

Die deutsche SF-Kurzgeschichte in der Gegenwartsliteratur

Krivačić, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:833305>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-20**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU
DIPLOMSKI STUDIJ – KULTUROLOŠKI SMJER

Lara Krivačić

Die deutsche SF-Kurzgeschichte in der
Gegenwartsliteratur

Andreas Eschbachs *Eine unberührte Welt*

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Milka Car Prijić

Zagreb, rujan 2023.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: SF als Genre der Gegenwartsliteratur
2. Über die Geschichte der Kurzgeschichte in der deutschsprachigen Literatur
3. Merkmale der Kurzgeschichte
 - 3.1. Zeit- und Raumdarstellung
 - 3.2. Erzählfigur
 - 3.3. Der abrupte Anfang und das abrupte Ende
 - 3.4. Die Merkmale in Bezug auf die Entwicklung der Kurzgeschichte und ihre Relativierung
4. Die Entstehung und Evolution des SF-Genres
 - 4.1. SF in Deutschland
5. Zum Begriff: Gegenwartsliteratur
6. Die Analyse ausgewählter Kurzgeschichten aus Andreas Eschbachs Kurzgeschichtensammlung *Eine unberührte Welt*
 - 6.1. „Quantenmüll“
 - 6.2. „Al-QaidaTM“
 - 6.3. „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“
 - 6.4. „Der Supermarkt im Nebel“
7. Schlussfolgerung

Literaturverzeichnis

Zusammenfassung

1. Einleitung: SF als Genre der Gegenwartsliteratur

Die heutige Gegenwartsliteratur bietet eine Vielfalt an Genres und Subgenres, wobei die Kategorien der mehr und weniger bevorzugten Literaturformen entstehen. Science Fiction (SF) ist ein Genre, das trotz oder vielleicht auch wegen seiner Popularität in der Regel als Unterhaltungsliteratur kategorisiert wurde. Jedoch ist SF als ein äußerst interessantes Genre zu lesen und zu interpretieren, weil sich SF-Werke auf unterschiedlichen Ebenen mit gegenwärtigen Themen beschäftigen. Dies deutet darauf hin, dass SF im Rahmen der Gegenwartsliteratur analysiert werden kann. Doch wie genau beschäftigt sich SF mit Themen, die die Gegenwartsliteratur ausmachen, und warum ist die Kurzgeschichte die besonders gut geeignete Gattung, die die Gegenwärtigkeit des SF zu interpretieren? Die folgende Diplomarbeit wird sich hauptsächlich mit diesen zwei Fragen auseinandersetzen und wird der Problematik der Trivialisierung des SF-Genres näher herangehen. Hierbei ist es wichtig hervorzuheben, dass im Fokus die Absicht ist, die Vielfalt des SF-Genres in der Gattung der Kurzgeschichte zu untersuchen, anstatt zu versuchen, die jeweiligen Kurzgeschichten nach einer spezifischen SF-Form zu analysieren. Dies hängt damit zusammen, dass SF als Genre über keine einheitliche Definition verfügt und dementsprechend in diverse Subgenres aufgeteilt ist, was in den folgenden Kapiteln erläutert wird. Eine weitere wichtige Prämisse ist, dass es im deutschen Raum an literarischen Methoden und Konzeptionen für die literarische Untersuchung des SF-Genres mangelt (vgl. Puschmann-Nalenz, S. 5), was übrigens ähnlich mit der dazugehörigen sekundären Literatur im kroatischen Raum ist. Dies ist auch der Grund, warum es schwierig war, ein ausreichend faktenorientiertes Korpus für den sich auf die Entwicklung der SF in Deutschland beziehenden theoretischen Teil dieser Diplomarbeit zu erstellen.

Diese Diplomarbeit gliedert sich in zwei Hauptteile: Zunächst erfolgt die Darstellung der Theorie in Bezug auf die Kurzgeschichte, das SF-Genre und die Gegenwartsliteratur, worauf die Analyse ausgewählter Werke aus Andreas Eschbachs Kurzgeschichtensammlung *Die unberührte Welt* folgt. Der erste theoretische Teil dieser Diplomarbeit befasst sich mit der Kurzgeschichte. Zuerst wird die Entstehungsgeschichte der Kurzgeschichte geschildert, wie auch die bedeutendsten Merkmale der Kurzgeschichte und deren Bedingtheit in der Entwicklung der Gattung Kurzgeschichte. Der zweite theoretische Teil beschäftigt sich mit der Entstehung und Entwicklung des SF-Genres, wobei insbesondere auf die Aspekte des SF-Genres in Deutschland näher eingegangen wird. Der dritte theoretische Teil beschäftigt sich mit dem Begriff der

Gegenwartsliteratur. Im zweiten Teil der Arbeit wird die Analyse der Kurzgeschichten im Kontext ihrer Gegenwärtigkeit durchgeführt, bzw. die Auseinandersetzung Eschbachs mit den Themen und Problemen der Gegenwart, wie z. B. der Politik, der Globalisierung und dem Umweltschutz, wird ausführlich analysiert.

Die Kurzgeschichtensammlung Andreas Eschbachs unter dem Titel, *Die unberührte Welt*, die in dieser Arbeit analysiert wird, beinhaltet 40 Kurzgeschichten. Da die Analyse der vollkommenen Sammlung zu aufwendig für den Umfang dieser Arbeit wäre, wurden vier Kurzgeschichten ausgewählt, die die Vielfältigkeit des SF-Genres darstellen und sich mit charakteristischen Themen befassen. Die Sammlung enthält u. a. die Kurzgeschichte „Die Wunder des Universums“, die 1998 als die beste Kurzgeschichte mit dem Deutschen Science-Fiction-Preis ausgezeichnet wurde. Eschbachs Werke, die zum größten Teil Romane sind und mehrmals mit dem Deutschen Science-Fiction-Preis und dem Kurd-Laßwitz-Preis ausgezeichnet wurden, setzen sich mit diversen Themen auseinander, sei es Religion, Krieg, Umweltschutz, Ökonomie oder Politik, dabei auch stets mit der inneren Welt des Menschen. Wie Eschbachs Kurzgeschichten im Kontext der Gegenwartsliteratur zu verorten sind und wie sie ihren Raum im SF-Genre finden, wird anhand der Analyse im zweiten Teil der Arbeit näher betrachtet.

2. Über die Geschichte der Kurzgeschichte in der deutschsprachigen Literatur

Der Begriff Kurzgeschichte kann „auf eine Lehnübersetzung aus dem angloamerikanischen **short story** = „kurze Geschichte“ zurückgeführt werden (Marx, S. 1; Hervorh. im Original). Bis 1945 verwendete man unterschiedliche Variationen der Übersetzung dieses Begriffes („short story“), meist jedoch wurde der Ausdruck „kurze Geschichte“ verwendet. Seit der Dissertation Klaus Doderers aus dem Jahr 1953 wird primär der Begriff „Kurzgeschichte“ benutzt und seit 1958 kann man den Begriff auch als einen eigenständigen Eintrag in wissenschaftlichen Werken finden.

Die Kurzgeschichte, wie schon darauf hingedeutet, hat ihre Wurzeln in der angloamerikanischen Literaturwelt. Darüber schreibt Leonie Marx:

Die Frage nach der Herkunft der deutschen Kurzgeschichte spielt schon um 1900 eine bedeutende Rolle für die literaturwissenschaftliche Einordnung und Bewertung der Gattung. Ob sie auf eine deutsche Tradition oder auf eine teilweise Übernahme ausländischer

Vorbilder zurückgeführt wird, der Bezug zur amerikanischen Short Story fällt immer wieder auf (12).

Im Gegensatz zur europäischen Deutung, umfasst der Begriff *short story* in Nordamerika nicht nur die Kurzgeschichte, sondern auch die Novelle; während die Form, die sich im anglo-amerikanischen Raum stark von der Novelle abgrenzt, *modern short story* heißt (vgl. Motekat, S. 67). Die Entstehung der deutschen Kurzgeschichte wurde zudem nicht nur seitens amerikanischer Literaturerneuerungen beeinflusst; natürlich beeinflussten amerikanische Literaten E.A. Poe und Ernest Hemingway ihre Entwicklung am meisten. Was die europäischen Einflüsse betrifft, kann man die Texte Guy de Maupassants und Anton Tschechows als starke Vorbilder nicht vernachlässigen. Manfred Durzak deutet darauf hin, dass es hierbei mehr um einen literarischen Austausch als eine Einwegströmung ging (vgl. Durzak, S. 302). In Deutschland erreicht die Kurzgeschichte ihren Höhepunkt nach dem Zweiten Weltkrieg, der auch als Anreger zu ihrer Verbreitung in Europa angesehen wird. Das erste Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg stellt eine Auseinandersetzung mit kriegsbezogenen Themen und Motiven dar, doch in den 1960ern verstärkt die Kurzgeschichte ihre Rolle in der Gesellschaftskritik und wandelt ihren Fokus vom Krieg auf den Alltag um (vgl. Matzkowski, S. 80-82; Nayhauss, S. 10), obwohl laut Nayhauss viele Literaturwissenschaftler in diesem Jahrzehnt davon überzeugt waren, die Kurzgeschichte würde bald aussterben (vgl. S. 6). Im Laufe der 1980er und 1990er entstehen immer häufiger Initiativen zur Förderung der Kurzgeschichte, vor allem „durch Preisausschreiben, stellenweise verbunden mit Kolloquien“; zudem popularisiert und erweitert die Entwicklung des Internets den theoretischen Diskurs über die Kurzgeschichte (Marx, S. 159, 164).

Helmut Motekat stellt fest, dass die anglo-amerikanische *short story* als Anregung zur Evolution der deutschen Kurzgeschichte diene und erklärt, dass die Kurzgeschichte aus drei Gründen ihren Ursprung in Amerika hat: 1) „die Entstehung eines eigenen, sich von anderen Völkern unterscheidenden Lebensgefühls in den Vereinigten Staaten um die Mitte des 19. Jahrhunderts“, 2) den amerikanischen Bürgerkrieg „und das dadurch hervorgerufene Gefühl der Unsicherheit“, 3) den „Kultivierungsprozess der USA, der mit dem gefährlichen und abenteuerlichen Leben der Grenzer, Jäger und Goldsucher verbunden ist und kaum ein ruhiges, planvolles Sich-Entwickeln kennt“ (Nayhauss, S. 64-65). Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges herrscht in Deutschland, ebenfalls wie in den USA in der Mitte des 19. Jahrhunderts, ein Gefühl von Orientierungslosigkeit (vgl. Schnell, S. 62). Um „das Grauen und die Schrecken zu verarbeiten, die das Kriegsende mit sich gebracht hatte“, werden in Deutschland nach 1945

„Dokumente der Auseinandersetzung mit dem Faschismus, des Leidensausdrucks, der Bedrängung in Todesnot“ veröffentlicht in der Form von Tagebüchern, Gedichtbänden usw. (ebd., S. 63). Die Kurzgeschichte wurde wegen ihrer Form so schnell aufgenommen, denn ähnlich wie bei Tagebuchaufzeichnungen brauchte sie keine Verse und keine epische Stilisierung, d. h. der Fokus lag nicht auf der Ästhetik (vgl. Schnurre, S. 34). Somit wurde die Kurzgeschichte in der Nachkriegszeit zum „ideale[n] Instrument zum Aufdecken von Missständen, zum Anprangern von Kollektivsünden und zur Lotung gesellschaftlicher und soziologischer Befunde“ (ebd., S. 35).

Wann genau die deutsche Kurzgeschichte geboren wurde, liegt laut Literaturwissenschaftlern wie Ruth Lorbe und Walter Höllerer mit der Entwicklung neuer Literaturformen zur Zeit des Umbruchs zur Moderne eng zusammen (vgl. Marx, S. 17-21). Technische Fortschritte, ein schnelleres Lebenstempo und die wachsende Informationsfülle führten zu einer verkürzten Lesezeit und das Lesemedium versuchte sich, unter anderem, in Kurzprosaform der Evolution der Lesekultur anzupassen. Hiermit hatte auch die Zeitungsbranche ihren Anteil, denn die Texte in den Zeitungen müssen kurz und konzentriert sein – „ein limitierter Umfang“ bestimmt die Form und diese wiederum bestimmt den Inhalt (Kusenbergs, S. 40). Da die Kurzgeschichte „das ideale Instrument zum Aufdecken von Missständen, zum Anprangern von Kollektivsünden und zur Lotung gesellschaftlicher und soziologischer Befunde“ ist und der Journalist „einer der wichtigsten Vermittler des Zeitgeistes“ darstellt, ist der Zusammenhang zwischen der Kurzgeschichte und der Zeitung nicht verwunderlich — Helmut Motekat schreibt sogar, dass der Journalismus „die Höhe dichterischer Gestaltung“ just in der Kurzgeschichte erreicht (Schnurre, S. 35; Motekat, S. 72). Jedoch gelingt es der Kurzgeschichte in Deutschland nicht so heimisch zu werden, wie es der Fall im anglo-amerikanischen Raum ist. Dies kann einerseits darauf zurückgeführt werden, dass deutsche Autoren den Roman als die Form mit dem kanonisierten Status bevorzugen, die Novelle eine starke Tradition hat und andererseits fehlte es im deutschsprachigen Literaturbetrieb an entsprechenden Zeitungen bzw. Magazinen (vgl. Kunert, S. 47-48). Wolfgang Schnurre deutet darauf hin, während viele amerikanische Autoren ausgerechnet mithilfe ihrer Kurzgeschichten bekannt geworden seien, wäre dies nicht der Fall in Deutschland, weil „der deutsche Autor tendiert (wenn überhaupt zu einer literarischen Kurzform, dann) zur Erzählung. Er liebt den Tiefgang, die umständliche Abfolge eines möglichst wuchtigen, schicksalsträchtigen Vorgangs“ (S. 33).

3. Merkmale der Kurzgeschichte

Was macht eine Kurzgeschichte aus? Laut Doderer, dessen Dissertation nach Nayhauss „der erste umfassendere Versuch in Deutschland, die Kurzgeschichte in ihrer äußeren und inneren Form zu definieren“ ist, gibt es vier Kennzeichen der Kurzgeschichte: ihre Kürze (kürzer als die Novelle), ihre Einleitung (meistens ohne), ihr Verlauf (linear) und ihr Schluss (in der Regel offen, oftmals unerwartet) (Nayhauss, S. 54-55). Doderer und Schnell fokussieren sich in ihren Thesen auf die Relevanz der Kurzgeschichte im Rahmen der deutschen Literatur, während Durzak und Marx hauptsächlich von der Funktion der Kurzgeschichte im Kontext der Literatur im Allgemeinen ausgehen und ihren Bezug zur Herkunftsform aufstellen. Die Merkmale der Kurzgeschichte werden von allen aufgeführten Literaturwissenschaftlern überwiegend einheitlich gedeutet. Im Allgemeinen werden die Unabgeschlossenheit am Anfang und am Ende der Kurzgeschichte, die Fixierung auf den Augenblick, wie auch die Pointierung des Schlusses als wesentliche Merkmale der Kurzgeschichte betrachtet (vgl. Marx, S. 21-25).

3.1. Zeit- und Raumdarstellung

Da der Augenblick eine „fundamentale erzählstrukturbildende Funktion“ hat, wird die zeitliche Dimension der Gegenwart dargestellt, doch die Gegenwart kann ausgeweitet werden und somit in eine andere Zeitdimension einschneiden, wie z. B. in die Zukunft (Durzak, S. 302). Dies ist insbesondere im SF-Genre der Fall. Der Augenblick wird häufig in SF-Kurzgeschichten in die Zukunft extrapoliert; die Zukunft ist nicht der nächste Anhaltspunkt in der chronologischen Reihenfolge einer Geschichte, sondern sie ist der Augenblick: Was aus der Perspektive des sich in der Gegenwart befindenden Lesepublikums als ein in die Zukunft versetzter (weit-)entfernter Augenblick erscheint, wird in der erzählten Zeit in der Kurzgeschichte als Gegenwart dargestellt. Der Augenblick gewinnt mit der Möglichkeit des Perspektivenwechsels an Dimension, denn er ist ein Zeitpunkt, in dem die Handlung komprimiert wird, und der nicht notwendig in dieser Welt stattfindet, sondern in einer parallelen bzw. alternativen Welt (vgl. Marx, S. 41).

Um sich von längeren Gattungen abzugrenzen, bevorzugt die Kurzgeschichte eine intensive, anstatt eine extensive Darstellung der Zeit — die begrenzte Erzählzeit bedingt die

Komprimierung der Zeitzusammenhänge, jedoch nicht linear (vgl. ebd., S. 303-304). Im Gegensatz zur Zeitdarstellung ist die Raumdarstellung häufig begrenzt. Im Zusammenhang mit der Raumdarstellung schreibt Durzak über „Erzähl-Kabinen“, d. h. räumlich begrenzte Handlungssituationen, die dazu dienen, eine der Steigerung dienende Anordnung zu erschaffen und damit den Höhepunkt der Handlungsstruktur zu erreichen (S. 304). Als Kulminationspunkt kann z. B. die Epiphanie dienen, „das plötzliche Sichtbarwerden eines Sinnzusammenhangs im Kontext einer bestimmten Erzählsituation“, aber auch jede andere Art eines pointierten Erzählendes (ebd., S. 306). Man kann in Betracht auf die Zeitdarstellung behaupten, dass es eine äußere und eine innere Handlung gibt, wobei sich die innere Handlung im Bewusstsein der Hauptfiguren abspielt und die äußere im sichtbaren zeitlichen und räumlichen Rahmen.

3.2. Erzählfigur

Eng verbunden mit der Wirklichkeitsdarstellung ist in der Kurzgeschichte die Individualisierung des Erzählers, der die Figuren nicht mit einem allwissenden Blick betrachtet, sondern ohne Distanz agiert und somit die Figuren dem Leser annähert. Dies spricht dafür, dass die Kurzgeschichte eine „demokratische Gegenwartsform“ ist, die die Identifizierung des Lesers mit den individualisierten Figuren des Narrativs ermöglicht (Durzak, S. 307). Durzak schreibt dazu, dies sei nicht verwunderlich, wenn man das Herkunftsland der Kurzgeschichte in Betracht nehme, aber auch deshalb, weil der Demokratisierungsprozess der Literatur selbst den Bedarf nach einer Gattung definiert habe, die „die Distanz zwischen Leser und Literatur entscheidend einebene“ (ebd.). Nayhauss sieht es ähnlich: Die Situation, in der sich die dargestellte Gesellschaft befinde, ermögliche und bedinge sogar die Erschaffung einer Literatur- bzw. Kunstform, die diese Situation entsprechend ergreifen kann; die jeweiligen Kunstformen wachsen „aus der konkreten Bestimmtheit des jeweiligen Zustands (Weltzustand)“ heraus (S. 7).

Im Zusammenhang mit der Zeitdarstellung spielt in der Kurzgeschichte der Erzähler eine recht „komprimierte“ Rolle; er verlässt seine Objektivität und seine allwissende Präsenz, nimmt stattdessen die Ich- oder Er-Form an. Ein solcher Erzähler ermöglicht „die Simultaneitätserzeugung der Zeit im Bewusstsein des Protagonisten“ (Durzak, S. 303). Dies bedeutet, dass, obgleich die Handlungszeit sich in unterschiedliche Richtungen dehnt, die

Zeitdarstellung die „Totalität eines ganzen Lebens“, den „Lebensfilm“ in einem Augenblick umfasst (ebd., S. 303-304).

3.3. Der abrupte Anfang und das abrupte Ende

Der Einstiegspunkt der Handlung erfolgt abrupt: Der Grund dafür ist, dass genau der abrupte Einstieg bzw. der Ausstieg die Aufmerksamkeit des Lesers wecken soll (vgl. ebd., S. 305). Der Figurenerzähler ist wiederum eng verbunden mit dem abrupten Erzähleinstieg; mithilfe einer *in medias res* Situierung entkommt der Erzähler seiner allwissenden Rolle, nähert sich aber an den Leser durch den extrapolierten Augenblick — der Leser kann in der in der Kurzgeschichte dargestellten Wirklichkeit die Elemente seiner eigenen Wirklichkeit erkennen (vgl. ebd., S. 306-307). Er kann die Parallelen zwischen seiner Wirklichkeitserfahrung und der in der Kurzgeschichte dargestellten Wirklichkeit wie in einem Spiegel beobachten, wenn er nach ihnen sucht und sie erprobt.

3.4. Die Merkmale in Bezug auf die Entwicklung der Kurzgeschichte und ihre Relativierung

Die Kurzgeschichte wird in Deutschland vor der Jahrhundertwende als Massen- und Unterhaltungsliteratur betrachtet und deshalb oft anhand ihrer skizzenhaften Natur „Skizze“ oder „Novellette“ genannt, doch ihre „qualitativ definierte Kürze, die Ausrichtung auf das Wesentliche“ sind Merkmale, die sie nicht parallel mit dem Roman oder der Novelle erscheinen lassen und auch die Basis für alle anderen Kriterien für die Feststellung der gattungsspezifischen Merkmale bilden (Marx, S. 7-8). Die Zeitverkürzung wie auch der Verfremdungseffekt gehören zu den ausgeprägten Merkmalen dieser Gattung, was auch der Grund dafür ist, dass sich das SF-Genre gern dieser Form bedient, aber dazu mehr in den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit.

Seit Mitte der 1950er entsteht ein klareres Bild der Kurzgeschichte: Die Pointe verliert an Bedeutung, während die Zeitbehandlung in den Vordergrund rückt. Parallel fängt man an, sich mit der Theorie der Kurzgeschichte intensiver auseinanderzusetzen. In der Nachkriegszeit steigt die Anzahl der Kurzgeschichten und die Kurzprosaform wird zu einer der ausgeprägtesten

Literaturformen dieser Zeit dank ihres Augenblickcharakters (vgl. ebd., S. 36-38). Seit dem Ende der 1960er kommt es zu einer Auseinandersetzung mit den vernachlässigten Aspekten der Kurzgeschichte. Eine „partnerschaftliche Beziehung zwischen Erzähler und Leser“ braucht einen personalen Erzähler, der dabei hilft, die Illusion herzustellen, dass es keinen Erzähler gibt, und mithilfe erlebter Rede wird die Grenze zwischen Erzähler und Leser noch geringer (vgl. ebd., S. 70-71, 73). Was den Stoff angeht, ist er „vorwiegend dem Bereich faktischer alltäglicher Lebensbedingungen entnommen; stilistisch seien alle Nuancen anzutreffen“ (ebd., S. 57-58). Auf dem Themenrepertoire stehen Alltagskrisen und -konflikte, jedoch entsteht die Spannung anhand der paradoxalen Gegenüberstellung des (Un-)Möglichen und (Un-)Glaubhaften, die der Zeitverkürzung auch beiträgt.

Auf jeden Fall ist eine Relativierung der Kurzgeschichte als Gattungstyp zu vermeiden, insbesondere dank ihrer Vielfalt an inhaltlichen Mustern, die als Folge eine flexible Einordnung in diverse Untergattungen hat; es gäbe dementsprechend keine alleinstehende Kurzgeschichte, „sondern nur Kurzgeschichten“ (Durzak, S. 302). Erna Kritsch Neuses Untersuchung an fünfzig deutschen Kurzgeschichten stellt fest, dass die Kurzgeschichte auch nicht nur durch die als Standard angenommenen Merkmale gekennzeichnet wird — wie etwa der Fokus auf den Augenblick, die Kürze, das Alltagsthema, die Figurendarstellung, der offene Anfang und das offene Ende. Sie geht davon aus, dass ihre Bauform zu vielfältig ist, um sie auch so streng zu definieren (vgl. Neuse, S. 106-107). Walter Höllerer spricht sich auch gegen eine „normative gattungspoetische Auffassung der Kurzgeschichte“ aus, denn er sieht die Kurzgeschichte als „ein Sammelplatz all der Eigenarten, die in den traditionellen Prosagattungen nur am Rande Platz gefunden, sich ihnen in der neuesten Zeit aber mehr und mehr aufgedrängt haben“ (S. 85). Auch die Trivialisierung der Kurzgeschichte als Gattungstyp ist nicht berechtigt, zumal es diverse Untergattungen gibt, wie die SF-Kurzgeschichte, die sich mit seriösen Themen auseinandersetzen und auch häufig soziale Kritik ausüben (vgl. Durzak, S. 302).

Die Trivialisierung der Kurzgeschichte entspringt dem Gedanken, dass die Kurzgeschichte eine sich leicht zu schreibende Gattung ist, erstens dank ihres reduzierten Volumens und zweitens wegen ihrer Realitätsabbildungstendenz (vgl. ebd., S. 307-308). Den ersten Punkt muss man im Kontext der sprachlichen Struktur der Kurzgeschichte analysieren. Was als Bündigkeit betrachtet wird, ist eigentlich eine stark kondensierte und vorsichtig gestaltete Matrix. Ähnlich wie bei der Zeitdarstellung ist die sprachliche Formulierung der Kurzgeschichte intensiv, statt extensiv aufgebaut. Im Generellen könnte man sagen, dass die Kurzgeschichte die Umgangssprache

bevorzugt, was auch vorurteilsbildend betrachtet werden kann, jedoch ist die sprachliche Gestaltung der Kurzgeschichte eine Art Illusion. Was der Kurzgeschichte an der formellen Literatursprache fehlt, macht sie „mit indirekten Hinweisen, Andeutungen, dem Understatement, der Bedeutungsnuancierung durch den harten Schnitt, durch die Lücke im Text“ wett; sie „komprimiert, verknüpft [die sprachlichen Strukturen] und lädt sie dadurch mit Bedeutung auf“ (Durzak, S. 308). Dies hilft zusammen mit der Individualisierung des Erzählers der Annäherung an die Leserschaft, die den einfachen Vorschein leichter nach komplexen und verstrickten Subebenen durchkämmen kann. Der eigentliche Wert der Kurzgeschichte liegt in „der menschlichen Aussage; in der Parteinahme für die Verfemten und Unterdrückten; in der harten und unerbittlichen Gesellschaftskritik“, in der der nicht idealisierte, sondern realabgebildete Mensch im Mittelpunkt steht (Schnurre, S. 30). Die Realitätsabbildungstendenz ist eine Vereinfachung der in den Untergattungen der Kurzgeschichte dargestellten inhaltlichen Vielfalt; genauso wie es unterschiedlich thematisierte Kurzgeschichten gibt, von Detektivgeschichten zu SF-Geschichten, so kann je nach Typus ein anderer Bereich der Realität eingeführt werden.

4. Die Entstehung und Evolution des SF-Genres

Der Begriff „Science Fiction“ wurde zum ersten Mal von William Wilson 1851 gebraucht, die Popularisierung des Begriffs wird dem luxemburgischen Herausgeber Hugo Gernsback zugeschrieben. Zuerst verwendete er den Begriff „scientifiction“, wie es im Inhalt seines ersten SF-Pulp-Magazins *Amazing Stories* vorkommt, doch nachdem er die Rechte auf die Serie verloren hatte, entschied er sich im Jahr 1929, den Begriff zu „Science Fiction“ umzuändern (vgl. Bould, S. 1).

Die Pulp-Magazine, in denen die Bestimmung des für das aufkommende SF-Genre benutzten Begriffes hauptsächlich erfolgte, waren zugleich das Erscheinungsmedium für SF-Geschichten im 20. Jahrhundert. Wie auch die Kurzgeschichte, die zur gleichen Zeit größtenteils in Zeitschriften erschien, nutzte SF die Kürze des Mediums, um das Genre zu popularisieren. Diese Magazine waren ein einzigartiges Forum für die Interaktion zwischen Schriftstellern und Lesern. Die Fangemeinden, die den engsten Kontakt zwischen Produzenten und Konsumenten ausmachten, gründeten die Magazine, tauschten sich in Leserbriefen aus und organisierten sogenannte SF-Cons (vgl. Innerhofer, S. 324). Bis heute sind solche jährlichen Treffen ein soziologisches Merkmal des

SF-Genres weltweit. Die entscheidende Veränderung in den Vertriebsmustern des Genres kam in den 1950er Jahren aus den USA, als die SF-Publikationen von Zeitschriften auf Taschenbücher umwechselten. Ab den späten 1960er Jahren wurde das Hauptmedium der SF jedoch nicht mehr die Literatur, sondern das Kino. Auf diese Weise erlangte die amerikanische SF ihre weltweite Vorherrschaft (vgl. ebd.).

Die Recherche nach der Entstehungszeit der ersten SF-Werke hängt eng damit zusammen, welche Texte vom jeweiligen Literaturwissenschaftler als SF gedeutet werden, doch es herrscht der Konsensus, dass Mary Shelleys *Frankenstein* aus dem Jahr 1818 das erste SF-Werk ist (vgl. Scholes, S. 6). Die Figuren wie Roboter, Androide und Cyborgs, die häufig in Zusammenhang mit dem SF-Genre gebracht werden, sind moderne Versionen Frankensteins Monsters — die Geschichte des SF-Genres ist die Geschichte der menschlichen Versinnbildlichung von wissenschaftlichen Fortschritten, die die Zukunft beeinflussen können, die aber auch eine Verschiebung in der jeweils gegenwärtigen Weltansicht bewirken (vgl. ebd., S. 3, 116, 180). Historisch betrachtet, sind die Anfänge der SF in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu verorten. Vor dem Hintergrund der sich beschleunigenden Industrialisierung und der zunehmenden sozialen und psychologischen Mobilität bildete sich aus den schon bestehenden Formen allmählich das SF-Genre heraus. Der rasch expandierende Buch-, Zeitschriften- und Zeitungsmarkt lieferte populärwissenschaftliche und belletristische Texte, die die neuen Welten von Wissenschaft, Technik und Industrie mit bewährten Erzählmustern und Charakterisierungen vertraut machten und damit auf die sich verändernden Lebensbedingungen und die mit der Industrialisierung einhergehenden Unsicherheiten reagierten (vgl. Innerhofer, S. 321).

Neue wissenschaftliche Entdeckungen und Entwicklungen können inspirierend, aber auch furchteinflößend wirken und die SF geht beide Aspekte an. Auch die Idee utopischer Gesellschaften als direktes Resultat positiver menschlicher Evolution bereichert die Literaturwelt seit Plato, doch in den 1920ern und 1930ern, als direktes Resultat des Ersten Weltkrieges und der Großen Depression, wandeln traditionell utopische Geschichten mithilfe von SF-Techniken und -Konzepten zu dystopischen Geschichten um (vgl. Scholes, S. 10, 26). Dieser Trend hat sich bis heute aufrechterhalten; dystopische Darstellungen als Folge gegenwärtiger Katastrophenzustände und die damit verbundene Suche nach neuen oder alternativen Universen (ein Nebenprodukt des Zeitreisewunsches) sind Themen, die die SF-Gattungen auszeichnen (vgl. ebd., S. 174-178). Ein Teil der modernen SF, dessen Qualität auf der Auserarbeitung komplexer Themen basiert, setzt auch ein komplexeres und umfassenderes Wissen voraus: Solche SF befasst sich vor allem mit den

politischen, psychologischen und anthropologischen Anwendungen und Auswirkungen des Wissens, mit der Philosophie der Wissenschaft und mit der daraus resultierenden Schaffung und dem Untergang neuer Realitäten (vgl. Suvin, S. 50).

Die Wurzeln der SF sind mit der Entstehung der fantastischen Literatur verbunden, wobei Elemente der heute gesonderten Gattungen, wie des Märchens, der Fantasy und der SF, vermischt wurden, um das Gefühl des Neuen und Unerwarteten beim Lesepublikum zu erzeugen. Die SF und die fantastische Literatur entwickelten sich im Laufe der Zeit zu getrennten Genres mit ihren eigenen Regeln und Themen. SF ist in der Darstellung potenzieller wissenschaftlicher Entdeckungen, der Raumfahrt und technologischer Entwicklungen immer spekulativer geworden. Zudem befasst sie sich seit dem 20. Jahrhundert mit anthropologischen und kosmologischen Fragen und versucht, die Möglichkeit des scheinbar Unmöglichen zu erfassen (vgl. ebd., 46). Dies gelingt der SF mit der Einsetzung der kreativen Spekulation, rationalen Extrapolation und des Verfremdungseffekts. SF-Autoren nutzen vorhandene wissenschaftliche Erkenntnisse, technologische Fortschritte und theoretische Konzepte und testen ihre Grenzen wie in einem Experiment. Sie stellen „Was wäre wenn“-Fragen, die die Folgen wissenschaftlicher Entdeckungen und technologischer Innovationen untersuchen, und durch die Einführung fantasievoller Elemente, die auf bekannten Prinzipien beruhen, erzeugen sie zugleich das Gefühl der Überraschung und der Plausibilität, oft in einer kontrafaktischen Realität. Darüber hinaus ermöglichen Parallelwelten oder alternative Realitäten, dass das Unmögliche in einer anderen Realität oder Dimension stattfindet, wobei SF-Autoren Szenarien erforschen können, die von der erlebten Realität abweichen, ohne dabei einen kohärenten Rahmen innerhalb der Erzählung zu verlieren. Andererseits ging die fantastische Literatur weiter in die unergründlichen und magischen Welten vor.

Eine Neubewertung der in den letzten beiden Jahrzehnten beobachteten fantastischen Literatur als nicht mehr respektlos verunglimpftes Fachgebiet, insbesondere aufgrund des Paradigmenwechsels in den Kultur- und Medienwissenschaften, hat auch zu stärkeren Unterschieden in der Herangehensweise an ihre theoretischen Aspekte geführt (vgl. Brittnacher und May, S. 194). Darüber hinaus wird anerkannt, dass die Phänomene in der Fantastik hinsichtlich der Konzeptualisierung fiktionaler Welten, medialer Repräsentation und Rezeption keineswegs absurde Ausreißer der eher typischen Formen und Modalitäten des Fiktionalen, sondern vielmehr „radikalisierte Zuspitzungen von allgemeinen fiktionsimmanenten, ästhetischen

und medialen Problemen sind, denen eben deshalb eine besondere epistemische Qualität zukommt“ (ebd.).

Da SF ein sehr fluides Genre ist, ist es schwierig, es exakt zu definieren. Rick Altman schreibt, dass die literarischen Genres an sich fluide Konstruktionen sind, die erst *poste facto* eingegrenzt und näher definiert werden; Nayhauss betont, dass „Gattungsbestimmungen und Definitionen immer nur Hilfskonstruktionen sein können“ (vgl. Bould, S. 2; Nayhauss, S. 7). Deswegen gibt es unterschiedliche Definitionen von SF, und der Diskurs um die Einstufung bestimmter Texte ist dementsprechend auch konstant, denn nicht alle als SF unterstufte Werke passen in den Rahmen der verfügbaren bzw. als Standard angenommenen Definitionen (vgl. Roberts, S. 1). Laut der Definition des Oxford English Dictionary ist SF „imaginative fiction based on postulated scientific discoveries or spectacular environmental changes, frequently set in the future or on other planets and involving space or time travel“ (Roberts, S. 2). SF geht von einer fiktionalen Voraussetzung aus, die sie dann mit umfassender Strenge entwickelt, d. h. sie verbindet einen literarischen Aspekt mit einem wissenschaftlichen (vgl. Suvin, S. 39). SF ist demzufolge eher eine fiktive Vorstellung als eine Darstellung der beobachteten Realität. Sie kann innovativ sein und ist nicht an die präzise Abbildung der beobachteten Welt gebunden; sie bildet eine auf dem Unterschied zur Welt des Lesers basierende Welt auf.

Im Gegensatz zum Fantasy-Genre, das die Basis für diesen Unterschied im Überirdischen sucht auszubilden, rationalisiert SF den Unterschied: Sie nimmt die Rolle der „Brücke der suggerierten wissenschaftlichen Plausibilität“ an (Innerhofer, S. 318). Dies erfolgt manchmal anhand einer wissenschaftlichen Unterlage, denn es wird davon ausgegangen, dass die andere Welt, in die der Leser versetzt wird, den Naturgesetzen der beobachtbaren Welt entspricht (vgl. ebd.). Jedoch gibt es in der Regel eine Erklärung für die Differenzen zu unserer Welt, d.h. die Ursache der Handlung wird begründet und erklärt; im Gegensatz dazu erscheint z. B. im magischen Realismus unbegründet ein literarisches Mittel und treibt die Handlung an. SF folgt damit einer Rationalisierungsstrategie, die insbesondere durch das auf den ersten Blick unrealistisch und antirational erscheinende Thema in Frage gestellt und angeregt wird. Als ein Genre der fantastischen Literatur lässt SF das „oft in der Zukunft angesiedelte und technisch hergestellte Neue wissenschaftlich plausibel und rational begründet erscheinen“ (ebd.). SF überschneidet sich mit anderen Genres der Fantastik in Bezug auf die Erkundung des Wunderbaren, unterscheidet sich aber von ihnen anhand der wissenschaftlichen Motivation des Wunderbaren. Sie strebt einen

Realitätseffekt an, insofern sie eine alternative Welt aus dem Bekannten entstehen lässt, womit sowohl das Universum als auch die dargestellte Zukunft als erreichbar erscheinen.

Laut Adam Roberts gibt es drei (Haupt)Definitionen von SF, die mit den Namen dreier Literaturwissenschaftler verbunden sind: Darko Suvin, Robert Scholes und Damien Broderick (S. 7).

Darko Suvin formulierte 1979 einen neuen Begriff für die Differenz zwischen der SF-Welt und der alltäglichen, aber auch für die Differenz zwischen SF und den anderen Genres: das „Novum“. Das „Novum“ kann nicht überirdisch sein, muss aber nicht unbedingt eine neue Technologie sein — im Kern dieses Begriffs liegt der Diskurs der Möglichkeit, sprich: Wie ist was möglich? Demzufolge ist SF als ein Gedankenexperiment zu betrachten, in dem man mit den Möglichkeiten außerhalb der Grenzen unseres momentanen wissenschaftlichen Verständnisses spielt. SF muss laut Suvin den Gebrauch vom Verfremdungseffekt, wie auch dem kognitiven Aspekt des Lesens machen; der Leser soll versuchen, das „Novum“, welches dem Leser fremd erscheint, zu verstehen (vgl. Roberts, S. 8). Hier kann jedoch die Frage gestellt werden, wie man mit Werken umgehen soll, die als SF eingestuft werden, aber in sich irrealer Tendenzen haben, wie z. B. eine wissenschaftlich unmögliche wissenschaftliche Grundlage (z. B. eine Raumfahrt, schneller als die Lichtgeschwindigkeit). Scholes ist eher an der Fiktionalisierung interessiert, im Gegensatz zu Suvins Fokus auf die Verwissenschaftlichung (vgl. Roberts, S. 8).

Broderick definiert SF im Betracht auf seinen populistischen Aspekt; SF wird zunehmend Teil der Massenkultur, es wird popularisiert in der Art, dass es schon zum Pop-Genre gehören würde. Dies bedeutet nach Broderick, dass es an Seriosität verliert. Er meint zudem, dass SF ein metonymisches Genre ist. Das „Novum“ muss als Repräsentation des Plots betrachtet werden, während das ganze SF-Werk metaphorisch zu betrachten ist. Wenn man die Totalität des SF-Genres in Betracht nimmt, schreibt Broderick, können neue SF-Werke nichts Neues zum Diskurs beitragen. Auf der anderen Seite kann SF als ein symbolistisches Genre betrachtet werden. Das „Novum“ gilt hierbei als Symbol der Verbindung zu unserer Welt, was mit dem Aspekt der strukturalistischen Analyse im Gegensatz zur poststrukturalistischen Analyse der postmodernen Literatur verbunden werden kann (vgl. Roberts, S. 16).

Die Hybridität des SF-Genres erfolgt z. T. durch die narrative Dekonstruktion des durch die Lektüre angesammelten Wissens der Autoren. So werden Erzählungen mit Essays durchsetzt, und Visionen wissenschaftlicher und technologischer Zukünfte werden in metaphysische

Spekulationen verwandelt. Bei solchen Grenzüberschreitungen wird zugleich das Hauptanliegen der poststrukturalistischen Theorie mit dem „Zerbröseln der Dichotomien“ verfolgt (Innerhofer, S. 320). SF verwischt häufig die Grenzen zwischen Kategorien wie Mensch/Maschine, natürlich/künstlich und Realität/Fiktion. Diese Unschärfe stellt die klaren Unterscheidungen, auf denen traditionelle Dichotomien beruhen, in Frage und unterstreicht die fließende Natur dieser Konzepte. In SF gibt es oft hybride Charaktere, Kreaturen und Technologien, die sich einer einfachen Klassifizierung entziehen. Durch die Präsentation von Wesen oder Objekten, die mehrere Attribute verkörpern, betreibt SF die Subversion binärer Kategorisierungen und veranschaulicht die Vernetzung verschiedener Elemente. Durch die Einbeziehung des Spekultativen und des Fantastischen lädt SF das Lesepublikum dazu ein, etablierte Normen in Frage zu stellen und die vielen Möglichkeiten jenseits des Binären zu erkunden. Die Ursprünge und Entwicklungslinien des Genres sind so vielfältig und komplex wie der Stoff, den es im Laufe der Zeit in seinen Figuren angesammelt hat. Historisch gesehen ist SF ein Genre, das seine Vitalität aus dem Vergnügen bezieht, seine Grenzen aufzubrechen und neu zu errichten, und aus der Variabilität des Mischens und Anpassens (vgl. ebd.). Die SF umfasst alle Epochen; sie konzentriert sich auf kognitiv mögliche Zukünfte und ihre räumlichen Entsprechungen, kann aber auch die Gegenwart und die Vergangenheit als Sonderfälle des möglichen Verlaufs der Geschichte aus einer verfremdeten Perspektive betrachten (vgl. Suvin).

Daraus ist zu schließen, dass die Verfassung einer Literaturtheorie der SF immer noch im Progress ist. Für eine lange Zeit waren die Grundlagen der SF hauptsächlich von SF-Autoren als Kommentare, Anhänge oder Einführungen zu ihren Sammlungen bzw. Geschichten selbst verfasst bzw. interpretiert (vgl. Puschmann-Nalenz, S. 5). Barbara Puschmann-Nalenz schreibt, dass die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit, die Nicht-Reflexion des Lesers und das Axiom der Realität wesentliche Merkmale des SF-Genres sind (vgl. ebd., S. 108). Sie fügt noch hinzu, dass die dominante anwesende Struktur in der SF aktions- und spannungsorientiert ist und ein klares bzw. geschlossenes Ende anbietet. Jedoch gibt es für diesen Teil ihrer These auch ein Kontraargument: Es gibt mehrere SF-Werke, die sich mit dem psychologischen Aspekt eines Themas auseinandersetzen und die nicht über eine aktionsreiche Handlung verfügen, sondern durch die Aktion bereichert werden; sie bestätigt den gleichen Befund ein paar Seiten weiter (vgl. S. 110). In Wirklichkeit sind kein literarisches Werk, kein literarischer Trend und keine literarische Richtung vollkommen rein. Literarische Gattungen existieren im Kontext von präzisen, historisch

bedingten Einheiten, die sich nachahmen und vermischen, sich gegenseitig beeinflussen und auch kannibalisieren (vgl. Suvin, S. 60).

Die Popularisierung der SF führte zur Entstehung einer Kategorie von Werken, die mit ihrem schnellen Plot-Tempo und bunten Figuren besonders beim jüngeren Lesepublikum Interesse wecken — Suvin bezeichnet diese Art von SF als eine niedrigere Entwicklungsstufe, die im alten empirischen SF-Kontext nur eine leicht verdaubare Variable des technologischen Fortschrittes einführt (S. 43). Dies ist besonders für die Struktur der Kurzgeschichte geeignet, wie aus den Analysen im Kapitel sechs erfolgt.

4.1. SF in Deutschland

Eine der ersten Annäherungen an die SF in Deutschland ist bei den Romantikern zu finden, und zwar in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* aus dem Jahr 1816 (vgl. Fritzsche, S. 1-2). Was im deutschsprachigen Raum ab Mitte des 19. Jahrhunderts als „technische Zukunftsromane“ und „naturwissenschaftliche Märchen“ auf dem Buch- und Zeitschriftenmarkt erschien, unterschied sich nicht grundlegend von den amerikanischen SF-Geschichten der 1930er Jahre (vgl. Innerhofer, S. 321). Die ersten wahren Erzeugnisse des SF-Genres in Deutschland erscheinen jedoch im Jahr 1871 mit der SF-Kurzgeschichtensammlung *Bis zum Nullpunkt des Seins* von Kurd Laßwitz, dessen Namen auch der jährliche für den besten deutschen SF-Autor verliehene Preis trägt (vgl. Fritzsche, S. 2). Laßwitz trägt den Titel des Vaters der deutschen SF aus gutem Grund: Seine technisch-utopische Werke inspirierten die ausländische SF-Szene, aber auch Wissenschaftler wie Wernher von Braun, „der 1969 ein Vorwort zur Ausgabe von *Auf zwei Planeten* verfasste, weil er davon zum Entwurf einer Raumstation angeregt wurde“ (Esselborn, Abschn. 20). Hans Dominik ist der nächste wichtige SF-Autor, dessen politisch konservative, nationalistische und überwiegend rassistische Werke nach dem Ersten Weltkrieg einen bitteren Nachgeschmack beim deutschen Lesepublikum hinterlassen und deswegen auch dazu beigetragen, dass das SF-Genre als „escapist and politically compromised“ gesehen wurde (Fritzsche, S. 3-4). Nach dem Zweiten Weltkrieg spaltet sich die deutsche SF in die östliche und westliche deutsche SF, wobei die SF in Ostdeutschland von russischen, polnischen und tschechischen SF-Autoren beeinflusst wird, während die SF in Westdeutschland mit den ins Deutsche übersetzten angloamerikanischen SF-Werken konkurrieren muss (vgl. ebd., S. 5-6).

In den 1960ern nimmt der Einfluss der angloamerikanischen SF in Westdeutschland zu, doch in Ostdeutschland liegt der Fokus überwiegend auf einer utopisch-fantastischen Version der SF, in der die Werke sich einerseits „auf technische Neuerungen in der Produktion“ fokussieren, und andererseits „auf den pazifistischen und kommunistischen Weltstaat ohne Ausbeutung und Konflikte“ (Esselborn, Abschn. 32). Die SF-Autoren aus Ostdeutschland, wo die SF als „wissenschaftliche Fantastik“ gedeutet wurde, nutzten das Genre „häufig als Instrument versteckter Gesellschaftskritik“ (Innerhofer, S. 325). Einige Autoren sahen SF auch als ein Mittel, um die Zensur der DDR zu umgehen, wie Johanna und Günter Braun. Ihre Texte stehen stellvertretend für die kritische Funktion der SF in der DDR. Ihr Roman *Das Kugeltranszendente Vorhaben* (1983), der nur in der BRD veröffentlicht werden konnte, knüpft an die Tradition des fantastischen und satirischen Reiseromans an und demonstriert die Technik der utopischen Verfremdung, „mit der Misswirtschaft, Bürokratie und eine totalitäre Ideologie satirisch dargestellt werden“ (ebd., S. 325-326). Ihr utopischer SF-Roman *Der Irrtum der Großen Zauberers* aus dem Jahr 1972 „weist viele zeittypische politische Bezüge auf, kann aber auch losgelöst von den politischen Verhältnissen in der DDR verstanden werden“ (Kreuzer und Bonacker, S. 176). In den 1980ern wendet sich auch die SF-Szene in Ostdeutschland langsam dem angloamerikanischen Vorbild zu und lässt sich wie die SF-Autoren Westdeutschlands von neuen technologischen Entwicklungen und Wissenschaften aus den USA inspirieren, wie der Kybernetik und Informatik, „die von Amerika aus die ganze Welt erobern und die neuen Möglichkeiten der Internets, der virtuellen Realität, des Cyberspace und der Simulationen schufen“ (Esselborn, Abschn. 33).

Angela und Karlheinz Steinmüller, zwei wichtige Namen aus der SF-Sphäre in Ostdeutschland, behandeln in ihren Werken das Leben auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs und sind heute noch aktiv in ihrer Rolle als Förderer aufkommender SF-Autoren (vgl. Fritzsche, S. 6). Wolfgang Jeschke, einer der bekanntesten SF-Autoren und -Herausgeber aus Westdeutschland, editierte ungefähr 100 Anthologien in seinem Leben (vgl. ebd., S. 7). *Perry Rhodan*, eine sehr umfangreiche Weltraumoper, die seit 1961 herausgegeben wird, wurde bis heute in mehr als eine Milliarde Kopien verkauft (vgl. ebd.). SF-Autorinnen bilden eine Minderheit in Deutschland; zu den bekanntesten SF-Werken gehören die Kurzgeschichte „Selbstversuch“ (1973) von Christa Wolf, die eigentlich keine SF-Autorin war, wie auch Thea von Harbous Roman (und Drehbuch für den gleichnamigen Film) *Metropolis* (vgl. ebd., S. 4-5). Dass das SF-Genre am Anfang des 21. Jahrhunderts Erfolgsromane wie Frank Schätzing's *Der Schwarm* (2004), Wolfgang

Jeschkes *Das Cusanus-Spiel* (2005) oder Andreas Eschbachs *Ausgebrannt* (2007) produziert, zeigt die Lust des Lesepublikums auf SF-Werke, die Elemente des Thrillers und des Krimis enthalten und aktuelle gesellschaftspolitische Themen aufgreifen (vgl. Innerhofer, S. 327). Eschbach, einer der meist prominenten SF-Autoren der näheren Gegenwart, ist der Autor (Romane *Die Haarteppichknüpfer*, *Solarstation*, *Jesus Video*), mit dessen Kurzgeschichten sich die vorliegende Diplomarbeit befasst. Als Mitglied der jüngeren SF-Autoren-Generation ist noch Dietmar Dath zu erwähnen, dessen Werke aus einer Kombination von Popliteratur und Postmoderne mehrfach mit dem Kurd-Laßwitz Preis ausgezeichnet sind (Romane *Die Abschaffung der Arten*, *Pulsarnacht*) (vgl. Fritzsche, S. 8; Esselborn, Abschn. 43-45).

Außerhalb der Literatur gilt Fritz Langs Film *Metropolis* (1927) als eines der wichtigsten und bekanntesten deutschen visuellen SF-Werke (vgl. ebd., S. 4). Weitere bekannte deutsche SF-Filme sind Kurt Maetzig's *Der schweigende Stern* (1959), Rainer Werner Fassbinders *Welt am Draht* (1973) und Damir Lukacevics *Transfer* (2010) (vgl. Fritzsche, S. 8).

Laut Manfred Nagl wird die SF als eine eskapistische Variante von Massenkultur in Deutschland betrachtet und deswegen nicht näher untersucht, was im Zusammenhang mit dem generellen Unwohl bei dem Auseinandersetzen mit Massenkultur in der deutschen Literaturwissenschaft steht (vgl. Puschmann-Nalenz, S. 22). Außerdem lässt die Kombination aus seinen antizipatorischen Attributen und seiner eskapistischen Tendenz es als ein geringwertiges Genre erscheinen und es wird zudem immer noch häufig als Trivialliteratur gekennzeichnet (vgl. ebd., S. 23). Einen breiteren Kontext zu der Debatte über die Trivialliteratur und die Kategorisierung der SF als Trivialliteratur bieten Zdenko Škreb und Uwe Baur in ihrem Sammelband *Erzählgattungen der Trivialliteratur* (1984).

In der Nachkriegszeit gibt es in der deutschen Literaturwelt „keinen Wissenschaftsroman von literarischem Rang, kein ernst zu nehmendes Erzeugnis der „science-fiction“, mit Ausnahme des Romans von Heinrich Schirrmbeck: *Ärgert dich dein rechtes Auge*“ (Horst, S. 731). Jost Hermand merkt auch an, dass in den 1960ern die Literatur eine Art Revolution durchgeht, aber eine, die, seines Erachtens, der Verbraucherkultur in die Hände spielt:

Statt sich für anspruchsvolle Problemfilme, seriöse Lyrik, bewußt avantgardistische Musik oder abstrakte Gemälde zu begeistern, wie das vor 1960 üblich war, huldigen diese Kreise heutzutage einer ironischen Freude am Krimi, an der Science Fiction, am Italo Western, an

anglo-amerikanischer Beat-Musik oder billigster Pornographie, ja lassen sogar *Batman* und die *Peanuts* als „Kunst“ passieren (288).

Die SF wird als Massenkultur abgewertet, die „an den Leser überhaupt keine „kulturellen“ Ansprüche“ setzt (ebd., S. 289). Lars Schmeink schreibt dazu, dass die Autoren in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg „seriöse“ Literatur bevorzugten, anstatt Unterhaltungsliteratur zu schreiben, eine Präferenz, die noch immer aktuell ist — SF wird weiterhin als „etwas für Kinder oder Jugendliche, die in andere Welten flüchten wollten“ gesehen (Maio, 02:12-02:58, Abschn. 5).

Hat sich die Einstellung gegenüber der SF mittlerweile geändert? Schmeink glaubt, ab der Mitte der 1990er beginnt die Renaissance der SF mit Autoren wie Andreas Eschbach und seinen Romanen *Jesus Video* und *Die Haarteppichknüpfer* (vgl. ebd., 05:04-06:01). Er fügt hinzu, dass die deutsche SF im Unterschied zur angloamerikanischen SF aus einer anderen, auch sozio-historisch bedingten Perspektive unterschiedliche Themen behandelt, wie Migration und Klimawandel (vgl. ebd., 06:10-07:08). Dietmar Dath geht auf der anderen Seite davon aus, die deutsche Literaturwelt von heute verstehe, dass die SF-Gattung zur Literatur gehöre, doch für ihn sei die Anerkennung der SF als ernste Literatur weniger wichtig als der Mangel an einer Ausbildung von „technische[n] Eigenheiten“, die dabei helfen würden, festzustellen, „wann eine Geschichte gut ist, die z. B. (...) so *nur* als SF erzählt werden kann“ (Opel, 16:16-17:04; Hervorh. durch Sprecher). Dies bedeutet, dass SF als Genre für ein Werk achtsam benutzt werden sollte und zwar nur dann, wenn die Geschichte im SF-Genre tatsächlich gut ausarbeitet und dadurch aufgewertet werden kann. Um SF als Genre besser zu definieren und dementsprechend Texte einfacher als SF einzustufen, sollten Kriterien und Eigenheiten angelegt werden, die spezifisch für das SF-Genre sind.

5. Zum Begriff: Gegenwartsliteratur

„Gegenwartsliteratur“ wird für „verschiedene Subgenres gebraucht“ und „wird auf zwar meist selbstverständliche, aber auch auf durchgehend uneinheitliche, definitorisch unpräzise und teilweise sogar widersprüchliche Weise verwendet“ (Braun, S. 10). Da es sich eher um einen „ästhetischen Wertungsbegriff“ handelt, stellt sich die Frage, welche Aspekte der Literatur (ab-)gewertet werden sollen; die klassische Herangehensweise beinhaltet die Analyse literarischer

Elemente wie des Autors, des Werkes, des Raumes, der Zeit, der ästhetischen Wertung, der Sprache, der Literaturvermittlung usw. (ebd., S. 11). Laut Michael Braun ist die deutsche Gegenwartsliteratur die „Literatur der Gegenwart in deutscher Sprache“ (S. 13). Die Gegenwart kann als ein Raum-Zeit-Begriff gedeutet werden: Die körperliche Gegenwart ist „etwas, das uns erkennbar gegenübersteht“, die geistige Gegenwart ist „eine Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem“ (ebd.). Nach Braun führt dies zur Schlussfolgerung, dass die Gegenwart als Zeit „auch Vergangenheit und Zukunft umfasst“ (ebd.). Man betrachtet die Gegenwart induktiv, d. h. aus der eigenen Perspektive. Dies bedeutet, dass der Begriff wandelbar ist und demzufolge „durch die Differenz zu dem, was nicht mehr Gegenwart ist“ definiert wird (Braun, S. 14). Eine Art Abgrenzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart erfolgt durch die Einschränkung der Gegenwartsliteratur auf die Lebensabschnitte, „in denen man bewusst die neue Literatur als Ausdruck seiner Zeit erfährt“, d. h. im Endeffekt hängt die Bestimmung des Begriffs von der Wirklichkeitserfahrung und -einschätzung des Betrachters selbst ab (ebd.).

Die ersten Annäherungen an die Definition der Gegenwartsliteratur erfolgen in der Gründungsphase der Germanistik. Achim von Arnim und Clemens Brentano veröffentlichen im Jahr 1808 die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* und setzen sich untereinander, wie auch mit den Brüdern Grimm darüber auseinander, ob die Sammlung unter Natur- oder Kunstpoesie einzustufen ist, wobei die Brüder Grimm die Lieder historisch betrachten, während die Romantiker den Fokus auf ihren zeitgenössischen Wert nehmen (vgl. ebd., S. 17). Seit den Debatten der ersten Literaturhistoriker der Germanistik ist zu bemerken, dass die Eckdaten der Gegenwartsliteratur fließend sind, bzw. der Anfang und das Ende der Gegenwart, wie auch der Gegenwartsliteratur, verschieben sich konstant.

Es ist deshalb auch kompliziert zu definieren, wann die Epoche der Gegenwartsliteratur beginnt. Die Nachkriegsliteratur, zum Beispiel, hat einen klaren Ausgangspunkt, doch der Endpunkt ist genau wie bei der Postmoderne nicht definiert. Drei Daten könnten jedoch als Ausgangspunkte für die Gegenwartsliteratur benutzt werden: 1) das Jahr 1945 (Ende der Nazi-Diktatur) bzw. 1947 (Gründung der „Gruppe 47“), 2) das Jahr 1968 (Studentenrevolution, „68er Generation“, „kultureller Wertewandel“), und 3) die Jahre 1989/90 (u. a. Fall der Berliner Mauer, Vereinigung Deutschlands) — diese Daten markieren „epochale Zeitpunkte in der politischen Ereignisgeschichte Deutschlands, die mit Veränderungen des literarischen Systems einhergehen“ (ebd., S. 22-23). Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte nehmen die politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Ereignisse der Jahre 1989/90 als

Ausgangspunkt für die zeitliche Eingrenzung der Gegenwartsliteratur, mit der sie sich in ihrer Monografie *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung* befassen (vgl. S. 2). Ihr Argument, warum die Epoche von 1989/90 bis heute als der Zeitraum der Gegenwartsliteratur, anstatt des Zeitraums davor bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg, betrachtet werden sollte, ist, dass „die Umbruchjahre 1989/90 und die anschließenden Entwicklungen die Gegenstände und Poetiken, die formalen Strukturen und die medialen Grundlagen von Literatur“ auf mehreren Ebenen derartig verändern, dass es rechtfertigt, „von einem neuen literaturgeschichtlichen Abschnitt zu sprechen“ (S. 2-3).

Ein wichtiges Argument dafür, warum die Jahre 1989/90 am besten geeignet für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Gegenwartsliteratur sind, machen die auf diese Jahre darauffolgenden Veränderungen im Literaturbetrieb aus. Die Rezeption und die Entstehung der Gegenwartsliteratur unterlaufen seit den 1990ern mit der Digitalisierung und Globalisierung einer starken Veränderung. Bestehende Medien entwickeln sich fort, wie das Leseformat, das seine Transformation zur elektronischen Verbreitungsform beginnt. Dadurch entstehen neue Medien wie auch Verbreitungs- bzw. Druckmöglichkeiten (vgl. Herrmann, S. 197, 208-209). Literaturpreise dienen zunehmend als „zentrale Kanonisierungsinstanzen von Gegenwartsliteratur“, die zudem auch „die Debatten um Gegenwartsliteratur immer wieder dynamisieren“ (ebd., S. 200), aber auch der Schulunterricht gilt als eine wichtige Kanonisierungsinstanz, wo immer mehr nach 1989/90 entstandener Werke in den Unterricht miteingeplant werden (vgl. ebd., S. 204). Mit der Entwicklung sozialer Medien erweitert sich die Plattformauswahl für Literaturbewertungen, was eine wichtige Rolle bei der Kanonisierung bestimmter Werke spielt (vgl. ebd., S. 202-203).

Der Begriff „Gegenwartsliteratur“ ist ein relationaler Begriff, „der die individuelle Beziehung einer einzelnen Person zu einem literarischen Text bezeichnet und kenntlich macht, dass ein Text als literarisches Produkt der je eigenen „Jetztzeit“ wahrgenommen wurde“ und „der in Bezug zu einem erweiterten Literaturbegriff und zu einer kurzen Gegenwart gesetzt werden kann“ und zur gleichen Zeit ist er ein „normativ gebrauchter Begriff, der von den Wertungs- und Vergleichsmaßstäben abhängt, die man an die Gegenwartsliteratur anlegt“ (Herrmann, S. 1; Braun, S. 34). Der Begriff kann auch zweideutig verstanden werden — als die Literatur über die Gegenwart, wo die Gegenwart als Impuls, Motiv und Thema, manchmal auch Akteur der Literatur dient, und als die Literatur der Gegenwart, wo die Gegenwart die Zeit ist, in der die Literatur entsteht, wobei es egal ist, in welcher Zeit die Werke sich abspielen (ebd., S. 15). Im Prozess der Analyse der Literatur der Gegenwart stößt man auf einige Hindernisse, wie das „Erbe der

Hermeneutik“ und die „Hermeneutik der Gegenwart“. Beim Vorigen handelt es sich um die „Reserviertheit der Literaturwissenschaft gegenüber Texten der eigenen Gegenwart“, begründet durch einen zu kleinen zeitlichen Abstand zu diesen Texten, beim Letzteren ist die Rede von der „Abwesenheit einer längeren Deutungstradition“, was im genauen Zusammenhang mit dem Vorigen steht, weil die Unwilligkeit, sich mit neulich erschienener Literatur zu befassen, einen geringen Bestand an dazugehöriger Forschungsliteratur bedingt (ebd., S. 7-8).

Die Gegenwartsliteratur setzt sich mit diversen aktuellen Themen und Aspekten auseinander, je nach der Epoche, die betrachtet wird. Der nächste Teil dieser Diplomarbeit wird anhand einer Analyse von vier SF-Kurzgeschichten beurteilen, wie SF in der Form der Kurzgeschichte die Vielfalt der Gegenwartsliteratur spiegelt.

6. Die Analyse ausgewählter Kurzgeschichten aus Andreas Eschbachs Kurzgeschichtensammlung *Eine unberührte Welt*

Wie in der Einleitung erwähnt, werden in diesem Teil der Arbeit vier Kurzgeschichten aus Andreas Eschbachs Kurzgeschichtensammlung *Eine unberührte Welt* analysiert. Es handelt sich um die Kurzgeschichten „Quantenmüll“, „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“, „Al-Qaida™“ und „Der Supermarkt im Nebel“. Die vier Kurzgeschichten unterscheiden sich hauptsächlich in der Länge der Erzählung, dem Thema und den Motiven, weswegen sie auch ausgesucht wurden, weil sie nicht nur die Poetik Eschbachs gut repräsentieren, sondern auch die thematischen und formalen Eigenschaften der SF-Kurzgeschichte in der Gegenwartsliteratur. Vier SF-Kurzgeschichten auszusuchen, in denen sich die Handlung im Weltraum abspielt, wäre ja nicht besonders interessant oder bereichernd gewesen, vielmehr handelt es sich hier um Beispiele aus Bereichen wie des Urheberrechtes, Umweltschutzes, Konsums und Literaturbetriebs.

Andreas Eschbach studierte zuerst Luft- und Raumfahrttechnik, wechselte dann zur EDV und begann als Softwareentwickler zu arbeiten („Privates“). Für seinen ersten Roman *Die Haarteppichknüpfer* fand er Inspiration in *Dune*, einem der populärsten SF-Romane aus dem Jahr 1965 vom amerikanischen SF-Autor Frank Herbert. *Die Haarteppichknüpfer* wurde 1995 veröffentlicht und schon folgendes Jahr mit dem Deutschen Science-Fiction-Preis (damaliger Literaturpreis des Science Fiction-Clubs Deutschland) geehrt. Eschbach wurde mit dem Kurd-Laßwitz-Preis zwölfmal geehrt und ist somit der mit diesem Preis zweit meistgeehrte Schriftsteller.

Wie in der Einleitung erwähnt, befasst sich Eschbach mit aktuellen Themen wie dem Umweltschutz oder Literaturbetrieb, meist aber im SF-Kontext. Auch wenn einige seiner Werke nicht direkt in die Kategorie der „puren“ SF eingestuft werden können, enthalten sie trotzdem fantastische Elemente. Die vier auserwählten Kurzgeschichten erscheinen in Eschbachs Sammlung folgendermaßen: „Quantenmüll“ ist die erste Kurzgeschichte in der Sammlung, „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“ ist die vierte, „Al-QaidaTM“ die achte und „Der Supermarkt im Nebel“ die dreizehnte. Zu drei von den vier ausgewählten Kurzgeschichten gibt es auch Vorbemerkungen von Eschbach selbst, in denen die Entstehungszeit u.a. aufgeführt wird: Er schrieb „Quantenmüll“ 2002, „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“ 2005 und „Al-QaidaTM“ 2007.

Die Elemente der SF werden immer wieder als Mittel der historischen Analyse und der politischen Satire, sowie zur Veranschaulichung des absurden und tragischen menschlichen Zustands verwendet (vgl. Innerhofer, S. 325); dafür sind Eschbachs Kurzgeschichten ein besonders passendes Beispiel, wie im folgenden Teil der Arbeit zu sehen wird.

6.1. „Quantenmüll“

Die erste in dieser Arbeit analysierte Kurzgeschichte beginnt mit einer Figur, die vor ihrem Kamin Wein trinkt und einen Bericht schreibt, denn die Leserschaft in der Form der Kurzgeschichte liest. Die Figur heißt Jens Steinbach und ist Quantenphysiker. Nach seinem Studienabschluss arbeitete er in einem Kernforschungszentrum als Wartungstechniker für den Teilchenbeschleuniger und zusammen mit seinem Kollegen Konrad Hellermann reparierte er Teile des Beschleunigers, je nach Bedarf. Durch Zufall entdeckten sie etwas Einzigartiges: Eine der Spulen in dem dreizehn Kilometer langen Tunnel des Beschleunigers war nicht wie die anderen — sie ließ alles verschwinden, was ihr nahekam. Es handelte sich hierbei um ein physikalisches Phänomen, das Quanteneffekt. Während Konrad diese Entdeckung studieren und in den wissenschaftlichen Kreisen veröffentlichen mochte, mochte sich Jens ein leichtes und reiches Leben verschaffen. Er engagierte seinen Bruder Dieter, der einen Schrottplatz besaß und nebenbei illegale Geschäfte trieb, um ihn und Konrad finanziell zu unterstützen im Austausch für die Benutzung des Quantenfeldes für die Entsorgung sonst teuer zu entsorgenden Abfalls. Jens und Konrads Forschungen ergaben leider keine Fortschritte, jedoch stellte Konrad fest, dass man das

Feld teilen kann. Jens wollte aus dieser Entdeckung Profit machen: Eine Welt erzeugen, in der die Felder in jedem Haushalt existieren und als Müll- und Abfallentsorger dienen. Dieter war jedoch dagegen, weil er dabei kein Geld mehr für die illegale Entsorgung verdienen würde. Jens ließ ihn in einem Quantenfeld verschwinden, heiratete seine Frau und begann, diverse auf dem Quantenfeld basierende Müllentsorgungsanlagen zu produzieren. Fast 30 Jahre lang lief alles gut mit Jens' Geschäft, die Erde, ihre Gewässer und die Luft waren sauber und Konrad konnte seine Forschungen dank Jens' Förderung weiter durchführen. Eines Tages aber entdeckte Konrad, dass alles, was je in die Felder reingeworfen wurde, nicht in einer anderen räumlichen Dimension verschwand, sondern in einer anderen zeitlichen Dimension. Das Feld schickte alles in die Zukunft, doch der Stromverbrauch des Feldes folgte einer Hyperbel, die in einem Singularitätspunkt endet. Jens erklärt das Endresultat dieser Singularität:

Die beste Schätzung dürfte die von Konrad sein: Im Augenblick der Singularität wird alles wiederkommen. (...) Alle Kaffeefilter, Bananenschalen, Gemüsereste, alle vollgeschissenen Windeln der letzten dreißig Jahre. (...) Alles wird wieder auftauchen, aus dem Nichts, überall auf der Welt. (...) Und dann die Abgase – die Abgase von dreißig Jahren, in denen man auf saubere Verbrennung und Abgasreinigung kaum noch Wert gelegt hat, weil man es nicht musste. Spätestens die Abgase werden uns ersticken (Eschbach, S.24).

Man erfährt nicht, ob es zu der Singularität gekommen ist, da die Kurzgeschichte vor dem von Konrad kalkulierten Zeitpunkt der Singularität abrupt endet.

Die Kurzgeschichte umfasst 16 Seiten, beginnt *in medias res* und hat ein offenes Ende. Der Ich-Erzähler erlaubt einen tieferen Einblick in die Psyche der Hauptfigur Dr. Jens Steinbach und ermöglicht dadurch, die menschliche (Geld-)Gier zu betrachten und zu verurteilen. Jens Eifersucht gegenüber Dietrich wird schon auf der zweiten Seite sichtbar, als er seine Position als unterbezahlter, unterschätzter und überqualifizierter Techniker im Kernforschungszentrum mit der seines Bruders vergleicht, der ohne die Hauptschule zu Ende zu bringen, reich heiratete und im Gemeinderat saß:

Dieter war zwei Jahre jünger als ich, und es war von Anfang an klar gewesen, dass ich studieren würde und er nicht. (...) Ich hatte am Ende eine Urkunde, die mir die Würde eines Doktors bescheinigte, war arbeitslos und fuhr nur die Strecken mit der Straßenbahn, die zu Fuß nicht zu bewältigen waren. Dieter dagegen fuhr einen dicken Mercedes, (...) hatte weder Manieren noch Stil, noch Geschmack, jeder wusste, dass die eine Hälfte seiner Geschäfte

krumme Dinger waren und die andere Hälfte illegal, trotzdem saß er im Gemeinderat. Da musste man sich doch fragen, was man falsch gemacht hatte im Leben, oder? (ebd., S. 10-11).

Dieser Neid bringt ihn dazu, seinen eigenen Bruder zu ermorden, indem er ihn absichtlich in ein Quantenfeld hineinschiebt. Jens' negative Gefühle gegenüber seinem Bruder und seine Geldlust überschatten seine bisherigen akademischen und wissenschaftlichen Erzeugnisse: „Die wissenschaftlichen Zusammenhänge interessierten mich tatsächlich nicht mehr. Seit ich angefangen hatte, in der Firma meines Bruders mitzuarbeiten, fand ich die *wirtschaftlichen* Perspektiven der ganzen Sache weitaus interessanter“ (ebd., S. 18, Hervorh. im Original).

Der in dieser Kurzgeschichte dargestellte Brudermord und der am Ende der Kurzgeschichte drohende Weltuntergang haben auf den ersten Blick eine religiöse Konnotation. Jens' und Dieters Verhältnis, obwohl Dieter nicht als „guter“ Mensch kategorisiert werden kann, ähnelt dem von Kain und Abel, und der dargestellte Weltuntergang ähnelt der biblischen Erzählung der Apokalypse — beide Motive werden hier jedoch subvertiert. Der in der Kurzgeschichte dargestellte Weltuntergang wird nicht von einer Neugeburt gefolgt; es handelt sich um die völlige Vernichtung der dargestellten Welt und neben seiner Rolle des Erzählers und des Brudermörders agiert Jens zudem als „der Vermittler“ der Vision (Brittnacher, S. 337). Seine Vision ist am Anfang anders als die sich am Ende potenziell entpuppende Vision: „Ich hatte sofort die Vision einer Welt vor Augen mit Millionen von Ablegern unseres Feldes, in denen aller Müll und aller Abfall verschwand“ (Eschbach, S. 19). Dieter war dagegen, als „Geschäftsmann“ war er nicht daran interessiert, das profitable Geschäft in die Hände der Massen zu überlassen: „Mein Geschäft ist es, Müll verschwinden zu lassen. Nicht, Geräte zu bauen, mit denen die Leute ihren Müll selber verschwinden lassen können“ (ebd.). Jens versuchte ihm zuzureden, dies wäre jedoch „das größere Geschäft“, mit dem sie „zu einem Weltkonzern“ werden würden (ebd.). Dieters Gier auf der einen Seite und Jens' Gier auf der anderen sind Kodifizierungen für Eschbachs Umweltschutzkritik: Damit die Menschheit heute überleben kann, müssen die Menschen bessere Verwalter der Natur werden (vgl. Fritzsche, S. 69).

Blind vor Neid und Gier, hat die Menschheit in dieser Kurzgeschichte es versäumt, eine verantwortungsvolle Rolle zu übernehmen und die Erde und den Weltraum angemessen zu verwalten, trotz der Einführung einer scheinend grünen Energiequelle und der Schaffung einer scheinbar utopischen globalen Gesellschaft. Es entspricht dem SF-Genre, eine Zukunft ohne Abfalldeponien, mit sauberer Luft und Gewässern, ein quasi-Paradies zu erstellen. Während das

Schreiben über die Natur auch außerhalb der SF eine lange Tradition hat, wenden sich Schriftsteller wie Eschbach oft den fantastischen Elementen, die ihnen dieses Genre bietet. Seine utopischen/dystopischen Elemente dienen als Werkzeuge der Hoffnung und/oder Warnung, die das Lesepublikum zum Handeln anregen könnten (vgl. ebd., S. 86). Utopische/dystopische Literatur spielt seit den siebziger Jahren eine zentrale Rolle in der deutschen Umweltbewegung. Diese Art von Literatur ermöglicht den Autoren, sich entweder eine bessere Welt vorzustellen oder das Lesepublikum zu warnen und gleichzeitig Hoffnung auf eine praktikablere ökologische Lösung zu schaffen (vgl. ebd., S. 81). Was die Literatur dieses Subgenres für erwachsene Leser charakterisiert, ist nicht die Technologie als solche, sondern vielmehr die Art und Weise, wie Menschen in einer Welt, die trotz ihrer Fremdheit seltsam vertraut ist, mit ihr interagieren. Die alternative Welt kann somit ein Testgelände für Zukunftsszenarien sein oder, was häufiger der Fall ist, „a site where currently circulating discourses of anxiety and/or hope are translated into a speculative narrative“ (Campbell et al., S. 7).

Eschbach stellt in dieser Kurzgeschichte seinen Glauben an die technologische Wissenschaft dar, während er gleichzeitig etwas pessimistische Warnungen über die Bewirtschaftung der lokalen und globalen Umwelt ausspricht (vgl. ebd., S. 10). Im Generellen befasst er sich in den meisten seiner Werke mit den Schnittstellen von Wirtschaft, Ökologie und Macht (vgl. Fritzsche, S. 69). Dies geht Hand in Hand mit dem Bereich der Öko-Kritik in Deutschland:

Over the past twenty years, ecocriticism as an analytical approach has grown significantly in the United States and Europe. It is also referred to as green cultural studies, environmental literary criticism, and ecopoetics. Greg Gerrard defines ecocriticism as the literary and cultural analysis of rhetorical strategies, imagery, and literary allusions used to shape arguments about the relationship of the human and the non-human. It reveals people's assumptions about and attitudes toward nature, which are deeply embedded in human culture(s) and have the potential to destroy or maintain ecological balance. In this manner, ecocriticism complements environmental research in the natural sciences (ebd.).

In den USA nimmt die SF seit den 1970er Jahren „politische, besonders auch Gender- und Umweltprobleme in den Vordergrund“, was auch insbesondere die SF-Autoren in Westdeutschland beeinflusst (Innerhofer, S. 326). Allgemein hat es in den letzten Jahrzehnten an Gründen für die ästhetische Wiederbelebung alter Weltuntergangsszenarien nicht gemangelt und die Debatten über soziale Probleme (Huntermigration) und Umweltkatastrophen wurden immer

populärer: „Kernkraft und Supergau etablierten sich als Dauerthema der öffentlichen Diskussion“ (vgl. Brittnacher, S. 341). Insbesondere die Sensibilisierung der Ökologiebewegung „für die dramatischen Kosten des Zivilisationsprozesses“ und „die langfristigen Schäden der Umweltverschmutzung“, wie z. B. das Artensterben, haben ein SF-Gedankenexperiment von einem durch Naturkatastrophen verursachten Weltuntergang plausibler gemacht (Brittnacher, S. 341).

Das Thema der Zeit ist ein weiteres Thema, mit dem sich die Kurzgeschichte auseinandersetzt. Jens beschreibt die Zeit als „das Baumaterial unseres Lebens“ (Eschbach, S. 9). Die Zeit ist ein relativer Begriff, der aber reale Konsequenzen hat. Das Konzept des Endes und der Verlangsamung der Zeit, das nicht auf Religion, sondern auf technologisch erzeugten Katastrophen und einer experimentellen Veränderung von Parametern basiert, war in der SF schon immer präsent (vgl. Innerhofer, S. 327). Insbesondere in Zukunftsromanen wird das Verhältnis von Raum und Zeit so verschoben, dass es sich nur auf bestimmte und gewissermaßen isolierte Elemente der „»empirischen Realität« von Raum und Zeit“ auswirkt (May, S. 584). Im Falle dieser Kurzgeschichte ist der Zeitsprung von 30 Jahren zwischen der dargestellten Gegenwart und der dargestellten Vergangenheit ein Hinweis darauf, dass angesichts der durch den Menschen verursachten Annihilation auch ein scheinbar langer Zeitraum als ein Augenblick erscheinen kann: „Zeit, ja. Sie vergeht, und das ist wohl das Einzige, was man mit Bestimmtheit über sie sagen kann. Sekunde um Sekunde verrinnt sie, und mit ihr unser Leben. Unaufhaltsam. Es macht Tick, es macht Tack, und wieder ist ein Augenblick dahin, unwiderruflich, unwiederbringlich“ (Eschbach, S. 9).

Jens' 30 Jahren vor seinem letzten Moment getroffene Entscheidung, das Quantenfeld so einzusetzen, dass es alles in der Welt entsorgt, bewirkte das Geschehnis, das die Welt zerstören könnte bzw. wird. Die dargestellte Realität ist eine Realität, die für die Leugner des Klimawandels unwahrscheinlich erscheinen mag, aber die eine der vielen Varianten der erlebten Welt repräsentiert, deren Ursache in der menschlichen Gier und dem schädlichen Umgang mit der Umwelt liegt. Die Alternativwelt in dieser Kurzgeschichte existiert analog zu der gegenwärtigen Realität: Ein durch eine neue Technologie in die Zukunft extrapolierter Weltuntergang kann weit hergeholt oder fremd erscheinen, jedoch rückt er durch die Einbeziehung der menschlichen Gier und der mit scheinbar unendlichen Ressourcen motivierten Dekadenz näher an die erlebte Gegenwart. Diese Art von Antizipation, von einer auf den gegenwärtigen sozioökonomischen Strömungen basierten Vorhersagung, ist ein Bestandteil der überwiegenden Mehrheit der SF der

Nachkriegszeit, in all ihren vielfältigen Kombinationen aus soziotechnologischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen und sozialer Unterdrückung (vgl. Suvin, S. 67) — die gegenwärtigen Klimaveränderungen inspirieren SF-Autoren erneut dazu, aus einer antizipatorischen Perspektive zu schreiben, wie es anhand Eschbachs „Quantenmüll“ deutlich ist.

6.2. „Al-Qaida™“

Eduard Earnest Waits, ein Rechtsanwalt aus den USA, besucht Usama Bin Laden in seinem Unterschlupf im afghanischen Gebirge Hindukusch und bietet ihm an, die Markenrechte an seinem Namen und dem seiner terroristischen Organisation, *al-Qaida*, zu erwerben. Bin Laden lehnt das Angebot zuerst ab, aus dem Grund, dass dies zu nahe zum Kapitalismus steht, „wie er im Land des Satans gepflegt wird“ (ebd., S. 102). Waits überzeugt Bin Laden jedoch mit seiner Aussage, „dass es sich beim amerikanischen Rechtssystem im Grunde um die wirkungsvollste Waffe handelt, die es gibt“ (ebd., S. 103). Er erklärt ihm, dass seine Kanzlei alle, die seinen Namen und den seiner Organisation im negativen Licht darstellen, aufgrund des Urheberrechtes klagen würde. Bin Laden nimmt das Angebot an und nach einer kurzen Zeit genehmigt der Supreme Court den Antrag. Kurz darauf kommt es zu einem Terroristenanschlag in Kopenhagen und die Medien berichten über den Anschlag in Verbindung mit *al-Qaida*, doch Waits verklagt alle betroffenen Medien und gewinnt. Dasselbe geschieht bei weiteren Anschlägen, bis sich keine Medien mehr trauen, nicht einmal die Anschläge als Anschläge zu beschreiben: „Als die nächste Bombe hochging, geschah dies irgendwo in England. Genaueres erfuhr die Öffentlichkeit aber nicht mehr, denn im Handumdrehen waren in allen Redaktionen wieder einstweilige Verfügungen eingetroffen“ (ebd., S. 107). Dies führt dazu, dass Bin Laden und seine Organisation in den Medien überhaupt nicht mehr erwähnt werden, was kontraproduktiv für ihre terroristischen Ziele ist. Dies bewegt Bin Laden dazu, den Vertrag mit Waits aufzuheben, doch Waits fordert ihn nachdrücklich auf, in die USA zu kommen, um dies zu tun. Bin Laden schickt einen Repräsentanten widerwillig zu Waits in die USA, der auf Bin Ladens Antrag den Vertrag aufheben soll. Als Waits den Repräsentanten in seinem Büro empfängt, zeigt er ihm ein hinter einem Vorhang verborgenes gerahmtes Foto, auf dem ein brennendes *World Trade Center* zu sehen ist, und erklärt ihm, dass sein Bruder, dessen Porträt auf der Wand gegenüber hängt, in dem Anschlag ums Leben gekommen ist, genau wie der Rest der Kanzlei, in der die beiden damals gearbeitet hatten. Er lehnt ab, den Vertrag aufzuheben,

denn das amerikanische Rechtssystem sei wirklich die wirkungsvollste Waffe, die es gibt, und sagt, dass er von Anfang an die Absicht hatte, sie gegen Bin Laden zu richten.

Die Kurzgeschichte umfasst 14 Seiten und wird von einem auktorialen Erzähler geschildert. Es gibt keine Indikationen zum Zeitverlauf, nur dazu, dass sich die Ereignisse nach 9/11 abwickeln. Der Verlauf des Plots wird auch nicht in einem Augenblick gedeutet, sondern in einer Anreihung von Zeitabschnitten, die jedoch mit ihrer Kürze der Zeitraffung beitragen. Die dargestellte Wirklichkeit hat als ihre Basis das Ereignis von 9/11 aus der erlebten Wirklichkeit des Lesepublikums. Dementsprechend kann die dargestellte Welt als eine alternative Welt zu der Erlebten gedeutet werden; Suvin bezeichnet solche Alternativwelten als alternative historische Realitäten (vgl. S. 125). Das „Was wäre wenn“ der SF ist Ausdruck einer experimentellen Haltung. Was würde passieren und „wie würde sich das Leben der Menschen verändern, wenn grundlegend neue technische Erfindungen gemacht, neue wissenschaftliche Gesetze entdeckt und genutzt würden“ (Innerhofer, S. 320)? Diese Art von Simulation muss aber nicht auf das Neue beschränkt werden, wie es an Eschbachs Nutzung des Markenrechts zu sehen ist. Die Freude daran, mit Ideen zu spielen und neue Möglichkeiten zu testen, überwiegt bei weitem die Frage, ob die Simulation moralisch oder wünschenswert ist. So wird in der Kurzgeschichte u. a. mit der Idee gespielt, was aus jemandem werden könnte, der eine Art von Weltuntergang, Krise oder Katastrophe überlebte. Hans Richard Brittnacher deutet im kulturellen Kontext die zunehmende Rolle der Simulation für die fantastische Literatur folgendermaßen:

Stand die Apokalypse des 20. Jh.s nach dem notorischen Tod Gottes zunächst vor dem Problem einer erschöpften metaphysischen Nachfrage und dann, Auge in Auge mit dem Holocaust, einer Erfahrung von Realität, angesichts derer es der Literatur die Sprache verschlagen musste, haben die poststrukturalistischen Einsichten in den umfassenden Simulationscharakter des Realen auch die Apokalypsedarstellung vor neue ästhetische Herausforderungen gestellt. Nicht länger stehen die Defizite eines ästhetischen Schreckens angesichts einer grauvollen Wirklichkeit zur Diskussion, sondern eine unheimliche Entropie der Simulationen, die eine nur vermeintliche Realität kontaminieren. Spätestens die berühmten Bilder des 11. September, die nahezu jeden an schon auf der Leinwand Gesehene erinnerte, haben gezeigt, wie unversehens die Simulation wirklich werden kann (S. 342).

Daraus ist zu schließen, dass das „Was wäre wenn“-Gedankenspiel im SF-Genre eine Reaktion auf vorher undenkbare, meist grauenhafte Ereignisse ist und zugleich den Verfremdungseffekt wie auch die Gesellschaftskritik erzielt. „Al-QaidaTM“ ist hierbei keine Ausnahme. Themen wie das

Marken- bzw. Urheberrecht, der Terrorismus, die Medienwelt und der Kapitalismus werden im Rahmen der 9/11 Simulation in der Kurzgeschichte behandelt.

„Das Urheberrecht in Verbindung mit dem Markenrecht — oder genauer gesagt, der zunehmende Missbrauch dieser beiden für die moderne Gesellschaft unentbehrlichen Institutionen durch raffgierige Arschlöcher“, ist laut Eschbach ein regelmäßig angesprochenes Thema (S. 99). Waits erklärt Usama wie genau er das Markenrecht zu seinem Gunsten nutzen wird:

Konkret würden wir mit Abmahnungen und strafbewehrten Unterlassungserklärungen gegen alle vorgehen, die dann die Ihnen marken- und urheberrechtlich gehörenden Begriffe in entstellendem, herabwürdigendem oder sonstwie zu beanstandendem Sinne verwenden. Wir würden die notwendigen Prozesse durchfechten, um Schadensersatzzahlungen, Strafgebühren und eben die Unterlassung derartiger Äußerungen zu erreichen (ebd., S. 103).

Ihm gelingt es, die Medien durch die gesetzliche Anwendung des Markenrechtes zum Schweigen zu bringen, wie z. B. das schwedische Tagesblatt, SVENSKA DAGBLADET. Der dortige Chefredakteur erklärt einem jungen Reporter, dass Terroristen in ihrem Blatt nicht mehr vorkommen, und vermerkt dabei, wie die wirtschaftliche Macht der USA ihren Einfluss auf einer globalen Ebene ausübt: „Ich wollte es erst auch nicht glauben, aber in den letzten Jahren ist es anschließend üblich geworden, dass irgendwelche Länder sich anmaßen, ihr Recht auf der ganzen Welt durchzusetzen“ (ebd., S. 108-109).

Die Terroristenangriffe auf das *World Trade Center (WTC)* und das Pentagon in den USA am 11. September 2001 hatten einen transnationalen Effekt; sie werden als ein „symbolisches Attentat auf den Westen, auf den globalen Finanzkapitalismus, seine politischen Institutionen und kulturellen Praktiken“ gedeutet (Herrmann, S. 89). Herrmann und Horstkotte betonen, dass die Anschläge ihren Grund in „einem durch saudisches Ölgeld genährten islamistischen Fundamentalismus und dessen Hass auf den Westen und seine Symbole“ hatten, doch dass ihre Auswirkung weit über den „religiösen Fanatismus und terroristische Zerstörungswut“ hinausgeht:

Zu diesem Effekt gehören ein gewandeltes Verständnis der globalen politischen Ordnung ebenso wie neue Medientheorien und neue ästhetische Praktiken. Die Anschläge machten schlagartig deutlich, dass der Westen bisher nur einen beschränkten Ausschnitt der globalisierten Welt wahrgenommen hatte, die er mit der europäischen Expansionspolitik seit der frühen Neuzeit mit erschaffen hatte. Narrative von Wachstum und Fortschritt, aber auch

von Internationalisierung, Transnationalität und Humanität, wie die in der politischen Rhetorik der 1990er Jahre geprägt wurden, verloren zunehmend ihre Plausibilität (S. 97).

Seit den Angriffen besteht eine „neue Form des Terrors (...) politisch motivierter Gewalt“ und ein neuer Kriegstypus, wo internationale Koalitionen u. a. gegen terroristische Netzwerke kämpfen (ebd., S. 89). Der „Krieg gegen den Terror“, den die damalige Bush-Administration proklamiert hatte, war der Beginn der modernen Kreuzzüge. Im Oktober 2001 bombardierten amerikanische und britische Truppen Unterschlüpfe Al-Qaidas, woran später auch die Bundeswehr teilnahm; im März 2003 flossen die Angriffe auf terroristische Verstecke über zu Irak, um das Saddam-Regime zu bekämpfen (vgl. ebd.). Der Krieg wurde mit diesen Angriffen zum Business, ähnlich wie er in der Kurzgeschichte dargestellt wird. Die Kriege werden weiterhin oft von Staaten oder Wirtschaftsunternehmen finanziert, weder „aus ideologischen Gründen, um wirtschaftliche Eigeninteressen zu schützen oder um an Ressourcen zu gelangen“ (ebd., S. 90).

Betrachtet man 9/11 aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, kann man bemerken, dass als Resultat dieser Ereignisse „eine neue Diskussion über unerträgliche oder traumatische Erfahrung und deren ästhetische Repräsentation“ entsteht (ebd., S. 97). Im Zusammenhang damit liegt auch der Perspektivenwechsel in literarischen Kriegsdarstellungen: Die Kriegsdarstellungen der Gegenwartsliteratur können auf fremde Erfahrungen zurückgeführt werden, während die Kriegsliteratur der zwei Weltkriege hauptsächlich auf eigenen Erfahrungen der Autoren als Soldaten basiert (vgl. ebd., S. 90). In dieser Kurzgeschichte behandelt Eschbach die Erfahrung eines fiktiven Rechtsanwalts, der seinen Bruder und seine Freunde im Anschlag auf das *WTC* verloren hat. Durch ihn wird Eschbachs Medienkritik zum Vorschein gebracht: „Ich begann, mich zu fragen, was wohl aus dem Terrorismus werden würde, wenn alle Zeitungen, Fernsehsender und so weiter übereinkämen, nicht mehr darüber zu berichten“ (Eschbach, S. 114). Die Terroristenorganisation in der Kurzgeschichte ist sich wohl bewusst, dass ohne die Medien ihre Taten erfolglos bleiben, d. h. ohne ein globales und internationales Publikum ergeben sie keinen Sinn in Betracht auf ihre Ziele, so wie es auch Eschbachs Bin Laden ausdrückt: „Was bringt es, Dutzende von Leuten in die Luft zu sprengen, wenn nachher niemand davon erfährt? (...) Das ist, als hätte es überhaupt nicht stattgefunden. Da kann man das Bombenwerfen genauso gut sein lassen!“ (S. 110-111). Eschbachs Kritik positioniert die Medien fast als Mittäter im Rahmen der Anschläge; sie wirken als „Mittel der strategischen Kriegsführung und der politischen Rhetorik“ (Gansel, S. 10). In dieser Kurzgeschichte gibt es keine blutigen Beschreibungen und Details zu den Anschlägen, die erwähnt werden, denn die Medien sind diejenigen, die derartig

über die Anschläge berichten. Der Fokus der Kurzgeschichte liegt darauf, wie die Medien dies machen und welche Konsequenzen die gegenwärtige Medienkultur hat.

„Zeitungen und Fernsehsender sind schließlich kommerzielle Unternehmen“, sagt Waits zu Usama (Eschbach, S. 103). Eschbach nimmt hier die Schnittstelle von Medien und Kapitalismus näher in Betracht: Die Kommerzialisierung der Nachrichten führt dazu, dass die Nachrichten wie irgendeine Ware behandelt werden, die Zuschauer und Leser anzieht. Infolgedessen liegt der Schwerpunkt manchmal auf Geschichten, die für Umsatz und Aufmerksamkeit sorgen, auf Kosten von weniger sensationellen, aber trotzdem wichtigen Nachrichten. Der Kapitalismus kann das Medieneigentum in die Hände einer kleinen Zahl einflussreicher Unternehmen und Einzelpersonen verorten. Dies kann dazu führen, dass die Vielfalt der Standpunkte und die Anzahl der Stimmen in den Medien beeinträchtigt werden, wodurch der Zugang der Öffentlichkeit zu Ideen und Informationen eingeschränkt werden kann. Waits benutzt die Macht des Markenrechts, um dies zu erreichen, ohne Medieneigentum zu besitzen — er ist sich der Bedeutung der Medien für Usama und seine Organisation sehr bewusst. Wie schon vorher erwähnt, würden die Terroristen in der Kurzgeschichte Teil ihrer Macht mit der Abwesenheit ihres Namens in den Medien verlieren, was Usama auch besonders hervorhebt: „Für uns ... *Gotteskrieger* ist die Presse ein *Verbündeter*. Wir führen Anschläge aus, um Angst und Schrecken zu verbreiten — aber für diese Verbreitung sind wir auf die Medien angewiesen!“ (ebd., S. 111, Hervorh. im Original). In einem kapitalistischen Umfeld konkurrieren Medienunternehmen häufig miteinander um Zuschauer und Werbegelder. Als Ergebnis dieses Wettbewerbs können Sensationsgier und der Wunsch nach großen Zuschauerzahlen oder Online-Traffic entstehen, manchmal auf Kosten der journalistischen Ethik oder des Allgemeinwohls. Die Medien spielen eine entscheidende Rolle bei der öffentlichen Meinungsbildung und können politische und wirtschaftliche Entscheidungen beeinflussen. In einer kapitalistischen Gesellschaft können Medien einen erheblichen Einfluss darauf haben, wie Einzelpersonen wirtschaftliche Probleme, Regierungspolitik und Verbraucherentscheidungen wahrnehmen.

6.3. „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“

Peter Eisenhardt, Sachbearbeiter und anstrebender SF-Schriftsteller, mühte sich mit seinem neuen Roman ab, als der Staatssekretär eine Initiative startete, den Literaturbetrieb insbesondere

für zuvor unveröffentlichte Autoren gesetzlich fairer zu machen. Der Staatssekretär, inspiriert von seiner akademisch unerfolgreichen Tochter, deren Roman unerfolgreich auf dem Buchmarkt landete, bewegte andere Politiker wenige Wochen später eine Gesetzesinitiative zu formieren, das „Autoren-Arbeitsplatz-Schutzgesetz“ (AuArSch-Gesetz). Die wichtigste neue Regelung war eine künftige Mindestauflage von 20.000 Stück für alle Bücher, was für Kleinverleger eine unmögliche Mission war. Als Resultat mussten viele Kleinverleger die Werke der noch unveröffentlichten Autoren ablehnen, weil sie ein zu großes Risiko für den Verkauf einer solch hohen Auflage darstellten. Der vorige Staatssekretär, der neu eingesetzte Wirtschaftsminister, schrieb Subventionen für Verlage vor, um die Auflagekosten zu vermindern. Dies war die erste Fehlaktion, denn viele nutzten die Situation aus, um als Verleger zu posieren, um somit an die Zuschüsse zu gelangen. Der nächste Schritt des Finanzministers war es, eine Steuererhöhung von 1-% einzuführen, die sodann von der BILD-Zeitung der „Goethe-Pfennig“ genannt wurde. Mit dem neuen Balans zwischen den Auflagekosten und Subventionen kam es zu einer überraschenden Wende: „Einziges Wermutstropfen war, dass immer mehr Leute erklärten, sie hätten das Lesen aufgegeben, weil bloß noch Schrott auf den Markt käme“ (Eschbach, S. 42). Um die abnehmende Leseranzahl zu bekämpfen, bedingte man die Bewilligung von Subventionsanträgen auf die Lektorierung der Werke. Unzufrieden mit den Prüfungsgremien, erstellen Autoren und Verlage eine bundesweite Autoren-gewerkschaft. Doch diese neu gegründete Solidaritätsgemeinschaft der Autoren und Verlage hat einen Haken — um als Autor überhaupt veröffentlicht zu werden, muss man Mitglied der Autoren-gewerkschaft sein. Mittlerweile wurde der Goethe-Pfennig auf 5-% angehoben. Die weiter abnehmende Leseranzahl führte zu einer steigenden Makulierungsrate, weswegen ein Makulierungsverbot eingestellt wurde. Da jetzt viele Bücher gelagert werden mussten und die Lagerkosten sehr hoch waren, konnten die Verlage keine neuen Werke drucken, ehe die vorigen abverkauft waren. Autoren konnten jedoch Wartegeld beantragen. Um die Situation zu besänftigen, begann die neue Bundesliteraturkommission, das Lesen zu fördern in der Form von Plakaten, Werbeslogans, Werbespots mit Prominenten und nicht zuletzt: Steuer-minderung anhand der Anzahl neu gekaufter Bücher mithilfe von Gutscheinen. Die Gutscheine konnten jedoch leicht gefälscht werden, sodass sie neu, mit Codenummern und Hologrammen versehen, gedruckt werden mussten. Folglich wurde der Goethe-Pfennig auf 17-% erhöht. Dies führte dazu, dass es zunehmend schwieriger wurde, neue Bücher zu veröffentlichen und sogar neue Manuskripte an Verlage zu senden. Eine Underground-Szene kleiner Verlage erschien als Nebenprodukt davon. Sie wurde von der Polizei verfolgt und sie versuchten sie ans Licht auszuräuchern. Die Politiker entschieden sich, eine Beschränkung der Auflage zu setzen, die

überwiegend ausländische Bestsellerautoren traf. Dies führte dazu, dass die Leser massenhaft versuchten, Bestseller der ausländischen Autoren zu kaufen, was mit Buchschmuggel, Prügeleien und sogar Mord resultierte. Um dies vorzubeugen, wurde ein Kopierverbot gesetzt. Mit der Zeit erstellte die Regierung ein Buchkaufsystem, das *Stuß-System*: Es beruhte auf Punkten, die man durch den Kauf bestimmter weniger gefragten Bücher für den Kauf der Bestseller einsetzen konnte. Es wurde aber festgestellt, dass viele Leser die „minderwertigen“ Bücher nur kaufen, um sich die Bestseller leisten zu können. Dies bewegte die Regierung dazu, Prüfungszentren zu bauen, wo die Leser Fragen zu den „minderwertigen“ Büchern vor einer Kommission beantworten sollten, um zu beweisen, dass sie die gekauften Bücher auch wirklich gelesen hatten. Auf einer übertragenen Bundespressekonferenz proklamierte der Innenminister, dass eine Polizeiaktion im Gange sei, um Schwarzverleger und ihre Komplizen zu zerschlagen, unter ihnen auch Peter Eisenhardt, die Hauptfigur dieser Kurzgeschichte. Peter rannte in die Straßen hinaus und in einen Buchladen hinein, wo ihm klar wurde, dass alles nur ein Albtraum gewesen war. Der Traum und der gekaufte neue *Harry Potter* inspirierten ihn dazu, das beste Buch zu schreiben.

Die Kurzgeschichte versetzt das Lesepublikum schon am Anfang abrupt in Peters Welt: „Es war einer dieser Tage, an denen Peter Eisenhardt mit allem haderte, mit der Welt im Allgemeinen und mit seinem Schicksal im Besonderen“ (ebd., S. 37). Sie hat zudem ein offenes Ende, das den von Anfang an präsenten Verfremdungseffekt völlig unterbricht. Alle Geschehnisse, es stellt sich am Ende heraus, erfolgten nur in Peters Traum. Der Plot erfolgt auf 15 Seiten und hat keine erkennbare Zeitdauer, denn die erzählte Zeit ist gerafft in Sequenzen von Ereignissen, die Peter zusammenfasst. Obwohl eine Anreihung von linear stattfindenden Ereignissen zu verfolgen ist, kann diese als ein Augenblick gedeutet werden, denn die Ereignisse finden in einem flüchtigen Blick in Peters Unterbewusstsein statt, genauer in einem Albtraum.

Die fantastische Literatur benutzt den Traum „als Motiv des Einbruchs des Übersinnlichen in eine rationale Welt“ (Scherer und Fromm, S. 568). In Träumen erlebt man keinen Unterschied zur Realität und deswegen gewinnt der Traum in der Literatur „für die Vielfältigkeit solcher entgrenzter Bewusstseinszustände eine gewisse paradigmatische Funktion“ — er ist ein „Ort der Auseinandersetzung mit anthropologischen Konzepten des Menschen“ (ebd., S. 569, 570). Anhand dieser Auseinandersetzung erhält die fantastische Literatur eine selbstreflexive Schleife, zumindest durch die Verwendung von Träumen, indem sie das erschafft oder einbezieht, was nicht als real angesehen wird und die festgelegte Realität mit dem konfrontiert, was als Fiktion einbezogen wird (vgl. ebd., S. 571). Der Traum kann in der Literatur im Allgemeinen als ein

Phänomen gedeutet werden, das die Überschreitung oder Transzendierung von Grenzen gestaltet, was insbesondere in die Tendenz der SF hineinspielt, ihre eigenen Grenzen zu überschreiten. Wenn sie in der fantastischen Literatur verwendet werden, dann in erster Linie im Sinne einer psychologischen Motivation, der Verknüpfung von einzelnen Bildern und Fakten. Dazu gehören Verknüpfungen durch das Erleben von Wunscherfüllung, Angst und Zerfall des Objekts (vgl. ebd.). Die Umkehrung oder (scheinbar) paradoxe Neukombination vertrauter Ordnungen und Arrangements ist ein Charakteristikum der Träume. In der Kurzgeschichte werden die dringenden Themen, mit denen sich ein unter großen Mühen befindender Schriftsteller in seinem Unterbewusstsein auseinandersetzt. Peter kämpft mit seinem Selbstbewusstsein hinsichtlich seiner Kreativität in der Ausbildung eines SF-Romans:

...zu seinem Leidwesen waren andere beliebter, und manche von denen, die beliebter waren, waren selbst seiner Meinung nach tatsächlich besser. Schrieben spannender. Zeichneten lebendigere, eindruckliche Charaktere. Bekamen Dialoge hin, bei denen man die Stimmen der Figuren beinahe hörte. Und er? Er stak gerade im ersten Drittel seines neuen Romans, kämpfte gegen rapide nachlassende Spannung, war unzufrieden mit seinen Charakteren... (Eschbach, S. 38).

Peters Kampf mit seiner Identität als Schriftsteller wird zusätzlich verstärkt durch den Vorschlag seines Agenten, „es doch mal mit einem Krimi zu versuchen, Krimis gingen viel besser als Science-Fiction“ (ebd.), womit Eschbach seine Kritik zur Trivialisierung populärer Literaturgenres äußert. Er kommentiert dazu den Umgang mit der SF im deutschen Literaturbetrieb:

Unglücklicherweise galt seine Liebe der Science-Fiction, einem Genre also, dessen Liebhaber zwar treu waren wie Gold, aber leider ebenso rar, während es bei der Zivilbevölkerung einen eher anrühigen Ruf genoss. Mit anderen Worten, selbst im Falle einer geglückten Veröffentlichung war nicht mit Verkaufszahlen zu rechnen, die das Schreiben eines Romans zu einem wirtschaftlich lohnenden Unterfangen gemacht hätten (ebd., S. 37-38).

Eschbach spricht das Thema der Position des SF-Genres in der deutschen Literatur an und verbindet es mit dem überspannenden Thema der Einmischung der Politik in die literarische Sphäre; die Form des Traums ermöglicht ihm dabei, dies satirisch anzugehen und die im Traum

erfolgten Absurditäten mit dem gegenwärtigen Zustand des Literaturbetriebs nebeneinanderzustellen.

Zu dieser Kurzgeschichte meint Eschbach, sie habe nichts mit SF zu tun. Das stimmt jedoch nicht; sie hat nichts mit der futuristisch orientierten, von Raumschiffen und -fahrten ausgefüllten SF zu tun. Man muss jedoch SF als das breite und diverse Genre betrachten. In dieser Kurzgeschichte werden neue Technologien entwickelt, wie der Kopierer, der erkennen könnte, „ob aus einem Buch kopiert wurde, und maximal zehn solcher Kopien pro Tag zuließ“ (ebd., S. 49); also es gibt eine Verbindung zur Erneuerung durch wissenschaftliche Fortschritte. Insbesondere das Punktesystem, das *Stuß-System*, ist ein interessantes Instrument, das Ähnlichkeiten zum Sozialkreditsystem in China aufweist. Die Satire in dieser Kurzgeschichte wird teilweise als Parallele zu invasiven politischen Systemen gebildet, wie z. B. dem nationalsozialistischen Literaturbetrieb. Insbesondere ist im Fokus die Einmischung der politischen Mächte in kulturelle Sphären des öffentlichen (aber auch privaten) Lebens, was, obwohl hier zum Absurd getrieben, eine reale Erscheinung ist. Eine sogar tragikomische Anspielung auf den omnipräsenten Nepotismus findet man in der Figur der Tochter des Staatssekretärs, einer ewigen Studentin, deren Romane fast unlesbar sind, die jedoch mithilfe der von ihrem Vater initiierten neuen Regelungen einen hohen Profit machen möchte. Zugleich gibt es Referenzen zu bekannten Personen aus der Kulturwelt der gegenwärtigen Welt der Leserschaft, wie der Journalistin Sabine Christiansen, der Schriftstellerin Donna Leon, den Schriftstellern Paul Coelho, Henning Mankell usw. Es handelt sich hier also um eine in eine andere Dimension extrapolierte Gegenwart, die im Rahmen eines Albtraums situiert wird.

Die Einmischung der (Wirtschafts-)Politik in das Literaturwesen wird von Eschbach in der Kurzgeschichte folgend kritisiert:

Der Herausgeber einer großen Tageszeitung räsionierte in einem Leitartikel, ob die Wirtschaftspolitik womöglich selber das Problem sei, das zu beseitigen sie versuche, und es nicht ratsamer wäre, der Staat zöge sich überhaupt aus dem Gebiet des Verlagswesens zurück und beschränke sich auf die Sicherung des Urheber- und Vertragsrechts. Ansonsten solle man Autoren, Verleger, Buchhändler und Leser nach eigenem Gutdünken schalten und walten lassen (S. 50).

Die Kritik des Herausgebers wird von angesprochenen Parteien in der dargestellten Welt als neo-liberaler Unsinn gedeutet und sie streiten um die beste Methode, wie aus der Literatur Kapital zu

schlagen ist. Herrmann und Horstkotte schreiben zum Thema Politik und Literaturbetrieb, dass die Förderung des Buchformats „derzeit Gegenstand intensiver politischer Debatten sei, und schreiben zu der Rolle der Politik im Literaturbetrieb: „...die Politik setzt wichtige Rahmenbedingungen – etwa durch das Urheberrecht oder die Schaffung gesonderter Marktbedingungen durch die Buchpreisbindung oder die reduzierte Mehrwertsteuer“ (S. 197). Seit den 1990ern beeinflussen die veränderten wirtschaftlichen Rahmenbedingungen auch „die Berufsfelder im Inneren eines Verlags aus“, wobei Verleger und Lektoren „in Frage kommende Titel immer stärker unter ökonomischen Aspekten“ betreuen und den bisherigen Verkaufserfolg der jeweiligen AutorInnen besonders in Betracht nehmen (ebd., S. 198). In einer Gesellschaft, in der unterschiedliche Medienformen um Aufmerksamkeit kämpfen und die Politik sich in den Literaturbetrieb übertrieben einmischt, wäre eine wie in der Kurzgeschichte dargestellte Realität nicht weit hergeholt, trotz der satirisch dargestellten und absurd scheinenden Eskalationen politischer Eingriffe in das Kulturgut Buch.

Politische Entscheidungen über die Finanzierung von Kunst- und Kultureinrichtungen können sich auf die literarische Gemeinschaft auswirken. Kürzungen der Mittel für literaturbezogene Programme und Organisationen können die Möglichkeiten für Schriftsteller einschränken und die Förderung verschiedener Stimmen behindern. Im akademischen Bereich kann die Politik die Auswahl der Lehrpläne und der zu studierenden Texte beeinflussen und so den Zugang zu verschiedenen Meinungen und Perspektiven einschränken. Viele Schriftsteller haben mit ihren Werken repressive Regime kritisiert, die Zensur herausgefordert und sich für die Freiheit des Denkens und der Meinungsäußerung eingesetzt. Literarischer Aktivismus und Solidarität innerhalb literarischer Gemeinschaften haben eine wichtige Rolle beim Widerstand gegen politische Einmischung in die literarische Welt gespielt und spielen sie noch heute. In einigen politischen Regimen kann die staatliche Kontrolle des Verlagswesens denen Vorzug geben, die den offiziellen politischen Strömungen entsprechen, und Werke unterdrücken, die den Status quo in Frage stellen. Autoren und Verleger sind der Überwachung und Kontrolle durch staatliche Stellen ausgesetzt, was zur Selbstzensur und Vermeidung kontroverser Themen führen kann. In der Vergangenheit wurden Bücher als eine Form der politischen Zensur verboten — etwas, das auch in der Gegenwart passiert — und sogar öffentlich verbrannt. Solche Maßnahmen zielen darauf ab, bestimmte Ideen und Erzählungen aus dem öffentlichen Diskurs auszugrenzen. Regierungen können den Vertrieb von Büchern und anderen literarischen Materialien einschränken, sodass es für bestimmte Werke schwierig wird, die Leser zu erreichen, was

insbesondere für Werke gilt, die sie als politisch heikel, subversiv oder beleidigend ansehen. Die Zensur kann die freie Meinungsäußerung einschränken und Autoren daran hindern, sich mit wichtigen sozialen und politischen Themen auseinanderzusetzen. In Extremfällen, die schon Teil der menschlichen Literaturvergangenheit und in manchen Ländern auch -Gegenwart sind, können Autoren, die sich abweichend oder kritisch äußern, mit Verfolgung und rechtlichen Schritten seitens der politischen Behörden rechnen. In solchen Fällen fürchten die Autoren möglicherweise Bestrafungen und greifen zur Selbstzensur. Außerdem können Regierungen und Regime die Literatur als ein Propagandainstrument einsetzen. Sie können Werke in Auftrag geben, fördern oder positiv darstellen, die mit ihrer Ideologie übereinstimmen. Solcher Literatur fehlt es an künstlerischer und intellektueller Integrität, und sie kann in u. a. zur politischen Manipulation verwendet werden.

6.4. „Der Supermarkt im Nebel“

Diese Kurzgeschichte handelt von einem (Ehe-)Paar, Ulrich und Juliane, das an Heiligabend auf der Suche nach einem Glas Meerrettich ist. Auf dem Weg zum Supermarkt geraten sie in einen sehr dichten Nebel und verlieren ihren Weg. In dieser Situation bemerken sie einen unbekanntem Supermarkt:

Der Nebel lag dick und wattig über dem Parkplatz, beschlug Ulrichs Brille, als sie ausstiegen, und feuchtete ihre Mäntel. Die Leuchtreklame über dem Eingang war von einem Heiligenschein umhüllt (Eschbach, S. 165).

Da sie den Tag davor einen Einkauf über 260 € gemacht haben, verbietet Ulrich Juliane, einen Einkaufswagen zu nehmen, um einen teuren Spontaneinkauf zu vermeiden. Juliane bedient sich trotzdem einer Gesichtscreme und Ulrich nimmt nur ein Glas Meerrettich. Auf der Kasse stoßen sie auf „lange Schlangen turmhoch gefüllter Einkaufswagen“ (ebd.). Den Supermarkt finden sie nie wieder. Auf den Tag genau ein Jahr nach der Begegnung mit dem Supermarkt im Nebel bemerken Ulrich und Juliane, dass das Glas Meerrettich und die Gesichtscreme immer noch nicht aus sind. Zwei Jahre später, aber diesmal am zweiten Adventsabend, besuchen sie Julianes Freundin Gerda. Gerda besitzt das gleiche Glas Meerrettich wie Ulrich und Juliane und zudem noch eine Speisekammer, die immer vollgefüllt ist. Sie erzählen ihr die Geschichte von ihrem

Einkauf vor zwei Jahren, worauf Gerda erstaunt nachfragt, ob sie die Legende vom magischen Supermarkt nicht kennen:

„Was man dort eingekauft hat, geht einem nie wieder aus“, erklärte Gerda ernst. „Allerdings gelangt man nur ein einziges Mal im Leben dorthin – und zwar dann, wenn man am wenigsten darauf gefasst ist“ (ebd., S. 167).

Während Ulrich vor zwei Jahren noch über zuvor bereiteten Einkaufslisten und Speiseplänen gesprochen hat, um die hohe Geldausgabe bei Einkäufen und Spontankäufen zu vermeiden, entscheidet Julia, dass sie dieses Weihnachten etwas anderes kochen werden als sonst, und was genau, das entscheiden sie ganz spontan.

Diese Kurzgeschichte weicht zum Teil von den im ersten Teil der Arbeit bearbeiteten theoretischen Eigenschaften der Kurzgeschichte und der SF. Nämlich, der Erzähler ist in diesem Fall nicht individualisiert, sondern allwissend. Die Kurzgeschichte erfolgt über fünf Seiten und ist von daher die kürzeste von den vier ausgewählten Kurzgeschichten aus der Sammlung. Die erzählte Zeit spannt sich über zwei Jahre, doch sie sind recht komprimiert und werden durch die gleiche Zeitperiode dargestellt — die Weihnachtszeit. Es ist in diesem Text so, als ob er die Charaktere dreimal denselben Augenblick auf eine unterschiedliche Weise erleben lassen würde: Zuerst befinden sie sich auf der Suche nach dem Glas Meerrettich, dann wundern sie sich über das nie leer werdende Glas Meerrettich, und zuletzt erfahren sie die Wahrheit hinter dem nie leer werdendem Glas Meerrettich. Der Anfang und das Ende sind abrupt und in beiden Instanzen befinden sich die Hauptcharaktere im Auto, als ob trotz der Abruptheit die Geschichte einen Zyklus beendet hätte.

Wie man an der Zusammenfassung der Kurzgeschichte erkennen kann, gibt es hier kein transparentes „Novum“, d. h. die Existenz des Supermarkts beruht auf einer Legende oder einem Mythos und nicht auf einer durch wissenschaftliche Fortschritte (leicht) erklärbaren Möglichkeit. Der Supermarkt wird von Julianes Freundin Gerda selbst als eine Legende und als magisch bezeichnet (ebd.). Dies würde bedeuten, dass diese Kurzgeschichte keine reine SF-Kurzgeschichte ist; das Argument, dass dies sogar *keine* SF-Kurzgeschichte ist, wäre auch gültig. Suvin schreibt, die SF kann grundsätzlich oder per Definition eine metaphysische, die Grenzen der Natur überschreitende Handlung nicht anerkennen (S. 115-116). Wann immer dies der Fall ist, hört sie auf, eine SF-Geschichte zu sein und wird zu einer metaphysischen fantastischen Geschichte. Brittnacher und May stimmen dem überein, denn wenn „ein übernatürliches Erklärungsmodell

bemüht [wird], liegt der ästhetisch-epistemische Modus des Wunderbaren vor“ und bei der Suche nach einem wirklichkeitskompatiblen Muster „exponiert der Text das, was Todorov als »das Unheimliche« bezeichnet“ (Brittnacher und May, S. 190). Dies bedeutet, dass das Unheimliche, wie die SF, ein Genre der Fantastik ist, das jedoch Bezug auf das Schreckhafte, das Angsteinlösende und das Grauenhafte nimmt (vgl. Geisenhanslücke und Rauch, S. 580).

Dennoch lässt sich diese Kurzgeschichte als eine SF-Kurzgeschichte deuten. Der Supermarkt ist eine Legende und deshalb wird auch keine Erklärung dafür gegeben, wie denn die Existenz eines solchen Supermarkts möglich ist. Die Frage bleibt aber offen, ob der Supermarkt immer auf dem gleichen Platz erscheint. Julianes Freundin Gerda dient als Beweis, dass es diesen Supermarkt wirklich (in der dargestellten Realität) gibt. Dies bedeutet, dass er nicht nur auf einem Platz erscheinen würde und zudem auch nicht in nur einem Zeitpunkt für alle Menschen in dieser Realität, sondern immer dann, „wenn man am wenigsten darauf gefasst ist“, wie Gerda es erklärt hat (ebd.). Man könnte daher eine Parallele zwischen dem Supermarkt und dem TARDIS (Abk. für „Time And Relative Dimension(s) in Space“) aus der britischen SF-TV-Serie *Doctor Who* ziehen; die Zeitreise in *Doctor Who* verhilft „zu bisher unzugänglichen historischen und prognostischen Erkenntnissen und befreit den Reisenden von den Fesseln eines irreversiblen Vergehens der Zeit“ (Innerhofer, S. 449). Die Parallele zwischen TARDIS und dem Supermarkt kann dank der Flexibilität der Kurzgeschichte gezogen werden. Kurzgeschichten werden häufig in andere Medien adaptiert, beispielsweise in Filme, Fernsehsendungen oder *graphic novels* und umgekehrt. Die Intermedialität ermöglicht es, Kurzgeschichten multimodal zu gestalten und sie lädt das Lesepublikum ein, Literaturwissenschaftler inklusive, die Schnittstellen von Literatur mit anderen Kunstformen und Medien in der sich ständig weiterentwickelnden Landschaft des Geschichtenerzählens zu erkunden.

Die Glaubwürdigkeit der Zeit- und Raumreise des Supermarkts in der Kurzgeschichte ist nicht technischer, sondern philosophischer Natur; obwohl der Supermarkt kein Zeitschiff ist, benehmt er sich mit seiner quasi zufallsbedingten Erscheinung im in der Kurzgeschichte dargestellten Zeitraum wie einer. Wird die Zeit als die vierte Dimension betrachtet, ist davon auszugehen, dass man sich durch sie wie durch den Raum bewegen könnte (vgl. Innerhofer, S. 449). Eschbach knüpft an den wissenschaftlichen Aspekt der Zeit mit der Einbeziehung des Themas des Konsums. Der scheinbar zyklische Verlauf der Handlung in der Kurzgeschichte und die letztendliche Entscheidung Julias, den Zyklus des traditionellen Konsums zu unterbrechen, deuten darauf, dass sich die gegenwärtige Gesellschaft im Kreis dreht: Von Tag zu Tag und von

Jahr zu Jahr geben viele Menschen dem Wunsch nach, ständig zu konsumieren. Die lineare oder messbare Zeit wird somit zum Raum der menschlichen Entwicklung, wie sie auch der Raum der kapitalistischen (Industrie-)Produktion ist (vgl. Suvin, S. 124). Ulrich, der von Anfang an Kritik am übertriebenen Konsum ausübt, findet die Tatsache, dass sie so viel Geld für den traditionellen Weihnachtseinkauf ausgegeben haben und trotzdem den Meerrettich vergessen haben, „fast peinlich“ (ebd., S. 163). Er beschwert sich, dass immer etwas fehlt, obwohl man viel Geld bei jedem Einkauf ausgibt und schlägt vor, sie stellen jede Woche einen Speiseplan auf, lesen sich die Werbeprospekte systematisch durch und erstellen dementsprechend eine Einkaufsliste (ebd., S. 163-164). Ironischerweise nehmen Ulrich und Juliane in ihrem bzw. Ulrichs Wunsch, bewusster und preiswerter einzukaufen, nur zwei Sachen mit aus dem Supermarkt, in dem Waren verkauft werden, die nie alle werden. In der Aufforderung, nicht so viel Geld auszugeben, lässt Ulrich Juliane nicht zu, einen Einkaufswagen im mystischen Supermarkt zu nehmen. In der gegenwärtigen Gesellschaft wird häufig betont, man müsste bewusster konsumieren, insbesondere um die Umwelt zu schützen. Der Supermarkt in dieser Kurzgeschichte wirkt als die Antithese zu einer Konsumgesellschaft: Was immer man in diesem Supermarkt kauft, wird nie zu Ende aufgebraucht und verderbt nicht, weswegen eigentlich eine nachhaltige Konsumkultur innerhalb des Menschenkreises entsteht, der auf den Supermarkt stößt. Wie die anderen, zeugt auch diese Kurzgeschichte über die Aktualität und das Themenreichtum des SF-Genres.

7. Schlussfolgerung

Die SF-Literatur als trivial zu kennzeichnen, ist nicht mehr üblich, weil sich dieses Genre und diese Art von Literatur mit anderen Genres in der Postmoderne überlappt, was dazu führt, dass die SF als Genre diverser geworden ist. Auf das Vorurteil, dass sich die SF-Literatur nur mit den potenziellen zukünftigen Konsequenzen der gegenwärtigen und/oder zukünftigen wissenschaftlichen Fortschritte befasst, ist zu verzichten, denn wie man anhand der hier analysierten vier Kurzgeschichten erkennen kann, geht es in den neuen SF-Formen nicht nur um Technologie, Dystopie, Utopie oder Zeitreise. Es geht um die Möglichkeiten, die unsere gegenwärtigen Handlungen, die Handlungen der Menschheit auf die Zukunft oder sogar in einem potenziell imaginären Szenario auf eine alternative Gegenwart haben können. Die antizipative Qualität der SF kann man nicht leugnen, jedoch blickt sie nicht immer nur in die Zukunft; ihre

Reichweite ist gleichwohl auf gegenwärtige Probleme gerichtet, mit denen sich die Menschheit auseinandersetzt.

So trifft man in Eschbachs „Quantenmüll“ auf die Problematik der Abfallentsorgung und der menschlichen Gier, die vor einem durch ein wissenschaftliches „Novum“ verursachten Weltuntergang aufeinanderstoßen. „Al-QaidaTM“ bildet eine Simulation der amerikanischen Terroristenanschläge vom 11. September 2001 und befasst sich im Rahmen des „Was wäre wenn“-Gedankenspiels mit der Rolle der Medien und dem von ihr beeinflussten Weltbild, wie auch ihrem moralischen Verfall in der kapitalistischen Welt. „Die grässliche Geschichte vom Goethe-Pfennig“ setzt sich mit der Einmischung der (Wirtschafts-)Politik in den Literaturbetrieb auseinander und evoziert dabei in satirischem Ton die bekannten Szenarien der politischen Kontrollübernahme in der literarischen Sphäre. Der Konsumzyklus in der kapitalistischen Gesellschaft wird in der Kurzgeschichte „Der Supermarkt im Nebel“ unter die Lupe genommen und mit Elementen des Unheimlichen dargestellt. Eschbach zeigt in seiner Kurzgeschichtensammlung, dass das SF-Genre so divers wie sein Lesepublikum ist: Natürlich bieten Bücher, wie auch bestimmte andere Medienformate, einen Weg, aus der Realität zu flüchten, und die SF ist dabei keine Ausnahme. Damit ist zugleich das Vorurteil über die SF als ein besonders eskapistisches Genre zu widerlegen, auch wenn Eskapismus nicht gleich Minderwertigkeit bedeutet.

SF eignet sich besonders gut in der Form der Kurzgeschichte, denn ihre Kürze bedingt eine höhere Aufmerksamkeit des Lesers. Durch die Komprimierung des Raumes und der Zeit wird die angesprochene Problematik pointiert und die Bauelemente der Spannung kommen deutlicher zum Vorschein. Das Format bedingt auch eine sofortige Einsetzung des Verfremdungseffekts dank des abrupten Einstiegs in den Plot und lässt viele Fragen offen mit dem abrupten und/oder offenen Ende. Somit bietet eine SF-Kurzgeschichte ein sehr effizientes Medium dafür, eine realitätsbezogene und in der Regel analytisch durchdachte Darstellung einer aktuellen Thematik kurz und effektiv anzubieten.

Literaturverzeichnis

1. Bould, Mark & Sherryl Vint. *The Routledge Concise History of Science Fiction*. Routledge: London. 2011.
2. Braun, Michael. *Die deutsche Gegenwartsliteratur*. Böhlau Verlag: Köln. 2010.
3. Brittnacher, Hans Richard. „Apokalypse/Weltuntergang“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 336-343.
4. Brittnacher, Hans Richard und Markus May. „Phantastik-Theorien“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 189-197.
5. Campbell, Bruce B., Allison Guenther-Pal und Vibeke Rützu Petersen. „Introduction: Closing a *Bildungslücke*—Genre Fiction and Why It Is Important“. In: Campbell, Bruce B., Allison Guenther-Pal und Vibeke Rützu Petersen (Hg.). *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. Camden House: Rochester. 2014. S. 1-29.
6. Doderer, Klaus. „Die Kurzgeschichte in Deutschland“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.): *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 54-58.
7. Durzak, Manfred. „Gattungsgeschichtlicher Exkurs: Formelemente und Typologie der Kurzgeschichte“. In: Durzak, Manfred (Hg.). *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Reclam: Stuttgart. 1980. S. 301-309.
8. Eschbach, Andreas. *Eine unberührte Welt*. Lübbe: Köln. 2022.
9. — — —. „Privates: Die offizielle Vita“. <http://andreeseschbach.de/vita/vita.html>, abgerufen am 15.8.2023.
10. Esselborn, Hans. „Eine kurze Geschichte der deutschsprachigen Science Fiction“. *Recherches Germaniques* (17). 07. Juli 2022. <http://journals.openedition.org/rg/8038>, abgerufen am 15.6.2023.
11. Fritzsche, Sonja. „Eco-Eschbach: Sustainability in the Science Fiction of Andreas Eschbach“. In: Campbell, Bruce B., Allison Guenther-Pal und Vibeke Rützu Petersen (Hg.). *Detectives, Dystopias, and Poplit. Studies in Modern German Genre Fiction*. Camden House: Rochester. 2014. S. 67-89.
12. — — —. „German Science Fiction“. *A Virtual Introduction to Science Fiction*. Ed. Lars Schmeink. Web. 2012. <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/02/Fritzsche.pdf>, abgerufen am 15.6.2023. S. 1-11.
13. Gansel, Carsten & Heinrich Kaulen. „Kriegsdiskurse in Literatur und Medien von 1989 bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts“. In: Gansel, Carsten & Heinrich Kaulen (Hg.). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. V&R unipress: Göttingen. 2011. S. 9-12.
14. Geisenhanslücke, Achim und Marja Rauch. „Das Unheimliche“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 579-583.
15. Hermand, Jost. „Pop oder die These vom Ende der Kunst“. In: Manfred Durzak (Hg.). *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. Reclam: Stuttgart. 1971. S. 285-299.
16. Herrmann, Leonhard & Silke Horstkotte. *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. J.B. Metzler: Deutschland. 2016.

17. Horst, Karl August. „Neue Strömungen in der deutschen Literatur der Nachkriegszeit“. In: Hermann Kunisch (Hg.). *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. Nymphenburger Verlagshandlung: München. 1965. S. 731-745.
18. Höllerer, Walter. „Die kurze Form der Prosa“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.). *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 85-91.
19. Innerhofer, Roland. „Phantastische Reise/Zeitreise“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 447-457.
20. — — —. „Science Fiction“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 318-328.
21. Kreuzer, Stefanie und Bonacker Maren. „Deutschsprachige Phantastik“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 170-176.
22. Kunert, Günter. „Kurze Betrachtung der Kurzgeschichte“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.). *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 47-49.
23. Kusenberg, Kurt. „Über die Kurzgeschichte“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.). *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 39-44.
24. Maio, Massimo. „Historie der deutschen Science-Fiction: Mehr als Metropolis und Emmerich“. *Deutschlandfunk Kultur*. Online-Interview [Audio & Artikel]. 10. Mai 2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kann-deutschland-science-fiction-lars-schmeink-100.html>, abgerufen am 17.6.2023.
25. Marx, Leonie. *Die deutsche Kurzgeschichte*. 3. Auflage. Metzler: Stuttgart. 2005.
26. Matzkowski, Bernd. *Wie interpretiere ich Fabeln, Parabeln und Kurzgeschichten? Grundlagen der Analyse und Interpretation einzelner Textsorten und Gattungen mit Analyseraster*. 3. Ergänzte Auflage. Bange: Hollfeld. 2002.
27. May, Markus. „Zeit- und Raumstrukturen“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 583-593.
28. Nayhauss, Hans-Christoph Graf von. *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004.
29. Neuse, Erna Kritsch. „Die deutsche Kurzgeschichte. Das Formexperiment der Moderne“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.). *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 106-115.
30. Opel, Max. „Dietmar Dath über Science-Fiction: „Nieggeschichte“ – Vorstoß ins Unbekannte“. *Deutschlandfunk Kultur*. Online-Interview [Audio]. 1. November 2019. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/dietmar-dath-ueber-science-fiction-nieggeschichte-vorstoss-100.html>, abgerufen am 17.6.2023.
31. Puschmann-Nalenz, Barbara. *Science Fiction and Postmodern Fiction. A Genre Study*. Peter Lang: New York. 1992.
32. Roberts, Adam. *Science Fiction*. Routledge: London. 2000.
33. Scherer, Christina und Waldemar Fromm. „Traum und Rausch“. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.). *Phantastik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2013. S. 568-579.
34. Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. J. B. Metzler: Stuttgart. 2. Auflage. 2003.
35. Schnurre, Wolfdietrich. „Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf von (Hg.). *Theorie der Kurzgeschichte*. Reclam: Stuttgart. 2004. S. 28-37.

36. Scholes, Robert & Eric S. Rabkin. *Science Fiction. History, Science, Vision*. Oxford University Press: New York. 1977.
37. Suvin, Darko. *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil. 2010.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit der deutschen SF-Kurzgeschichte in der Gegenwartsliteratur. Zuerst werden die Eigenheiten der Kurzgeschichte, der SF und der Gegenwartsliteratur erläutert, um sie anhand vier Kurzgeschichten aus Andreas Eschbachs Kurzgeschichtensammlung *Die unberührte Welt* darzulegen. Die Kurzgeschichte und die SF wurden in ihrer Entstehungszeit in Deutschland als eine Form von Unterhaltungsliteratur abgewertet, doch mit der Zeit, wie auch der Erweiterung der theoretischen Grundlage und der zunehmenden Forschung randlich gesetzter Gattungen und Genres, wuchs auch die Wertschätzung der SF als Genre und der Kurzgeschichte als Gattung. Im Rahmen der Gegenwartsliteratur betrachtet, formen sie ein Medium, dessen Stärke in der Textkürze, der Befassung mit der aktuellen Thematik und dem Engagement mit dem analytischen Vermögen der Leserschaft liegt. Demzufolge ist eine Trivialisierung der SF-Kurzgeschichte zu vermeiden.

Schlüsselwörter: *SF, Kurzgeschichte, deutsche Literatur*

Summary

The present thesis deals with the German SF short story within the context of contemporary literature. First, the characteristics of the short story, science fiction (SF), and contemporary literature are explained separately and then analyzed together based on four short stories from Andreas Eschbach's short story collection *Die unberührte Welt (The Untouched World)*. Both the short story and SF were initially devalued in their origins as mere entertainment literature. However, over time, with the expansion of theoretical foundations and increased research into marginalized literature types and genres, the appreciation for SF as a genre and the short story as a form has also grown. Considered together within the framework of contemporary literature, they form a medium whose strength lies in the brevity of the text, their coverage of current themes, and their engagement with the reflective power of the readership. Therefore, trivializing the SF short story should be avoided.

Key words: *SF, short story, German literature*

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, **Lara Krivačić**, izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je **diplomski rad** isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

U Zagrebu, 01.09.2023.



(potpis studenta/ice)