aufbauen. Dies zeigt schon ein Blick auf traditionelle Phantastik. Vax bemerkt: "... le surnaturel rassurant n'a pas sa place dans le conte fantastique. Dieu, la Vierge, les saints et les anges, tout comme les bons génies et les bonnes fées ne sont pas des êtres fantastiques." (L.Vax: *L'art et la littérature fantastiques*. - Paris 1963. S.10.)
- (163) Britikov: *NF roman*, S.339.
- (164) Suvin: *Abriß*, S.333.
- (165) In einer Leserumfrage, die 1967 von "Klub ljubitelej fantastiki" der Lomonosov-Universität Moskau durchgeführt wurde, ist der Name Gors an keiner Stelle erwähnt. Vgl. "Ot Moskvy do Vitima". - In: *Fantastika 1967 god*. S.409ff.
- (166) Die ausführlichste, wenn auch übertrieben positive Würdigung von Gors Schaffen findet sich bei Urban: *Fantastika*, S.113-157.
- (167) Überhaupt finden sich in Gors Werken zahlreiche Beispiele romantischer Wunscherfüllung mit Hilfe pseudowissenschaftlicher Kunstgriffe aus dem Arsenal der Science Fiction, so die Rückkehr in die Kindheit ("Minotavr") oder eine Liebesromanze, ausgelöst durch eine Zeitreise ("Sinee okno Feokrita"). Auch Urban deutet auf dieses Moment der Wunscherfüllung hin: "Das Märchen ist eine Metapher, in der auf geheimnisvolle Weise der Wunsch in Erfüllung geht." (Urban: *Fantastika*, S.149.)
- (168) Eine seltsam anmutende Form von Vertröstung des Lesers wird von Gor häufig praktiziert. In den Dialogen zwischen phantastischen (und geistig überlegenen) Besuchern vom fremden Stern und dem wissensdurstigen Erdenbürger, bei deren Lektüre sich der Leser mit Recht Aufschluß über rätselhafte Vorgänge erwartet, entzieht sich der Autor der Verantwortung - die Rätselwesen verweigern einfach die Auskunft.
- (169) Nudel'man: *Fantastika i naučnyj progress*, S.65.; vgl. auch Williamson: "A scientific gadget is significant only to the extent that the reader can be shown its effect on human beings. An abstract theme has no value until its human meaning is dramatized." (J.Williamson: *The Logic of Fantasy*. - In: *Of Worlds Beyond*, S.47.)
- (170) Lem: *Fantastyka i Futurologia*, S.85.
- (171) Vgl. Lem: *Fantastyka i Futurologia*, S.220.
- (172) D.Knight: *In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction*. - Chicago 1967. S.117.
- (173) Vgl. Lem: *Fantastyka i Futurologia*, S.85.
- (174) Knight: *Search of Wonder*, S.110.
- (175) Zur Methodik Gore schreibt Urban: "Gennadij Gor ist der Logik der Kunst verpflichtet, die frei über das Eigentliche sprechen kann. Durch die Logik des Buches, des Gemäldes, des Gedankens, der durch Räume und Zeiten schweben kann. Denn er möchte vergleichen, das erfassen, was sich dem Blick im Hier und Jetzt des Alltags verbirgt." (Urban: *Fantastika*, S.155.) Hierzu ist anzumerken, daß die Anwendung assoziativer Methoden in Kunst und

- Literatur nie selbstzweckhaft bedingt ist, sondern semantisch bedeutsam sein muß. Gors Intentionen verfehlen ihr Ziel, da literarische Methode und Inhalt zu keiner Einheit verschmelzen.
- (176) Lotman: Künstlerischer Text, S.102.
- (177) Lems Terminologie nach würde es sich im vorliegenden Fall um ein "leeres Spiel" handeln, bei dem es keine außerliterarischen semantischen Verweisungen gibt. (Lem: Fantastyka i Futurologia, S.179 und 97.)
- (178) So verzichten manche Science Fiction - Autoren, z.B. Lem, Clarke, Asimov auf die Belletrisierung theoretischen Gedankenguts und behandeln dieses gesondert in fachliterarischen Abhandlungen.
- (179) Lück: Sowjetische fantastische Literatur, S.104. Das Zitat bezieht sich auf "Minotavr", trifft jedoch auf die anderen Werke Gors ebenso zu.
- (180) V.Revič: "Posleslovie". - In: "Ponedel'nik načinaetsja v subbotu", S.429.
- (181) Dies entspricht der zweiten Bedingung Todorovs für phantastische Literatur. Vgl. Anm.26.
- (182) Ruyer: Die utopische Methode, S.342f.
- (183) Penzoldt: Supernatural, S.50.
- (184) Die Schwierigkeit, Assoziationen zu steuern oder bewußt hervorzurufen, wird von den Autoren phantastischer Literatur häufig aufgegriffen: In "Ponedel'nik..." herrscht die spielerische Gestaltung vor. In "Gololedica" von Terc hat das Subjekt jegliche Kontrolle über seine Assoziationen verloren und wird zu deren Spielball. Im absurden Theater ist die Konkretisierung von Bewußtseinsvorstellungen ein wichtiges Kunstmittel, da sie die verborgene Welt unmittelbar auf der Bühne materialisieren kann. Beispielhaft scheint uns das Stück "The Hole" von Norman F. Simpson zu sein. (Vgl. M.Esslin: Das Theater des Absurden. - München 1968. S.241f.)
- (185) "Phantastische Märchen, besonders Märchenallegorien, enthalten manchmal eine sehr scharfe satirische Spitze, die gegen die in der Gesellschaft herrschenden Kräfte gerichtet ist." (Mirlis: NF literatura, S.61.)
- (186) Vgl. Šklovskij: "Hier gilt das Gesetz, daß ein Brauch erst dann zum literarischen Motiv wird, wenn er nicht mehr gebräuchlich ist." (V.Šklovskij: Theorie der Prosa. - Frankfurt a.M. 1966. S.35.)
- (187) Revič: "Posleslovie", S.428.
- (188) Vgl. die große Anzahl von Werken, die die Aufhebung von Naturgesetzen zum Inhalt haben, z.B. "Sagi v neizvestnoe" von Gansovskij, "Novyj Aladin" von A./S.Abramov, u.a. Dieser Zweig der Science Fiction geht bereits auf Ciolkovskij und die Phantastik der 20-er Jahre zurück. (Vgl. Britikov: NF roman, S.30f.)
- (189) Schwonke: Staatsroman, S.110.
- (190) "Ot Moskvy do Vitima", S.412f.
- (191) Vorliegende Untersuchung befaßt sich ausschließlich mit den Erzählungen Varšavskijs, die seine Eigenständigkeit unter den sowjetischen Science Fiction - Autoren und seine Popularität bei den Lesern begründeten. Varšavskij schrieb auch "ernstere"

Science Fiction, in der er Probleme der Zukunft auf realistischer Basis abhandelt.

- (192) Parodierung und ideologische Auseinandersetzung mit amerikanischer Science Fiction finden sich in zahlreichen Werken sowjetischer Autoren. Efremov wendet sich in "Serdce Zmei" (1959) gegen die angebliche Unausweichlichkeit interstellarer Kriege, die Brüder Strugackij in "Ponedel'nik..." und Varšavskij in "Diktator" (1965) parodieren Trivialprodukte westlicher Science Fiction und polemisieren damit gegen deren ideologischen Gehalt.
- (193) Britikov: NF roman, S.292.
- (194) Die mehr oder weniger vertraute Umgebung, die der Leser in Varšavskijs Kurzgeschichten vorfindet, trägt dazu bei, den Umfang der notwendigen theoretischen Informationen stark zu kürzen. Diese Möglichkeit entfällt, wenn die Science Fiction völlig transempirische Erscheinungen schildert. Greens Zweifel an der Angemessenheit der 'short story' für letzteren Typ von Science Fiction scheint daher berechtigt: "There is such a quantity of information to be conveyed to the reader, such a transformation of half his presuppositions, before he can begin to respond rightly to the dialogue or the gestures in front of him." (Green: Two Surveys, S.131.)
- (195) "The effect of the strange and unusual can always be intensified, by placing it against the familiar pattern of normal life, in which the people act like those the reader knows." (Williamson: Logic of Fantasy, S.43.)
- (196) Nach Forster stellt die Fähigkeit literarischer Figuren, den Leser überraschen zu können, ein Kriterium für ihre "roundness" dar. In Science Fiction sind, wie wir gezeigt haben, die Figuren notwendigerweise flach; Gors und Varšavskijs Helden sind hier gleichermaßen betroffen. Der Überraschungseffekt ist bei Varšavskij mit der Situation verknüpft und keine Äußerung menschlicher Irrationalität. In den entscheidenden Punkten teilt der Leser die Ansichten der mit der Phantastik konfrontierten Personen und wird ähnlich wie diese durch die unerwartete Lösung des Konflikts verblüfft.
- (197) E.Redlin: Der Roboter und die utopische Literatur. - In: Das Molekularcafé. Geschichten von Robotern und Biomaten. Berlin 1969. S.266.
- (198) Eine streng wissenschaftliche, wenn auch bisweilen ans Phantastische grenzende Abhandlung dieses Fragenkomplexes findet sich in Lems "Summa technologiae".
- (199) "Die Pointe, wie jede Form des Witzes auf die plötzliche entlarvende Zerstörung überspannter Zuhörer- oder Lesererwartung, auf die realistische Korrektur falscher Situationseinschätzungen gerichtet, liefert die fehlenden Ursachen der SF-Story-Handlung nach. Sie ist nachgestellter präziser Kommentar des Autors, der blitzartige Erkenntnis bewirkt und dem Leser alle Fehlspekulationen im befreiten Lachen austreibt. Die Pointe der SF-Story ist die radikalste Form allwissenden Erzählens, weil sie sich nicht mitleidig dem suchenden Leser anbietet, sondern ihn drastisch vor den Kopf stößt." (Pehlke, Lingfeld: Roboter und Gartenlaube, S.99.)
- (200) J.Campbell, zit.n. Fajnborg: Sovremennoe obščestvo, S.34.
- (201) Die Übersetzung ist dem Sammelband "Das Molekularcafé", S.55,

- entnommen. Aus derselben Quelle stammt das Zitat aus der Erzählung "Robi".
- (202) Urban: Fantastika, S.215.
- (203) Wie sehr die Doppelbödigkeit von Varšavskijs scheinbar harmlosen Geschichten Anlaß zu unterschiedlichen Interpretationen gibt, zeigt sich in der Kritik. Redlin bemerkt: "... die Figur des Robbi dürfte vermutlich kaum ernst gemeint sein, sie deutet eher auf ein phantastisches Abbild des modernen jungen Rüpels hin" (a.a.O. S.263); nach Lück dienen "solche Kuriositäten wie die 'Robby'-Geschichte ... eher mehr zum Amusement der neuen technokratischen Oberschicht als zur Vermittlung neuer Erkenntnisse an die Massen." (Lück: Sowjetische fantastische Literatur, S.89.) Die von Lück kritisierte Entpolitisierung ist eine Folge der spielerischen Modellstruktur, die auf konkrete Bezugnahme in Raum und Zeit verzichtet. Vgl. dagegen eine sowjetische Kritik bei Urban: Fantastika, S.215.
- (204) Im folgenden soll für den 1966 erschienen Teil von "Ulitka na sklone" die Abkürzung "Ulitka I", für den 1968 erschienenen Teil die Abkürzung "Ulitka II" verwendet werden.
- (205) Gradmann: Phantastik und Komik, S.22.
- (206) Wilpert: Sachwörterbuch, S.754.
- (207) Die etwas pauschal wirkende Deutung des zentralen Symbols ist vermutlich eine Folge der ungewöhnlichen Thematik des Romans, der in der sowjetischen Science Fiction, aber auch in der allgemeinen künstlerischen Literatur der Sowjetunion, ein Novum darstellt. Um völliger Verständnislosigkeit des Lesers oder u.U. der Herausgeber vorzubeugen, mögen es die Autoren für nötig befunden haben, das für künstlerische Literatur etwas verfehlt wirkende Vorwort einzufügen und der individuellen Erfassung durch den Leser vorzugreifen.
- (208) E.Tamarčenko: Mir bez distancij. - In: Voprosy literatury 11 (1968). S.101.
- (209) Nudel'man: Fantastika i naučnyj progress, S.66.
- (210) Urban: Fantastika, S.199.
- (211) Vgl. Amis: "Science fiction shows us human beings in their relations not with one another, but with a thing, a monster, an alien, a plague, or a form of society, and while it is true that a society is a human thing, the aspects of it which engage these writers can be validly treated as impersonal." (Amis: Maps of Hell, S.128.)
- (212) Britikov: NF roman, S.357.
- (213) Ein ähnlicher Versuch zur Reduzierung der Aussage des Werks findet sich bei Z.Fajnburg: Illjuzija prostoty. - In: Literaturnaja gazeta v. 17.9.1969.
- (214) Das Motiv der Unaufhaltsamkeit und Zeitlosigkeit eines technisch perfekten Machtapparats durchzieht das Werk der Brüder Strugackij. Ein frühes Beispiel findet sich in "Popytka k begstvu": "Wie gestern, wie vor hundert Jahren, fuhrn die Fahrzeuge in gleichmäßigen Reihen lautlos dahin. Sie kamen aus dem Rauch und verschwanden im Rauch. Und so könnte es ewig weitergehen." (S.117)
- (215) Die Anonymität der Mächte, die das Leben und die Existenz des modernen Menschen bedrohen, wird in der Literatur auf verschiedene Weise gestaltet. Bei Camus ist sie an das Universum gebunden

den, dem der Mensch existenziell gegenübergestellt und ausgeliefert ist. Bei den Brüdern Strugackij wird das Thema mit offenen gegenutopischen Warnungen verknüpft. Steinbeck in "The Grapes of Wrath" formt das Thema als leidenschaftliche Gesellschafts- und Sozialkritik.

- (216) H.Politzer: FranzKafka. Parable and Paradox. - Ithaca, New York 1962. S.13.
- (217) Hier liegt auch der Unterschied zwischen der Science Fiction und anderen Spielarten phantastischer Literatur. Letztere zeichnen sich dadurch aus, "die Welt als 'undurchsichtig', als der Vernunft prinzipiell unzugänglich darzustellen." (L.Gustafsson: Über das Phantastische in der Literatur. - In: L.G. Utopien. Essays. München 1970. S.17. (Reihe Hanser.53.)). Die bestehende Seinsordnung wird jeweils in Frage gestellt; während, wie Lem auführt, in einer Geistergeschichte das Gespenst in seiner Unmöglichkeit bestehen bleibt, wird in der Science Fiction die mögliche Existenz phantastischer Phänomene (z.B. intelligenter Pflanzen) glaubhaft und plausibel gemacht. Die Ontologie der Science Fiction ist die unserer Wirklichkeit. Die Science Fiction konfrontiert das minimale Wissen des Lesers mit einem universalen Wissen auf demselben Gebiet; es handelt sich also um keine Irrationalität, sondern um einen "besser informierten Rationalismus" (vgl. Lem: Fantastyka i Futurologia, S.65.); vgl. Todorov: Einführung, S.153.; "Ulitka I" stellt demnach einen Grenzfall der Science Fiction dar.
- (218) C.David: Die zeitgenössische Literatur 1890 - 1945. - In: J.G. Robertson, E.Purdie: Geschichte der deutschen Literatur. Göttingen 1968. S.621.
- (219) Politzer: Franz Kafka, S.351.
- (220) Wie stark die Verschlüsselung von der orthodoxen sowjetischen Literaturkritik trotzdem empfunden wurde, zeigt eine Äußerung Britikovs: "Die warnende Utopie löste sich so stark in Allegorien auf, daß sie ihren Sinn verlor und gleichzeitig Raum für weitestgehende subjektive Interpretationen schuf. Die phantastische Romanwarnung degeneriert zu einer kaum verständlichen Einschüchterung, wenn die Klarheit des Ziels verloren geht." (Britikov: NF roman, S.358.)
- (221) E.Brandis, V.Dmitrevskij: "Predislovie". - In: Ėllinskij sekret. Lenizdat 1966. S.15.
- (222) Da die stilistische Färbung dieses und des folgenden Zitats nicht adäquat in eine andere Sprache übertragen werden kann, wird hier auf eine Übersetzung verzichtet.
- (223) Zu den Vorläufern und zur Frühgeschichte der sowjetischen Science Fiction siehe R.Nudel'man: Fantastika, roždennaja revoljuciej. - In: Fantastika 1966. Vyp.3. Moskva 1967.; A.Britikov: NF roman; H.Ljck: Sowjetische fantastische Literatur.; V.Revic: Ne byl', no i ne vydumka (Zametki o ruskij dorevoljucionnoj fantastike). - In: Fantastika 71. Moskva 1971. S.269-311.; D.Suvin: The Utopian Tradition of Russian Science Fiction. - In: Modern Language Review (1971) Vol.66.Nr.1. S.139-159.; J.P.Glad: Russian Soviet Science Fiction and Related Critical Activity. - Diss. New York 1970.
- (224) Eine Parallele zu den Vorgängen um Zamjatin's Werk findet sich in jüngster Zeit am Beispiel der Strugackij-Romane "Ulitka II"

- und "Skazka o trojke". Zur Polemik siehe A.Aleksandrov in "Pravda Burjatii" v. 19.5.1968; ebf. A.Lebedev: Realističeskaja fantastika i fantastičeskaja real'nost'. - In: Novyj mir 11 (1968). S.261-266.
- (225) Vgl. A. und B.Strugackij: Fantastika - literatura. - In: "Ob-suždaem voprosy naučnoj fantastiki". O literature dlja detej. Vyp.10. Leningrad 1965. S.132.
- (226) M.Fedorovič in "Literaturnaja gazeta" v. 10.2.1966.
- (227) Mukařovský: Ästhetik, S.36.
- (228) (A.Dneprov: Tropy v neznaemoe. - In: Voprosy literatury 8 (1964). S.72.) "Eines der Mittel, den Zeitraum zwischen wissenschaftlichen Entdeckungen und ihrer praktischen Auswertung entscheidend zu verkürzen, liegt in der emotionalen Einwirkung auf die jugendlichen Gemüter, in der künstlerischen Darstellung des zukünftigen Aufblühens von Wissenschaft und Technik: die wissenschaftliche Phantastik ruft die Jugend an die vorderste Front der modernen Wissenschaft."
- (229) Schwonke: Staatsroman, S.98.
- (230) Vgl. Mukařovský: "Es gibt schließlich immer neben der Kunst, die für Dauer und möglichst lange Gültigkeit geschaffen wird, eine Kunst, die schon von der Intention ihres Autors her für den "Konsum" entsteht." (Mukařovský: Ästhetik, S.76.). Science Fiction dieser Art berichtet, wie Sinjavskij anmerkt, "von solchen Erfindungen und Entdeckungen, die in der nahen Zukunft große praktische Bedeutung erlangen werden... im täglichen Leben, in der Volkswirtschaft." Dabei kann es sich herausstellen, "daß der phantastische Roman weniger phantastisch ist als die Wirklichkeit selbst." (A.Sinjavskij: Sovremennij naučno-fantastičeskij roman. - In: Puti razvitija sovremennogo sovetskogo romana. Moskva 1961. S.335.)
- (231) "Bem" bedeutet "bug-eyed monster"; es ist die in der amerikanischen Literaturkritik gängige Bezeichnung für Weltraumungeheuer.
- (232) I.Efremov: Serdce Zmei. - Moskva 1964. S.210f.
- (233) v.Ssachno: "Nachwort", S.291f.
- (234) K.Mannheim: Utopie. - In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, S.115f.
- (235) I.Efremov: Nauka, S.478f.
- (236) Die Vermittlerrolle der ästhetischen Funktion läßt sich auch im traditionellen Lehrgedicht nachweisen; dessen Aufgabe war es nach Bacon, "für die ornamentale Verbrämung von Gehalten /zu/ sorgen, deren Wahrheitsanspruch nicht im poetischen Bereich begründet war." (B.Fabian: Das Lehrgedicht als Problem der Poetik. - In: Poetik und Hermeneutik III. Die nicht mehr schönen Künste. Hsg.H.R.Jauß. München 1968. S.85.). In neuerer Zeit hat sich am naturwissenschaftlichen Lehrgedicht Valerij Brjusov versucht.
- (237) Mukařovský: Ästhetik, S.33.
- (238) U.Diederichs: Zeitgemäßes - Unzeitgemäßes. - In: Trivialliteratur. Hsg. G.Schmidt-Henkell et al., Literarisches Colloquium. Berlin 1964. S.138.
- (239) Vgl. die Romane der Brüder Strugackij "Ponedel'nik..." und "Übitaemyj ostrov", die kybernetischen Erzählungen Dneprovs usw.

- (240) Zur Science Fiction für Jugendliche siehe A.I.Mirlis: Usobenosti redakcirovanija naučno-fantastičeskoj literatury. - In: Kniga. Issledovanija i materialy. Sbornik XXII. Moskva 1971. S.95.
- (241) Vgl. Britikov: "Das politische Pamphlet ... war der Phantastik in poetischer Hinsicht verwandt. Die hyperbolischen, grotesken Gestalten erhielten hier ihren organischen, künstlerischen Rahmen." (Britikov; NF roman, S.205.)
- (242) Besonders krasse Beispiele finden sich in den Romanen A.Kazan-cevs, v.a. in "Pylajuščij ostrov" (1937/41/55).
- (243) v.Ssachno: "Nachwort", S.294.
- (244) Reiches Material findet sich hierzu bei P.Yershov: Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature. - New York 1954.
- (245) Der in jüngster Zeit erschienene Sammelband von Aufsätzen über Science Fiction (Science Fiction, hsg. E.Barmeyer. München 1972.) enthält aus dem sowjetischen Bereich nur einen Beitrag von Brandis und Dmitrevskij und vermittelt dadurch eine recht einseitige Vorstellung von der sowjetischen Science Fiction - Kritik.
- (246) Britikov erklärt, die Science Fiction sei grundsätzlich zukunftsbezogen, und ihre Popularität basiere zu neue Zehnteln auf der Vorausschau; damit würde ein großer Teil der philosophischen Romane, die in Science Fiction - Verkleidung Probleme der Gegenwart aufwerfen, als unpopulär abqualifiziert werden. Dem widersprechen deutlich die Leserumfragen. Vgl. Britikov: NF roman, S.11ff.
- (247) Vgl. Britikovs Angriff auf die "fantastika kak priem" in A.Britikov: Sovremennaja naučnaja fantastika. - In: Žanrovostilevye iskanija sovremennoj sovetskoj prozy. Moskva 1971. S.308-350.
- (248) Die in jüngster Zeit erschienene Dissertation von J.P.Glad wurde mir erst bei Fertigstellung der Arbeit zugänglich; daher muß auf eine Würdigung verzichtet werden (J.P.Glad: Russian Soviet Science Fiction and Related Critical Activity. - Diss. New York 1970.)
- (249) Pehlke, Lingfeld: Roboter und Gartenlaube, S.149 und 152.
- (250) Genauere Angaben bei Britikov: NF roman, S.268f.
- (251) A.Gromova: Zigzagi fantastiki. - In: Literaturnaja gazeta v. 19.4.1972.
- (252) Diese Tendenz läßt sich bereits an den Romantiteln verfolgen: "Strana bagrovych tuč" und "Put' na Amal'teju" verweisen noch auf die Weltraumthematik, auf geheimnisvolle Planeten und gefährliche Unternehmungen. Die Kurzfassung von "Stažery" trägt den Titel "Dolžen žit'"; diese Formulierung deutet auf keine äußere Handlung mehr hin, sondern beinhaltet ein moralisches Postulat.
- (253) Der Weltraumalltag wird besonders in den Erzählzyklen von G. Al'tov, V.Žuravleva, E.Vojskuskij und I.Lukod'janov thematisiert.
- (254) Vgl. Parnov: "In der Regel schreibt der Autor über Menschen unserer Zeit. Wenn er daher versucht, einen realistisch dargestellten Menschen aus Fleisch und Blut durch irgendein verfeinertes Schema

- zu ersetzen, scheitert er gewöhnlich. In dieser Hinsicht erscheint die Position jener Autoren angemessener, die die Menschen der Zukunft in unseren besten Zeitgenossen ausfindig machen." (E.I.Parnov: *Sovremennaja naučnaja fantastika*. - Moskva 1968. S.33.)
- (255) Vgl. Urban: *Fantastika*, S.166.
- (256) Britikov spricht offen von der "tendenziösen Bestimmtheit der Efremovschen Konzeption von Leben - Vernunft - Gesellschaft." (NF roman, S.254.)
- (257) Siehe N.M.: *Nesobraznosti v fantastike. Neskol'ko zamečanj o stile A. i B.Strugackich*. - In: *Rusekaja reč'* 6 (1972). S.35-40.; Britikov: NF roman, S.336.
- (258) Siehe Anm.153.
- (259) Vgl. hierzu Lück: *Sowjetische fantastische Literatur*, S.94ff.
- (260) Siehe besonders Pehlke, Lingfeld: *Roboter und Gartenlaube*, S.152.
- (261) Britikov: NF roman, S.280f.
- (262) Suvin: *Abriß*, S.337.
- (263) Zur Polemik um die angemessene Interpretation von "Obitaemyj ostrov" der Brüder Strugackij siehe V.Zorza: *Polizeistaat auf einem Planeten*. - In: *Die Zeit* v. 25.7.1969.; K.Pax: *Rezension von "Die bewohnte Insel"*. - In: *Science Fiction Times* 3 (1972) Nr.128. S.28-31.
- (264) Im Jahre 1909 schrieb J.Minor: "Die Poesie des Posthorns muß durch eine Poesie der Eisenbahn, des Rades, des Automobils und des Flugschiffes ersetzt werden. Ob und inwieweit das den Künstlern gelingen wird, ist eine der wichtigsten Fragen der Poetik der Zukunft." (J.Minor: *Die Luftfahrten in der deutschen Literatur. Ein bibliographischer Versuch*. - In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. N.F. Jg.1909. H.2. S.64-73.
- (265) Britikov: NF roman, S.16.
- (266) Green spricht von wissenschaftlichen Wahrheiten, "that satisfy the imagination as fully, as many-sidedly, as immediately (if one has some scientific preparation) as literary truths." (Green: *Two Surveys*, S.54.)
- (267) Suvin: *Poetik*, S.99.
- (268) Vgl. Lem: *Fantastyka i Futurologia*, S.34ff.
- (269) *ibid.*
- (270) Lotman: *Künstlerischer Text*, S.96.
- (271) *ibid.* S.99.
- (272) "Im Hinblick auf die konkreten Erfindungen wird dies noch augenfälliger. Wird eine Erfindung für den Phantasten uninteressant, so muß sie deswegen nicht veraltet oder von einer neuen verdrängt worden sein, wie der Ballon durch das Flugzeug verdrängt wurde. Sie kann ganz einfach banal werden." (Kagarlickij: *Kak popast' na Lunu?*, S.262.)
- (273) A.Koestler: *The Boredom of Fantasy. Broadcast on the BBC Home Service. May 1953*. - In: *A.Koestler: The Trail of the Dinosaur and Other Essays*. London 1955. S.146.

- (274) Der sowjetische Science Fiction - Autor Al'tov hat über 2000 solcher Ideen gesammelt und sich auch an einer Typologie dieser Ideen versucht. Vgl. G.Al'tov: Ctoby stat' princessoj. - In: Ц literature dlja detej. Vyp.13. Leningrad 1968.
- (275) R.Conquest: Science Fiction and Literature. - In: Critical Quarterly 5 (Winter 1963). S.365.
- (276) Dieses Kriterium genügt für Todorov, um die Science Fiction der Massenliteratur zuzuordnen: "... wir erkennen einem Text nur das Recht zu, einen Platz in der Geschichte der Literatur oder der Wissenschaft einzunehmen, sofern er eine Veränderung der Vorstellung erbringt, die man sich bis zu diesem Zeitpunkt von dem einen oder dem anderen dieser beiden Bereiche gemacht hat. Die Texte, die diese Bedingung nicht erfüllen, gehen automatisch in eine andere Kategorie über: die einen in die der sogenannten Trivial- oder Massenliteratur, die anderen in die der Lehrbücher." (Todorov: Einführung, S.10.) Die Argumentation ließe sich in dieser Form allerdings nicht auf die gesamte Science Fiction beziehen; von den in unserer Untersuchung aufgeführten Werken müßten zumindest spielerisches und verschlüsseltes Modell ausgeschlossen werden, da mit ihnen eine Erweiterung der Vorstellung verbunden ist, die wir uns von Science Fiction machen.
- (277) E.Tamarčenko: Social'no-filosofskij zanr, S.133. Die folgende Charakterisierung der Märchenstruktur ließe sich ohne weiteres auf die Science Fiction übertragen: "Da sich das Märchen mit elementaren Grundtatsachen des Daseins befaßt, ist es seinem Darstellungsmodus ebenso einfach und unkompliziert wie jene Tatsachen. Es kennt keine subtilen seelischen Differentiationen. Individualisierung als mühsam erworbenes Resultat eines intimen seelischen Entwicklungsprozesses ist ihm fremd. Alle Akteure, die an einer Märchenhandlung teilhaben, sind abstrakte Typen." (G.Günther: "Nachwort". - In: Die Überwindung von Raum und Zeit. Phantastische Geschichten aus der Welt von Morgen. Düsseldorf, Bad Salzbig 1952. S.223.)
- (278) B.Brock: "Nachwort". - In: Die anderen unter uns. Von Menschen und Pseudomenschen. Hsg. W.F.Nolan, Darmstadt 1967. S.423f.
- (279) Koestler: Boredom of Fantasy, S.146f.
- (280) Vgl. Brock: "Nachwort", S.438.
- (281) Suvin: Poetik, S.113.
- (282) Lotman: Künstlerischer Text, S.97.
- (283) Mukařovský: Ästhetik, S.108.
- (284) Tamarčenko zitiert in seiner Dissertation von den sowjetischen Science Fiction - Autoren fast ausschließlich die Strugackijs.
- (285) Britikovs Besorgnis wegen möglicher relativistischer Tendenzen scheint uns unbegründet: "In unserer Zeit werden die relativistischen Prinzipien der Naturwissenschaft zufällig oder absichtlich, spontan oder bewußt auf das Gebiet der Geschichte, auf moralische und ethische Kriterien ausgedehnt und erschüttern damit die Ideale von Humanismus und Optimismus." (Britikov: NF roman, S.249.)
- (286) Vgl. Lück: Sowjetische fantastische Literatur, S.104f.
- (287) Suvin: Abriß, S.339.
- (288) Vgl. Urban: Fantastika, S.233.

LITERATURVERZEICHNIS(1) WerkausgabenEfremov, Ivan

Tumannost' Andromedy. - Moskva 1959. /Roman-gazeta N15 (195)/
 Čas Byka. - Moskva 1970.

Gor, Gennadij

Izvajanie. - Leningrad 1972.
 Minotavr. - In: Gor. Fantastičeskie povesti i rasskazy. Leningrad 1970.

Strugackij, Arkadij; Strugackij, Boris

Šest' spiček. - In: Fantastika i priključenija. Rasskazy sovetskich pisatelsj. Moskva: Progress Publishers. /o.J./
 Strana bagrovych tuč. - Moskva 1960.
 Put' na Amal'teju. - In: V mire fantastiki i priključenij. Leningrad 1964.
 Stažery, ersch. als Kurzfassung unter dem Titel "Dolžen žit'" in Mir priključenij. Al'manach Nr.8. Moskva 1962.
 Popytka k begstvu. - In: Fantastika 1962 god. Moskva 1962.
 Polden', XXII. vek (Vozvraščenie). - Moskva 1967.
 Dalekaja Raduga. Trudno byt' bogom. - Moskva 1964.
 Chiščnye vešči veka. - Moskva 1965.
 Ponedel'nik načinaetsja v subbotu. - Moskva 1966. (Biblioteka sovremennoj fantastiki. T.7.)
 Ulitka na sklone. Glavy iz fantastičeskoj povesti.
 Teil I in: Ellinskij sekret. Lenizdat 1966.
 Teil II in: Bajkal (Ulan-Ude) 1,2 (1968).
 Gadkie lebedi. - Frankfurt a.M. 1972.

Varšavskij, Il'ja

Molekul'jarnoe kafe. Naučno-fantastičeskie rasskazy. - Leningrad 1964.
 Čelovek, kotoryj videl antimir. Naučno-fantastičeskie rasskazy. - Moskva 1965.
 Solnce zachodit v Donomage. Fantastičeskie rasskazy. - Moskve 1966.

(2) Allgemeine Literaturtheorie

Chvátik, Květoslav: Strukturalismus und Avantgarde. - München 1970.
 (Reihe Hanser.56.)
 Forster, E.M.: Aspects of the Novel. - London 1961.
 Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. - Stuttgart 1957.

- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. - Tübingen 1960.
- Lachmann, Renate: Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij. - In: Poetica (Jan.-Apr.1970). Bd.3. H.1,2.S.226-249.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. - Frankfurt a.M. 1973. (edition suhrkamp.582.)
- Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik. - Frankfurt a.M. 1970. (edition suhrkamp.428.)
- ✓ Sklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. - Frankfurt a.M. 1966.
- Sanzel, Franz: Die typischen Erzählsituationen im Roman. - Wien 1955. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie)
- Studien zur Trivialliteratur, hsg. H.O.Burger. - Frankfurt a.M.1968. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19.Jahrhunderts.1.)
- Trivialliteratur, heg. G.Schmidt-Henkell et al., Literarisches Colloquium. - Berlin 1964.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. - Stuttgart 1969. (Kröners Taschenausgabe Bd.231.)

(3) Phantastische Literatur und Science Fiction

Es werden nur Titel von allgemeinerer Bedeutung angeführt. Ausführliche Bibliografien finden sich bei:

- Ljapunov, Boris: Bibliografija. - In: A.F.Britikov. Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman. Leningrad 1970. S.365-436.
- Rottensteiner, Franz: Literatur über Science Fiction. Eine Auswahlbibliographie. - In: Science Fiction. Theorie und Geschichte, hsg. E.Barmeyer. München 1972. (Uni-Taschenbücher.132.). S.365-373.
- Suvin, Darko: A Select Bibliography on Russian SF from the Beginnings to 1959. - In: Modern Language Review (1971) Vol.66. Nr.1. S.156-159.
- Yershov, Peter: Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature. - New York 1954.

a. Bücher

- Amis, Kingsley: New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction. - New York 1960.
- Britikov, Anatolij : Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman. - Leningrad 1970.
- Buchner, Hermann: Programmirtes Glück. Sozialkritik in der utopischen Sowjetliteratur. - Wien, Frankfurt a.M., Zürich 1970.
- Butor, Michel: Essais sur les modernes. - Paris 1964.
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. - München 1968.
- Gerber, Richard: Utopian Fantasy. A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century. - London 1955.
- Graaf, Vera: Homo futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction. - Hamburg und Düsseldorf 1971.

- Gradmann, Erwin: Phantastik und Komik. - Bern 1957.
- Green, Martin: Science and the Shabby Curate of Poetry. Essays about the Two Cultures. - New York 1965.
- Günther, Hans: Das Grotteske bei N.V.Gogol'. - Diss.München 1968. (Slaviatische Aeiträge.34.)
- Gurevič, G.: Karta strany fantezij . - Moskva 1967.
- Hienger, Jörg: Literarische Zukunftsphantastik. Eine Studie über Science Fiction. - Göttingen 1972.
- Huxley, Aldous: Literature and Science. - New York 1963.
- Kateb, G.: Utopia and Its Enemies. - London 1963.
- Knight, Damon: In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction. - Chicago 1967.
- Lampa, A.: Das naturwissenschaftliche Märchen. - Reichenberg 1919.
- Lem, Stanisław: Fantastyka i Futurologia (2 Bd.). - Kraków 1970.
- Ljapunov, Boris: V mire meoty. - Moskva 1970.
- Parnov, E.I.: Sovremennaja naučnaja fantastika. - Moskva 1968.
- Pehlke, Michael; Lingfeld, Norbert: Roboter und Gartenlaube. Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur. - München 1970. (Reihe Hanser.56.)
- Penzoldt, Peter: The Supernatural in Fiction. - London 1952.
- Schirmbeck, H.: Die Formel und die Sinnlichkeit. - München 1964.
- Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie. - Stuttgart 1957.
- Tamarčenko, E.D.: Social'no-filosofskij žanr sovremennoj naučnoj fantastiki (tipologičeskaja charakteristika). - Diss.Doneck 1969.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. - München 1972.
- Urban, Adol'f: Fantastika i naš mir. - Leningrad 1972.
- Vax, Louis: L'art et la littérature fantastiques. - Paris 1963.
- Walsh, Chad: From Utopia to Nightmare. - London 1962.
- Yershov, Peter: Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature. - New York 1954.

b. Zeitschriftenaufsätze

- Asimov, Isaac: Escape Into Reality. - In: The Humanist (nov.-dec.1957) Vol.XVII. Nr.6. S.326-332.
- Britikov, A.F.: Fantastika, ee specifika i dejstvennost'. - In: Sovetskaja literatura i novyj čelovek. Leningrad 1967. S.303-354.
- ders.: Sovremennaja naučnaja fantastika. - In: Žanrove-stilevye iskanija sovremennoj sovetskoj prozy. Moskva 1971. S.308-350.
- Campbell, John W.jr.: The Science of Science Fiction Writing. - In: Of Worlds Beyond. Ed. L.A.Eshbach. London 1964. S.99-114.

- Conquest, Robert: Science Fiction and Literature. - In: Critical Quarterly 5 (Winter 1963). S.355-367.
- Dahrendorf, Ralf: Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis. - In: The American Journal of Sociology. Vol. 64 (Sept.1958). Nr.2. S.115-127.
- d'Astorg, B.: Du roman d'anticipation. - In: Esprit. N.S.21 (1953) S.657-673.
- Fajnburg, Z.I.: Sovremenoe obščestvo i naučnaja fantastika. - In: Voprosy filosofii 6 (1967). S.32-43.
- Flechtner, H.H.: Die phantastische Literatur. Eine literaturästhetische Untersuchung. - In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1930. Bd.24. S.37-46.
- Gorlovakij, A.: Vremja fantastiki. - In: Junost' 1 (1967). S.73-78.
- Gromova, Ariadna: "Naučnaja fantastika". - In: Kratkaja literaturnaja enciklopedija. Bd.5. Moskva 1968. S.140-143.
- dies.: Naučnaja fantastika - čto što takoe? - In: Detekaja literatura 5 (1966). S.11-14.
- Heinlein, Robert A.: Science Fiction. Its Nature, Faults and Virtues. - In: The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism. Ed. B.Davenport. Chicago 1964. S.17-63.
- Iosifescu, Silviu: Ein Dante wird gesucht. - In: Rumänische Rundschau 1 (1968). S.54-57.
- Kadinsky, Margot: Über Science Fiction. - In: David Kadinsky. Der Mythos der Maschine. Stuttgart, Wien 1969. S.221-232.
- Kagarlickij, Julij: Byl li Swift naučnym fantastom? - In: Fantastika 1965. Vyp.3. Moskva 1965. S.209-222.
- dere.: Kak popast' na lunu? - In: Fantastika 68. Moskva 1969. S.251-269.
- dersl: Realizm i fantastika. - In: Voprosy literatury 1 (1971). S.101-117.
- Koestler, Arthur: The Boredom of Fantasy. (Broadcast on the BBC Home Service. May 1953). - In: A.Koestler: The Trail of the Dinosaur and other Essays. London 1955. S.142-147.
- Lascault, Gilbert: Un avenir redouté. Les récits d'anticipation. - In: Esprit (Feb.1966) Nr. 346. S.259-270.
- Lewis, C.S.: On Science Fiction. - In: Lewis, C.S. Of other Worlds. Essays and Stories. London 1966. S.59-73.
- Lück, Hartmut: Die sowjetische wissenschaftlich-fantastische Literatur. Zur Frage literarischer Utopien in sozialistischen Übergangsgesellschaften. - In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft (Juli 1973). H.18/19. S.63-105.
- Mead, Margaret: Toward More Vivid Utopias. - In: Science v. 8.11.1957. S.957-961.
- Mitchell, Stephen D.: Alien Vision: The Techniques of Science Fiction. - In: Modern Fiction Studies (Winter 1958-1959). Vol.4. Nr.4. S.346-356.
- Nudel'man, Rafail: Fantastika i naučnyj progress. - In: Angara 4 (1968). Irkutsk. S.62-67.
- ders.: "Fantastika". - In: Kratkaja literaturnaja enciklopedija . Bd.7. Moskva 1972. S.887-895.

- Ostrowski, Witold: The Fantastic and the Realistic in Literature. - In: Zagadnienia rodzajów literackich (1966) Bd.9.H.1. S.54-71.
- Suvin, Darko: Naučna fantastika i utopisam. - In: Umjetnost riječi 2 (1963).
- ders.: Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. - In: Science Fiction. Theorie und Geschichte. Hsg.E.Barmeyer. München 1972. S.86-105. (UTB.132.)
- ders.: Ein Abriß der sowjetischen Science Fiction. - ebda. S.318-339.
- Tamarčenko, E.D.: Mir bez distancij. - In: Voprosy literatury 11 (1968). S.96-115.
- Ukrajnka, Lesja: "Utopija" v belletrističeskom smysle. - In: Ukrajnka, L.: Publikacii, statii, doslidzennja. Ėd.II. Kiev 1956. S.112-148.

N a c h b e m e r k u n g

Vorliegende Untersuchung wurde im Sommer-Semester 1974 von der Philosophischen Fakultät II der Universität München als Dissertation angenommen.

Die Arbeit wurde durch ein halbjähriges Forschungsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Moskau sowie durch ein zweijähriges Graduiertenstipendium der Universität München ermöglicht. Bei beiden Stellen bedanke ich mich für die großzügige Unterstützung. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Johannes Holthusen, der die Doktorarbeit betreute, sowie Ariadna Gromova, Moskau, die mir zahlreiche Anregungen vermittelte.

München, den 15.7.1975

Hans Földeak