
Berliner Debatte Initial

4

32. Jg. 2021

Weltall Erde Mensch
Kosmosutopien

Heldt

Zukunftsmusik

Jubara

Solaris

Kulawik

Kommunismus
im Weltall

Johann

Punkrock
konformistisch

Leetz

Platonows
ätherische Waffe

Autorinnen und Autoren

Christina Becher, M. A.
Literaturwissenschaftlerin,
Universität zu Köln

Alexander Bogdanow
russischer Philosoph und Schriftsteller,
1873-1928

Ulrich Busch, Dr. oec. habil.
Finanzwissenschaftler, Leibniz-Sozietät
der Wissenschaften zu Berlin

Wladislaw Hedeler, Dr.
Historiker, Berlin

Guido Heldt, Dr.
Musikwissenschaftler,
University of Bristol

Wolfgang Johann, Dr.
Literaturwissenschaftler, Europa-
Universität Flensburg

Annett Jubara, Dr.
Philosophin, FTSK der Johannes
Gutenberg-Universität Mainz

Martin Küpper, M. A.
Philosoph, Berlin

Bernd Kulawik, Dr. phil.
Musik- und Architekturhistoriker,
IT-Berater, Rostock

Michael Leetz
Slawist, Publizist und Übersetzer, Berlin

Martin Malek, Dr. phil.
Politikwissenschaftler, Landes-
verteidigungsakademie, Wien

Justus Pötzsch, Dipl.-Soz.
Soziologe, Johannes Gutenberg-
Universität Mainz

Matthias Schwartz, Dr.
Slawist und Historiker, Leibniz-
Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung, Berlin

Alexander Wagner, Dr.
Literaturwissenschaftler, Bergische
Universität Wuppertal

Weltall Erde Mensch

Kosmosutopien im 20. und 21. Jahrhundert

Zusammengestellt von Thomas Müller

Editorial	2	<i>Justus Pöttsch</i>	
<i>Guido Heldt</i> Zukunftsmusik? „Star Trek“, „Raumpatrouille“, „Doctor Who“ und der Soundtrack zum Wettlauf ins All		Posthumanes Leben im Kosmos und auf einer anderen Erde	88
<i>Annett Jubara</i> „Solaris“: Eine Deutung aus translatorischer Perspektive	5 20	<i>Martin Malek</i> Die Suche nach (intelligentem) Leben im All. Zwischen Horizont- erweiterung und Ablenkung von irdischen Problemen	101
<i>Matthias Schwartz</i> Dem Wunschtraum entgegen. Kosmosbegeisterung in der Sowjetunion		* * *	
<i>Bernd Kulawik</i> Kommunismus im Weltall? Zur politischen Ökonomie utopischer Welten	34 49	<i>Wolfgang Johann</i> „Der Punkrock von heute hat ein Imageproblem“. Nonkonforme Konformisten in den 1990er Jahren	114
<i>Alexander Bogdanow</i> Der auf der Erde gestrandete Marsianer (1924). Mit einem Kommentar von <i>Wladislaw Hedeler</i>		<i>Michael Leetz</i> Andrej Platonows ätherische Waffe	124
<i>Alexander Wagner</i> Mars_Menschen_Medien. Der Nachbarplanet als Sphäre kultu- reller Selbstvergewisserung um 1900		<i>Martin Küpper</i> Welche Methoden braucht Philosophiegeschichte? Eine Antwort auf Hans-Christoph Rauh	138
<i>Christina Becher</i> Reisende Minerale und Pflanzensporen. Kurd Laßwitz' „Weltwanderer“	62 76	REZENSION Herfried Münkler: Marx, Wagner, Nietzsche. Welt im Umbruch Rezensiert von <i>Ulrich Busch</i>	147
		Jahresinhaltsverzeichnis 2021	150

Editorial

„Der Weltraum, unendliche Weiten ...“ – so begann jede Folge der 1966 gestarteten Fernsehserie „Raumschiff Enterprise“, heute meist „Star Trek“ genannt. 55 Jahre später, am 13. Oktober 2021, kam William Shatner, der Darsteller des Raumschiffkommandeurs, den unendlichen Weiten ein Stück näher: Für etwa 10 Minuten war der mittlerweile neunzigjährige Schauspieler zwar nicht dort, „where no man has gone before“, aber immerhin rund 107 Kilometer über der Erde. Damit gilt Shatner derzeit als ältester Mensch, der im Weltraum war – unterwegs in einem suborbitalen Raumfahrzeug von Blue Origin, einem Unternehmen des Multimilliardärs und Amazon-Gründers Jeff Bezos.

Ein superreicher Unternehmer fliegt mit einem sehr alten Schauspieler für kurze Zeit ins All – das klingt absurd, wie ein misslungener Werbegag. Da Jeff Bezos aber jenen Mann an Bord hatte, den alle Welt als Captain Kirk kennt, wurde der Flug zu einem Spektakel, in dem sich Science-Fiction und Realität, Popkultur und ökonomische Interessen, Vergangenheit und Zukunft verbinden: Ein Fernsehheld, der im Jahr 2200 fremde Planeten erkundet und außerirdischen Lebensformen in friedlicher Absicht begegnet, verwirklicht schon heute, zumindest ein Stück weit, den Menschheitstraum, zu den Sternen zu fliegen. Ein Idol des „Space Age“ erinnert an den Wettlauf ins All, der zwischen der Sowjetunion und den USA seit den 1950er Jahren ausgetragen wurde, und weist zugleich in ein neues Zeitalter, in dem nicht mehr nur Staaten mit ihren Armeen den Weltraum erobern wollen, sondern auch private Unternehmen, die nach neuen

Geschäftsfeldern suchen – ob nun im Weltraumtourismus, in der Internetversorgung mit Satelliten oder auf dem Mars. Captain Kirk, ein Symbol der Astrokultur des 20. Jahrhunderts, zeigt mit seinem Flug, dass die Zukunft der Menschheit jenseits der Erde liegen könnte, und erneuert damit eine Grundannahme des „Astrofuturismus“, von dem etwa der Historiker Alexander Geppert spricht.

Ein echter Held des Astrofuturismus war Juri Gagarin, der am 12. April 1961 als erster Mensch in den Kosmos flog. Ähnlich wie die Mondmissionen der NASA hat Gagarins Flug als wissenschaftlich-technische Pionierleistung einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis gefunden. 60 Jahre nach dem ersten bemannten Weltraumflug ist das Interesse am Kosmos größer denn je: unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten, wie der Start des James-Webb-Weltraumteleskops Ende Dezember 2021 belegt; in politischer und militärischer Hinsicht, wie die Sorge um ein neues „Space Race“ zeigt, in dem die USA mit China konkurrieren könnte; aus ökonomischen Motiven, wie etwa bei SpaceX, dem Unternehmen von Tesla-Chef Elon Musk, das Raumfahrzeuge entwickelt, mit denen Mond und Mars kolonisiert werden sollen. Die unterschiedlichen Interessen beflügeln die Fantasie und stimulieren Forschung und Entwicklung. Sie wecken aber auch Befürchtungen und führen zu Diskussionen, die bislang eher abwegig erschienen. So fragte „The New Yorker“ im Mai 2021 vorsorglich, wem der Mars gehöre und wie er zu behandeln sei, als Rohstoffquelle oder wie ein Nationalpark.

„Was heute noch wie ein Märchen klingt, kann morgen Wirklichkeit sein“, heißt es am

Anfang von „Raumpatrouille“, der westdeutschen Science-Fiction-Serie aus dem Jahr 1966. Für die Zukunftsvisionen einer Menschheit, die ins Weltall fliegt, außerirdische Lebensformen sucht und andere Planeten besiedelt, hat sich in Literatur, Film und bildender Kunst das Genre der Science-Fiction etabliert. Kosmosutopien, Fantasien vom Aufbruch ins Weltall, vom Leben an einem ganz anderen Ort, fernab von der Erde, sind zugleich Inspirationsquellen für Wissenschaft, Philosophie, Politik oder Wirtschaft – als Spekulationen, Gedankenexperimente, Heuristiken etc. Der Themenschwerpunkt „Weltall Erde Mensch“ spiegelt astrofuturistische Träume und Sehnsüchte des 20. und 21. Jahrhunderts wider und gibt Auskunft über ihre Geschichte. Natürlich gilt auch für Kosmosutopien der Gemeinplatz, den Stanisław Lem (1921–2006) in seiner „Summa technologiae“ (Berlin 1979, S. 6) zitiert: „Nichts ist so schnell veraltet wie die Zukunft.“ Doch seit der „gnoseologische Optimismus“ umstritten ist, den Lem im ersten Teil von „Phantastik und Futurologie“ (Frankfurt a. M. 1984, S. 332) noch empfehlen konnte, umweht Kosmosutopien ein Hauch von Zukunftsnostalgie, eine Sehnsucht nach jenen Zukunftsträumen, die in der Vergangenheit möglich waren. Der Titel des Schwerpunkts spielt hierauf an: „Weltall Erde Mensch“ hieß auch ein millionenfach gedruckter Sammelband, den Jugendliche in der DDR offiziell zur Jugendweihe geschenkt bekamen.

Die ersten drei Texte des Schwerpunkts fragen danach, wie der Wettlauf ins All, den die Supermächte USA und UdSSR veranstalteten, im Feld der Kultur ausgetragen wurde. *Guido Heldt* widmet sich einem scheinbar peripheren Phänomen dieses kulturellen Wettstreits, den Titelmelodien der Fernsehserien „Star Trek“, „Raumpatrouille“ und „Doctor Who“. In der Erinnerung an die Zukunft von einst sind diese Fernsehmusiken jedoch zentral geworden. Woher ihre Wirkung rührt, analysiert Heldt aus musikwissenschaftlicher Perspektive: aus dem Zusammenspiel von musikalischen Traditionen, zeitgenössischer Popmusik und neuen, ungewöhnlichen Sounds. Als Zukunftsmusik ihrer Zeit verleihen sie den Serien eine unverkennbare Signatur. Anschlie-

ßend blickt *Annett Jubara* auf die andere Seite des Eisernen Vorhangs: Sie deutet Andrei Tarkowskis Filmklassiker „Solaris“ (1972) aus einer translatorischen Perspektive – als Übersetzung der Romanerzählung von Stanisław Lem in eine Filmerzählung. Den Akzent legt sie auf die kulturkritischen Elemente in beiden Erzählungen und die unterschiedlichen Haltungen, die der Romanautor Lem und der Filmautor Tarkowski hinsichtlich des wissenschaftlich-technischen Fortschritts im Allgemeinen und der Eroberung des Kosmos im Besonderen artikulieren. Die Fortschrittsskepsis, die Tarkowski zum Ausdruck bringt, ging in der UdSSR mit einer Kosmosbegeisterung einher, die *Matthias Schwartz* thematisiert. Vor allem in der Tauwetterperiode der Chruschtschow-Ära fungierte die Faszination für den Kosmos als Ventil für die sowjetische Gesellschaft. Wie Schwartz anhand von Texten und Bildern aus populärwissenschaftlichen Zeitschriften dieser Zeit zeigt, bot der Kosmos zum einen eine Projektionsfläche für Hoffnungen auf eine bessere (kommunistische) Zukunft, die in leuchtenden Farben gemalt wurde, und diente zum anderen als Folie für Kritik an gegenwärtigen gesellschaftlichen Missständen. In dieser Diskurskonstellation gewann die Wissenschaftliche Phantastik, die sowjetische Spielart der Science-Fiction, ein markantes Profil. Im postsowjetischen Russland ist der Kosmos dann Teil der Erinnerungskultur geworden, Zukunftsnostalgie inklusive.

Die Wissenschaftliche Phantastik konnte (und sollte) offen für den kosmischen Siegeszug des Kommunismus eintreten. Weitaus weniger klar ist, welche Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung westliche Science-Fiction bevorzugt. *Bernd Kulawik* fragt, woran das liegen könnte. Während in utopischen Erzählungen Geld, Kapital und ökonomische Zwänge meist gar kein Thema seien, malten dystopische Erzählungen düstere Bilder von einem Zukunftskapitalismus, in dem Konzerne, die ein profitgieriger Bösewicht oder Wahnsinniger leitet, die Macht an sich reißen und ihr zerstörerisches Potential entfalten. Sind Science-Fiction-Autoren etwa „verkappte Kommunisten“? Der russische Schriftsteller *Alexander Bogdanow* (1873–1928) war kein ver-

kappter, sondern ein überzeugter, ziemlich unorthodoxer Kommunist. Sein utopischer Roman „Der rote Stern“ wurde bereits im Themenschwerpunkt „Sozialismus auf dem Mars“ (Initial 1/2005) behandelt. Hier veröffentlichten wir sein 1924 erschienenes Gedicht von einem auf der Erde gestrandeten Marsianer in neuer Übersetzung, nachgedichtet von *Stefan Döring* und kommentiert von *Wladislaw Hedeler*.

Die nächsten beiden Artikel setzen an der vorletzten Jahrhundertwende ein. Dass zu dieser Zeit nicht nur Kommunisten vom Mars träumten, sondern auch weibliche „Medien“, die um Autonomie rangen, zeigt *Alexander Wagner*. Sein Ausgangspunkt ist eine historisch konkrete Kosmosutopie, die um 1900 verbreitete Mars-Euphorie. Als Fluchtpunkt im Unendlichen eignete sich der rote Planet nicht nur für Zukunftsvisionen, sondern auch für Hirngespinnste, die auf wissenschaftliches Interesse stießen und eifrig notiert wurden. So boten sich im Schnittfeld von Psychiatrie, Psychoanalyse und Literatur verschiedene Gelegenheiten, Geschlechterbeziehungen zu hinterfragen und neue Wissensordnungen zu etablieren. Die Faszination für den Mars war auch eine Initialzündung deutschsprachiger Science-Fiction. Einer ihrer Begründer, Kurd Laßwitz, veröffentlichte 1897 den Mars-Roman „Auf zwei Planeten“. Doch Laßwitz' Prosa, so *Christina Becher*, sei auch deshalb interessant, weil in ihr nicht-menschliche Kleinstpartikel, die durch das Weltall wandern, als Handlungsträger auftreten. Dadurch würden Zeit- und Raumdimensionen, die die menschliche Vorstellungskraft übersteigen, erzählbar. Zugleich werde der Blick auf die Beziehung zwischen Mensch und nicht-menschlicher Umwelt geschärft – ein Anliegen, das Laßwitz mit dem „Material Ecocriticism“ der Gegenwart verbunden habe.

Abgerundet wird der Schwerpunkt von Texten, die auf neue Verhältnisbestimmungen von Weltall, Erde und Mensch eingehen. Angesichts der sich abzeichnenden Klimakatastrophe, des Artensterbens und anderer drängender, aber ungelöster Menschheitsprobleme

plädiert *Justus Pöttsch* für einen radikalen Sinneswandel, der über den „Material Ecocriticism“ hinausgeht. Statt auf ihrer Sonderstellung zu beharren, sei es für die Menschheit an der Zeit, in eine posthumane Zukunft aufzubrechen. Dazu gehöre auch, andere und fremde, nicht-humane Existenzweisen wahrzunehmen und anzuerkennen. Ob die Suche nach extraterrestrischem Leben den menschlichen Horizont erweitert oder vielmehr von irdischen Problemen ablenkt, ist die Frage, die *Martin Malek* stellt. Das eitle Beharren auf menschlicher Exzeptionalität verwandelt sich nun in die quälende Sorge, allein im Universum zu sein. Malek skizziert naturwissenschaftliche Initiativen, theoretische und praktische Lösungen für dieses Problem zu finden, und fragt, welche Konsequenzen es hätte, wenn Menschen außerirdische Intelligenz entdecken oder ihr begegnen.

Außerhalb des Schwerpunkts rekonstruiert *Wolfgang Johann*, dass der (west-)deutsche Punkrock seit den 1990er ein Imageproblem hat. Dieser muss seine Anpassung an den Mainstream musikalisch wie textlich reflektieren und transzendieren, um heute noch als Subkultur akzeptiert zu werden, die ernsthafte Kritik an den bestehenden Verhältnissen übt. Danach stellt *Michael Leetz* ein von ihm übersetztes Werk des sowjetischen Schriftstellers Andrej Platonow (1899–1951) vor: das kürzlich im Suhrkamp-Verlag erschienene Romanfragment „Der makedonische Offizier“. Leetz geht auf zentrale Motive, Entstehungsbedingungen und historische Hintergründe des Werks ein und erläutert Platonows ästhetisches Programm. Schließlich wird eine Debatte fortgesetzt: *Martin Küpper* wendet sich gegen das Schlagwort von der „DDR-Philosophie“ und fragt, welche Methoden eine Philosophiegeschichte braucht, die ihren Gegenstand nicht verfehlen will. Er knüpft damit an seinen Artikel zur Philosophie in der DDR an (Initial 1/2021) und antwortet auf eine Entgegnung von Hans-Christoph Rauh (Initial 2/2021).

Thomas Müller

Guido Heldt

Zukunftsmusik?

„Star Trek“, „Raumpatrouille“, „Doctor Who“
und der Soundtrack zum Wettlauf ins All

Die Gegenwärtigkeit der Zukunft

Es ist eine Binsenweisheit, dass Science-Fiction mehr über ihre eigene Gegenwart sagt als über die Zukunft, die sie imaginiert (oder über die weit, weit entfernte Galaxis, die für uns wie die Zukunft aussieht). Das gilt, *mutatis mutandis*, auch für Genres wie Fantasy oder utopische Fiktion; in Thomas Morus' „Utopia“ (1516) ist der Gegenwartsbezug Programm: Der Nicht-Ort von Morus' Idealgesellschaft ist der Kontrast, der die schlechte Realität entlarvt. Die Imagination dessen, was anders wäre, als implizite Kritik am Bestehenden ist der eine, optionale, Gegenwartsanker; der andere, unaufhebbare, ist die Tatsache, dass kein Text den Bedingungen entkommen kann, deren Produkt er ist, und von ihnen spricht, ob er will oder nicht.

Diese Verankerung im Hier und Jetzt ist so offenkundig, dass man darüber nicht übersehen sollte, dass Zukunftsfantasien gelegentlich erfolgreich versuchen, uns vorzustellen, wie es werden könnte. Beliebige Beispiele: H. G. Wells' Roman „The World Set Free“ (1913) nimmt die Atombombe vorweg, und sein „World Brain“, eine Sammlung von Essays und Reden aus den Jahren 1936 bis 1938, umreißt ein Projekt, das Wikipedia nicht unähnlich ist. Viele Beispiele von postapokalyptischer und Near-Future-Fiktion versuchen, gegenwärtige Trends in die Zukunft zu extrapolieren – oft zur Warnung zugespitzt, aber deshalb nicht notwendig unplausibel. Und – näher am Material dieses Textes – nicht nur war das erste Space Shuttle der NASA nach der Enterprise aus „Star Trek“ benannt, „Star

Trek“ nahm technische Entwicklungen vorweg oder regte sie an, die uns alltäglich geworden sind: Mobiltelefone (der Kommunikator präfigurierte nicht nur die Idee, sondern auch das Klapphandy-Design, das von ca. 1990 bis ca. 2010 beliebt war),¹ PDAs (das Design des Palm Pilot im Jahre 1993 war von den Bedienelementen auf der Brücke der Enterprise angeregt), GPS, sprachbediente Computer usw. (Evan-gelista 2004).

Die Gegenwartsbezüge von Science-Fiction sind ein Gegenstand der meisten Literatur über das Genre. Ich nähere mich dem Thema jedoch über ein peripheres Element – die Musik audiovisueller Science-Fiction –, was die Sache komplizierter macht. Musik ist selten zentraler Bestandteil der Geschichten, die Science-Fiction-Filme oder -Fernsehserien erzählen, aber sie ist wichtig dafür, wie die Geschichten erzählt werden und beim Zuschauer/-hörer ankommen. Das gilt besonders fürs Fernsehen, bei dem das Hören in den Vordergrund rückt. Während im Kino die Immersion in die audiovisuelle Projektion beinahe unumgänglich ist – die Leinwand füllt unser Sichtfeld, Klang kommt von überall her, und es gibt wenig anderes zu sehen oder zu hören –, muss das Fernsehen sich mehr um sein Publikum bemühen. Der Fernseher ist ein kleines Gerät irgendwo im Raum (jedenfalls in Zeiten vor Heimkinos und Großbildschirmen), wir können um- oder abschalten, uns abwenden oder den Raum verlassen, mit anderen reden, mit unserem Handy spielen usw. Der Lautsprecher hat es hier leichter als der Bildschirm, denn wir können nicht so leicht weghören wie -sehen, weil Hören viel weniger direktional ist (etwas

zu sehen, heißt, hinzusehen; etwas hören können wir auch, wenn es von hinten kommt), und wir können die Ohren nicht so leicht verschließen wie die Augen.

Besonders wichtig ist Musik für wiederholte Programme. In seiner Analyse der Titelmusik der Fernsehserie „Kojak“, einem frühen Schlüsseltext der Fernsehmusikforschung, unterscheidet Philip Tagg (²2000: 93-96) drei Kernfunktionen von TV-Titelmusiken: die „reveille function“ (Markierung des Programmbeginns), die „preparatory function“ (Einstimmung auf das Kommende) und die „mnemonic function“ (Musik als Seriensignatur und Gedächtnisanker). Auch Film-Titelmusiken fungieren als Reveille und Einstimmung, aber erstere ist weniger relevant, weil das Publikum nicht erst vor den Bildschirm gerufen werden muss; und die mnemonische Funktion ist im Kino in erster Linie wichtig für Filme, die Teil einer Serie oder Franchise sind. Signal und Erinnerung sind aber nicht nur praktische Funktionen, sondern auch Elemente des Rituals Fernsehen, für dessen Zelebration, wie für jedes Ritual, Wiederholung zentral ist (weshalb ihr kinematisches Gegenstück eher die Logos der Filmstudios sind als individuelle Film-Titelmusiken).²

Was den Ort von Musik zwischen der imaginierten Zukunft einer Science-Fiction-Serie und der prägenden Gegenwart kompliziert, ist die fundamentale (wenn auch in der Praxis oft permeable) Unterscheidung zwischen diegetischer und nichtdiegetischer Musik: zwischen Musik, die Teil der Welt der fiktionalen Figuren ist, und Musik, die nur für uns vor dem Bildschirm erklingt (zur Herkunft der Begriffe siehe Heldt 2013a: 19).

Auf der Ebene diegetischer Musik ist die Herausforderung, dass eine Science-Fiction-Serie etwas als (fiktional) real darstellen muss – und zwar im Detail, anders als ein Roman, der sich mit Andeutungen aus der Affäre ziehen kann –, das sich nicht prognostizieren lässt. Während man für die Prognose technologischer und sozialer Entwicklungen Anhaltspunkte haben mag, ist es unmöglich, die Kunstwerke der Zukunft vorherzusagen, weil die Entwicklung der Künste jenseits kurzer Zeiträume keiner linearen Logik folgt.

Auf der Ebene nichtdiegetischer Musik stellt sich die Frage, ob sie Teil des Zukunftsprogramms sein soll. Versucht sie, die vorgestellte Welt fremdzumachen,³ oder hilft sie uns mit den Idiomen unserer Gegenwart oder Vergangenheit, die Zukunft in Klängen zu verstehen, die wir kennen? Erstere Option führt im Extremfall zu Filmmusiken wie der von Bebe und Louis Barron für „Forbidden Planet“ (1956) auf der Grundlage selbstgebaute Elektronik oder von Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ (1968) mit seiner Verwendung zeitgenössischer Kunstmusik von György Ligeti und anderen. Natürlich sind sowohl die Elektronik der Barrons wie Ligetis Texturexperimente emphatisch Musik ihrer Zeit. Aber beide sind nah genug an der Kante musikalischen Experimentierens, um dem Großteil des Publikums fremd zu sein. Die Suche nach musikalischer Vertrautheit ist dagegen prototypisch umgesetzt in „Star Wars“ (1977): George Lucas macht einen Hollywood-Piratenfilm im Stil der 1930er Jahre (mit Schiffen im Weltraum statt in der Karibik) und John Williams schreibt dazu eine Musik, die aus einem ebensolchen Film sein könnte. „Star Wars“ ist in dieser Hinsicht konsequent und schweift auch in der diegetischen Musik nicht in die Ferne, paradigmatisch in der Cantina-Szene des ersten Films mit seiner Melange traditioneller Jazzelemente (vgl. Mulliken 2010: 91-93): Die Diegese bedient sich der gleichen Vergangenheit wie die Narration, und die weit, weit entfernte Galaxis, von der der Kriechtittel des Filmanfangs spricht, erweist sich als unsere musikalische Heimat.

Wie die Gegenwart audiovisueller Science-Fiction die imaginierte Zukunft musikalisch bestimmt, möchte ich an drei Serien untersuchen: „Star Trek“ (US 1966ff.), „Raumpatrouille. Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion“ (DE 1966) und „Doctor Who“ (GB 1963ff.). Die drei Serien sind Fixsterne in der Science-Fiction-Geschichte ihrer Länder, auch wenn ihre Geschicke unterschiedlich waren: „Star Trek“ wurde zum Ausgangspunkt einer medien- und weltumspannenden Franchise, die mittlerweile fast ein Dutzend Fernsehserien, über ein Dutzend Kinofilme sowie Bücher, Comics, Videospiele und

Merchandising umfasst. „Raumpatrouille“ wurde nach den sieben Episoden der originalen Staffel nicht verlängert und hatte ein Nachleben in erster Linie in einer 145-teiligen Heftreihe, genießt in der – kargen – Geschichte der deutschen Science-Fiction jedoch Kultstatus. Das gilt auch für die britische Serie „Doctor Who“, die nach ihrer originalen Laufzeit 1963–1989 im Jahre 2005 neu aufgelegt wurde und bis heute fort dauert, anders als „Star Trek“ außer Weihnachtsepisoden und einem Fernsehfilm (1996) jedoch keine medialen Metastasen gebildet hat.

Aus Platzgründen beschränke ich mich auf die Titelmusiken (d. h. für „Star Trek“ und „Doctor Who“ in der Form, in der sie in den ersten Staffeln verwendet werden, was bei „Star Trek“ unterschiedliche Varianten einschließt). Das bedeutet, dass das Verhältnis von diegetischer und nichtdiegetischer Musik ausgespart bleibt; der Fokus liegt auf den musikalischen Aushängeschildern der Serien. Wie positionieren die Titelmusiken sich zwischen ihrer Gegenwart und den Zukünften ihrer Geschichten (oder, in „Doctor Who“, der Idee von Zeitreisenden aus der Zukunft)? Wie bereiten sie den Zuschauer auf die Serie vor?

Dass alle drei Serien um die Mitte der 1960er Jahre ihren Anfang nahmen, ist natürlich kein Zufall: Das war ein goldenes Zeitalter für die Entwicklung audiovisueller Science-Fiction, weil es das goldene Zeitalter der (bemannten) Raumfahrt war, zwischen Sputnik 1, dem Satelliten, den die Sowjetunion am 4. Oktober 1957 ins All brachte, dem ersten bemannten Raumflug durch Juri Gagarin am 12. April 1961 und der ersten bemannten Mondlandung durch das Team von Apollo 11 am 20. Juli 1969. Damit waren die 1960er Jahre allerdings nicht nur das Jahrzehnt der beginnenden Eroberung des Weltalls, sondern das Jahrzehnt eines Wettlaufs zwischen den USA und der UdSSR, und mit dieser historischen Konstellation verschränkten sich im zeitgenössischen Bewusstsein das Weltall und der Kalte Krieg. Damit waren Motive von Aufbruch, Entdeckung und Fortschritt verwoben mit solchen von Bedrohung:

- Bedrohung durch ein anderes System, eine Konstellation, die sich gut in das Thema

von Andersartigkeit fügte, das in vieler Science-Fiction zentral ist;

- Bedrohung durch fremde Wesen, in der Realität der Zeit in unterschiedlichen Formen präsent: in den USA und in Großbritannien im Zusammenhang mit dem Erbe von Kolonialismus und Sklaverei, in Deutschland mit der beginnenden Einwanderung von Arbeitskräften aus anderen Ländern;
- Bedrohung durch neue Technologien, ein Motiv, das durch das nukleare Wettrüsten im zeitgenössischen Bewusstsein war;
- Bedrohung durch Unterwanderung, d. h. im zeitgenössischen Kontext durch Spionage im Kalten Krieg.

Aufbruch und Fortschritt auf der anderen Seite meinte nicht nur die Hochtechnologie von Weltraumraketen und Satelliten, sondern auch Haushaltstechnik, die in den durchtechnisierten Lebenswelten von „Star Trek“ oder „Raumpatrouille“ fiktionalisiert wurde (in letzterer Serie auch durch ihre Verwendung im Raumschiffdesign, wie in der notorischen Verwendung von Bügeleisen und Badarmaturen als Bedienelementen auf dem Raumschiff Orion; siehe Heldt 2013b: 93 und Kastner 1995: 54-55).⁴ Nicht zuletzt aber schrieben die Science-Fiction-Serien das Fernsehen selbst in seine Zukunft, in den Bildschirmen der Raumschiffe.

Fern- und Zukunftswelt und die Bewahrung des Eigenen und Bestehenden sind in allen drei Serien unterschiedlich ausbalanciert, und die Musik bezieht dazu ihre eigenen Positionen.

Galaktische Beguine: „Star Trek“

In „Star Trek“ ist die Balance zwischen Aufbruch und Entdeckung auf der einen und Bedrohung und Konflikt auf der anderen Seite am deutlichsten artikuliert. Die Serie bedient sich sowohl des nationalen Mythos wie der zeitgenössischen Situation. Der Weltraum ist „the final frontier“ und knüpft damit an die Geschichte der USA und der Idee des „manifest destiny“, des „offensichtlichen Schicksals“ der Besiedlung des Kontinents an: eine Idee, die zur Rechtfertigung des Siedler-

Annett Jubara

„Solaris“: Eine Deutung aus translatorischer Perspektive

„Solaris“ (1972) von Andrei Tarkowski¹ sollte nach dem Willen der Kulturbürokratie die sowjetische Antwort auf Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltall“ (1968) werden (vgl. Kreimeier 1987: 110) – ein unterhaltsamer, abenteuerlicher, wissenschaftlich-fantastischer² Prestige-Film, mit dem sich die sowjetische Nation als *kosmonautische* positioniert und der amerikanischen *astronautischen* als ebenbürtige gegenübertritt. Der Wettlauf beider Systeme in den Kosmos sollte auch auf ideologischem Terrain, ausgerüstet mit den spezifischen Mitteln des Kinos, stattfinden; getreu dem Hinweis des Staatsgründers Wladimir I. Lenin, der die Kino-Kunst als die für den jungen sowjetischen Staat wichtigste aller Künste erachtet hatte.

Es mag Ironie des Schicksals sein, dass dieser als Prestige-Projekt geplante Film bei seiner Fertigstellung die Signatur des Autorenfilms trug, und daher weder auf unkomplizierte Weise unterhaltsam war noch eine naive propagandistische Wirkung entfaltete. Vielmehr präsentiert er, ähnlich seinem amerikanischen Gegenpart, einen filmischen Diskurs mit kulturphilosophischen und -kritischen Elementen. Jedoch tritt er nicht mit dem amerikanischen Film in Dialog. Seine künstlerische Referenz ist vielmehr die Romannovelle „Solaris“ des polnischen WF-Autors Stanisław Lem, die den Drehbuchautoren Andrei Tarkowski und Friedrich Gorenstein als Vorlage diente. Lems Werke, die auch im Westen breit rezipiert wurden, waren in den Ländern des sowjetischen Einflussbereichs nicht nur beliebte Unterhaltungsliteratur, sondern auch Ausdruck und zugleich kritische Reflexion des *Aufbruchs in*

den Kosmos, an dem die mit der UdSSR verbündeten Nationen durch ihr gemeinsames militärisch-ziviles Raumfahrtprogramm „Interkosmos“ teilhatten. So ist es vielleicht kein Zufall, dass Lems Roman zuerst im Verlag des polnischen Verteidigungsministeriums erschien (WMON, Warschau 1961); noch dazu im Jahr von Gagarins Pionier-Weltraumflug.

In Vorgeschichte und Entstehung des Films waren somit die Werke zweier Autoren involviert – des Romanautors und des Filmautors.³ Jedoch bilden hier nicht Kunstwille und Autorenintentionen Lems und Tarkowskis den Zugang zur Interpretation des Films, sondern dessen Betrachtung als *Übersetzung* des Romans. Eine solche Herangehensweise bedarf nicht nur der Erklärung, sondern wirft auch die Frage nach der Originalität von Tarkowskis Werk auf. Auf beide Aspekte gehe ich daher ausführlich ein.

Mit *Übersetzung* ist hier nicht die interlinguale Übersetzung (translation proper) aus dem Polnischen ins Russische gemeint, sondern die *intersemiotische* (nach Roman Jakobson) Übersetzung des Textes der wissenschaftlich-fantastischen Erzählung in den *Film als Text* und in die *Filmerzählung*; eine Übersetzung aus einem sprachlichen Zeichensystem in das auditiv-visuelle Zeichensystem des Films. Die Untersuchung ist damit auf einer intertextuellen (vgl. Kristeva 1972) Ebene angesiedelt und erfolgt mit einer translatorischen Fragestellung, die zunächst entwickelt werden soll. Der Hauptakzent liegt bei diesem translatorischen Deutungsversuch auf den kulturkritischen Elementen beider erzählerischer Diskurse, vor allem auf ihrer Stellung-

nahme zum damals aktuellen *Aufbruch in den Kosmos*.

Literaturverfilmung als Übersetzung. Film als Text

Der Frage nach der Originalität von Tarkowskis Verfilmung der Romannovelle kommt man näher, indem man auf das Verhältnis von Original und Übersetzung bei der Verfilmung einerseits und beim eigentlichen Übersetzen (aus einer Sprache in die andere) andererseits reflektiert; indem man beide Vorgänge miteinander vergleicht. In beiden Fällen sind Original und Übersetzung nicht „dasselbe“. Wie der verfilmte Roman – der Film – so ist auch seine Übersetzung in eine andere Sprache ein eigenständiger Text, weshalb gleich von Anbeginn die Sprachregelung *Original-Übersetzung* durch das Begriffspaar *Ausgangstext-Zieltext* ersetzt werden soll.

Die translatorische ist besser als eine literatur- oder filmwissenschaftliche Perspektive geeignet, der relativen Eigenständigkeit einer Verfilmung – ihrer Originalität und gleichzeitigen Abhängigkeit vom verfilmten Text – gerecht zu werden. Lange Zeit und teilweise bis heute wurden Literaturverfilmungen „von Literaturwissenschaftlern [...] an der inhaltlichen Nähe zum Originalwerk gemessen. Filmwissenschaftler“ dagegen „beziehen sich stärker auf das Endprodukt des Films“ (Pepe 2021: 6). Für die Übersetzungsforschung hingegen sind beide – literarisches *und* filmisches Werk – in gleichem Maße relevant. Ihr geht es darum, den Zusammenhang beider zu verstehen. Mit einem geeigneten, modernen Übersetzungsbegriff arbeitend, muss aus translatorischer Perspektive weder die Verfilmung als (schwacher) Abglanz des literarischen Werks betrachtet noch ihre Beziehung zum Ausgangstext aus der Betrachtung ausgeschlossen werden.

Was heißt es nun konkret, Literaturverfilmungen als Übersetzungen zu betrachten? Man kann das Verfilmen als Übersetzen auf der Basis eines Übersetzungsbegriffs verstehen, wie ihn Roman Jakobson in einem wegweisenden Aufsatz eingeführt hat. Er geht davon aus,

dass die Bedeutung der Wörter „eine semiotische Tatsache“ ist (Jakobson 1981: 189); und zwar sei die Bedeutung eines jeden sprachlichen Zeichens (eines Wortes oder einer anderen sprachlichen Einheit) seine *Übersetzung* in ein anderes Zeichen, vor allem in ein Zeichen, durch das es zu vollkommenerer Entfaltung gelangt (vgl. ebd.: 190.) Jeder Versuch, die Bedeutung eines Zeichens zu definieren oder zu erklären, ist demnach eine Interpretation; ein Vorgang, den Jakobson mit dem Übersetzen gleichsetzt. Das Übersetzen ist somit ein semiotischer Vorgang. Unter der Entfaltung des Zeichens kann man sich dessen Erklärung (Explikation), also Präzisierung, aber auch seine Vertiefung oder Erweiterung vorstellen. Die Präzisierung wäre eine Deutung, die einer Vereindeutigung gleichkommt, während Vertiefung und Erweiterung mit Mehr- und Vieldeutigkeit einhergehen können. In jedem Fall bricht dieser semiotische Übersetzungsbegriff von vornherein mit der Erwartung, dass die Übersetzung „dasselbe“ wie das Original sein könnte.

Wenn von einer Übersetzung in ein anderes Zeichen die Rede ist, so kann dieses andere Zeichen ein Zeichen derselben Sprache sein, dann ist die Rede von intralingualer Übersetzung; oder ein Zeichen einer anderen Sprache – dann ist die Rede von interlingualer oder eigentlicher Übersetzung (translation proper); oder aber ein Zeichen aus einem nichtsprachlichen Zeichensystem – dann geht es um intersemiotische Übersetzung.

Ein Beispiel für die intersemiotische Übersetzung ist die Verfilmung. Die Verfilmung als intersemiotische Übersetzung untersuchen heißt also fragen, wie das ausgangstextuelle Zeichen entfaltet wird. Wird es erklärt (expliziert) und präzisiert, vertieft oder erweitert? Dies ist die translatorische Fragestellung vorliegender Untersuchung.

Aber ist die Verfilmung tatsächlich eine Arbeit am Text, und ist sie der Übersetzung eines Ausgangstextes in einen Zieltext vergleichbar? An dieser Stelle mache ich die Voraussetzung, dass der Film als Text betrachtet wird, und unterstelle dabei einen erweiterten Textbegriff (vgl. Wildfeuer 2013). Der Filmals-Text wird demnach als Verknüpfung von

Matthias Schwartz

Dem Wunschtraum entgegen

Kosmosbegeisterung in der Sowjetunion

Nachdem die Sowjetunion am 4. Oktober 1957 den ersten künstlichen Erdsatelliten in den Orbit geschossen hatte, gingen jeden Abend und jeden Morgen unzählige Neugierige in Moskau auf die Straße und beobachteten den Himmel, um das kleine, von Menschenhand geschaffene Objekt zu entdecken, das zwischen den Sternen flog. Die offizielle Presse feierte diesen Flug als den Beginn einer neuen Ära: „Der Start des weltweit ersten künstlichen Sputniks der Erde ist in einem Land verwirklicht worden, wo vor 40 Jahren eine neue Ära in der Geschichte der Menschheit begann. Die Salve des Kreuzers ‚Aurora‘ verkündete den Völkern und Ländern die Geburt einer neuen Welt, neuer zwischenmenschlicher Beziehungen, der Befreiung des Denkens vom Joch. Seit diesem Moment begann die Wissenschaft in unserem Land sich in Siebenmeilenstiefeln zu entwickeln, und heute haben ihre Schöpfer – Wissenschaftler, Ingenieure, Techniker, Arbeiter – unter der Leitung der Kommunistischen Partei den kühnen Wunschtraum der Menschheit erfüllt.“ (Anon. 1957: 1)

Vier Jahre später, im April 1961, kamen nicht nur einzelne Menschen auf die Straßen und Plätze der sowjetischen Hauptstadt, um den Sternenhimmel zu erkunden, sondern auch die Dächer und Fenster waren überfüllt mit begeisterten Schaulustigen, die Juri Gagarin nach seiner Rückkehr aus dem Weltraum in Moskau willkommen heißen wollten. Journalisten vermerkten, dass dies der fröhlichste und am aufrichtigsten gefeierte Festtag in der Geschichte der Stadt gewesen sei (vgl. Schwartz 2003: 63).¹ Der Erste Sekretär der Kommunistischen Partei, Nikita Chruschtschow, erklär-

te in einer Ansprache auf dem Roten Platz: „Der Wunschtraum der Erstürmung des Kosmos ist wirklich der allergrößte der größten Wünsche des Menschen. Wir sind stolz, dass diesen Wunschtraum, dieses Märchen sowjetische Menschen Wirklichkeit haben werden lassen.“ (Chrusčev 1961a: 3) Und wenige Wochen später erhielt Gagarin den offiziellen Ehrentitel des ersten „Flieger-Kosmonauten der UdSSR“ (Anon. 1965: 992f.).²

Die kommunistische Regierung und die sowjetische Bevölkerung schienen sich in diesen Tagen der allgemeinen Weltraumbegeisterung so einig zu sein wie seit dem Kriegsende nicht mehr. Dass es so weit kam, hatte viele Gründe und hing eng mit der von Chruschtschow auf dem 20. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 eingeleiteten kulturpolitischen Liberalisierung und vorsichtigen Entstalinisierung der Gesellschaft – dem so genannten Tauwetter – zusammen. Gleichzeitig suggerierten die neuen innenpolitischen und kulturellen Freiheiten, eine relative Öffnung für progressive westliche Kunstströmungen und Organisationen sowie die Dekolonisierungsbewegungen in Afrika und Asien den Aufbruch zu bislang unbekanntem Horizonten: Rückblickend schrieben die Publizisten Pjotr Wail und Alexander Genis (1996: 25) über diese Aufbruchsstimmung: „Für den sowjetischen Menschen war der Kosmos auch ein Symbol der totalen Befreiung. Stalin hatte man entlarvt, Solschenizyn gedruckt, Transistorradios wurden verkauft und es fanden Gespräche über Initiativen und Kritik statt. Der Flug in den Kosmos schien die logische Vollendung eines Befreiungs-

prozesses und der logische Anfang einer Periode der Freiheit zu sein.“

Der „Weg in den Kosmos“ – wie auch Gagarins (1961) kurz nach seinem Flug publizierte Autobiografie hieß – erschien so immer auch als Weg fort von den Repressionen, Normen und Uniformierungen der Gesellschaft unter Stalin. Doch zugleich bildete der Weltraum in jenen Jahren einen populären Projektionsraum für Wünsche und Hoffnungen, eskapistische Zukunftsvisionen und Schreckensphantasien, wie sie nirgends sonst in der weiterhin von der Zensur regulierten Öffentlichkeit geäußert werden konnten, was ihm zusätzliche Faszinationskraft verlieh. Diese Wunschträume wurden vor allem in populärwissenschaftlichen Publikationen und in Science-Fiction-Texten jener Zeit artikuliert.

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Merkmale dieser Weltraumbegeisterung skizzieren, die sowohl Teil des populären als auch des politischen Diskurses war. Meine Argumentation wird sich hauptsächlich auf beliebte populärwissenschaftliche Zeitschriften jener Jahre wie „Wissen ist Macht“ (*Snanie – sila*), „Rund um die Welt“ (*Wokrug sweta*), „Wissenschaft und Leben“ (*Nauka i Shisn*) und „Technik für die Jugend“ (*Technika – molodjoshi*, siehe Abb. 1-3) stützen. Denn es waren gerade diese Publikationen, die damals innerhalb kurzer Zeit ihre Auflagenzahlen enorm steigerten und die nicht nur publizistische Texte, sondern auch viele literarische Werke und Science-Fiction druckten, in denen die Reflexion über und die Faszination für den Kosmos weit über die Grenzen des bislang Denkbaren und Erlaubten ausgeweitet wurden.

Galaktische Träume: Raumfahrt in der Stalinzeit und danach

Im Gegensatz zur Kybernetik und Genetik – die als bürgerliche „Pseudowissenschaft“ abgelehnt wurden – war die Astro- bzw. Kosmonautik in der Stalinzeit nie ein verbotenes Thema, spielte aber auch keine hervorgehobene Rolle bei der Popularisierung der Wissenschaft, die eines der zentralen Felder der sowjetischen Propaganda war.³ Wissenschaftliche und technolo-

gische Innovationen wurde viel Aufmerksamkeit gewidmet, dienten sie doch der Optimierung und Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft, wobei insbesondere die so genannten Großbaustellen der Stalinzeit im Mittelpunkt standen: große Staudambauten, Elektrifizierungspläne, wichtige Industrialisierungsvorhaben, Infrastrukturprojekte oder auch die kollektivierte Landwirtschaft (vgl. Gestwa 2010). In diesem Zusammenhang widmete man sich auch der Raketentechnologie für Reisen in den Weltraum als eine revolutionäre, zeitgemäße Innovation, die neue Horizonte eröffnete und den Beginn der Eroberung des Weltraums markieren sollte. Ähnlich wie die „Umgestaltung der Natur“ zur Ressourcennutzung, die Gründung neuer industrieller Zentren im sibirischen Hinterland oder die wissenschaftliche Erkundung der Arktis stellte auch der Weltraum ein weiteres, bislang unerschlossenes Gebiet voller natürlicher Rohstoffe dar, das in naher Zukunft mit Hilfe sowjetischer Technik erobert werden sollte.

Die kanonische Autorität in der Raumfahrt, auf die sich alle Beteiligten beriefen – ähnlich wie auf Iwan Pawlow in der Physiologie, Iwan Mitschurin in der Botanik oder Wladimir Wernadski in der Geologie – war der Raumfahrtpionier Konstantin Ziolkowski (1857-1935).⁴ Dieser hatte vor der Revolution als etwas wunderlicher Dorfschullehrer in der Provinzstadt Kaluga knapp 200 Kilometer südwestlich von Moskau bereits Broschüren und fantastische Geschichten publiziert, in denen er erstmals Mehrstufenraketen für Raumschiffe entwarf und davon träumte, wie eine neue Menschheit zu den Sternen aufbricht und das Weltall besiedelt (vgl. Groys, Hagemeyer 2005). Nach der Revolution bekam er dann als ein von der zaristischen akademischen Elite verkannter genialer Erfinder aus kleinen Verhältnissen eine staatliche Förderung, konnte seine Forschungen vertiefen und erlangte zunehmende Berühmtheit in der Sowjetunion. Noch kurz vor seinem Tod im September 1935 wurde er sogar als wissenschaftlicher Berater für den ersten sowjetischen Science-Fiction-Film über eine Mondlandung engagiert, den Film „Der Kosmosflug“ (*Kosmitscheski rejs*) des Regisseurs Wasili Shurawljow (1904-1987).

Bernd Kulawik

Kommunismus im Weltall?

Zur politischen Ökonomie
utopischer Welten

Der Themenschwerpunkt dieses Heftes verweist sicherlich nicht zufällig auf den Band „Weltall – Erde – Mensch“ (Autorenkollektiv 1954–1974), der in der DDR bis 1974 Jugendlichen zur Jugendweihe überreicht wurde. Danach wurde dieser eher enzyklopädisch angelegte Sammelband durch einen anderen abgelöst, der schon deutlich stärker die Ideologie der herrschenden Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands zur gesellschaftlichen Entwicklung zum Ausdruck brachte: „Der Sozialismus – Deine Welt“ (Autorenkollektiv 1975–1982). Diese Entwicklung wurde als unausweichlicher, mit wissenschaftlicher oder fast naturgesetzlicher Notwendigkeit erfolgender Fortschritt gedacht, der über die Ablösung des Kapitalismus durch den Sozialismus in die klassenlose Gesellschaft des Kommunismus führen würde, in dem es dann – spätestens – dank des gesellschaftlichen Eigentums an Produktionsmitteln und einer ausreichend hohen Arbeitsproduktivität nicht nur möglich wäre, die Lohnarbeit abzuschaffen, sondern auch das Geld. Zu DDR-Zeiten wurde entsprechend darüber gewitzelt, dass der Kommunismus ja nun sehr bald eingeführt und das Geld abgeschafft würde, denn man hätte gerade jemanden getroffen, der schon keins mehr habe.

Zwar hat niemand die beiden genannten Bücher als Lehrbücher oder gar Glaubensbekenntnisse ernst genommen. Aber die Propagierung der letztlich in einer klassenlosen Gesellschaft endenden historischen Entwicklung dürfte durchaus ihre Spuren hinterlassen haben, die nicht nur bei Ostalgikern heute noch zu finden sind. Diese Vorstellung zur

zukünftigen Geschichte wird in der öffentlichen und veröffentlichten Meinung seit der Wende als obsolet und überholt angesehen. Und dies geschah auch mit den auf Marx zurückgehenden Auffassungen zur politischen Ökonomie des Kapitalismus.

Die wesentlich mit diesen Auffassungen zur politischen Ökonomie des *Kapitalismus* verknüpften und aus ihnen quasi *ex negativo* entwickelten Vorstellungen zur zukünftigen, klassenlosen Gesellschaft hinterließen in der DDR ihre Spuren natürlich auch in den künstlerischen Versuchen, sie in Romanen und Erzählungen, Filmen oder Hörspielen zu beschreiben. Diese zeichneten überwiegend das Bild einer im Sinne des propagierten historischen Fortschritts letztlich kommunistischen Welt, die dank der dann erreichten ökonomischen und sozialen Entwicklung eigentlich erst in der Lage sein würde, den Kosmos wissenschaftlich – und das hieß: dialektisch-materialistisch – zu verstehen, zu erforschen und zum gemeinsamen Nutzen aller Menschen zu erobern. Daneben bot insbesondere die Science-Fiction-Literatur aber auch die Möglichkeit, zeitgenössische bzw. aktuelle Zustände, Probleme oder Entwicklungen kritisch bzw. satirisch verfremdet darzustellen. In Werken wie Stanisław Lems „Sterntagebüchern“ (Lem 1961) spielte die Eroberung des Weltraums vor allem hinsichtlich ihrer naturwissenschaftlich-technischen Machbarkeit kaum eine Rolle: Fantastische Maschinen und Raumschiffe erlaubten das quasi instantane Reisen durch Raum und Zeit, weil diese technischen Aspekte für das Thema des Werkes gar keine Rolle spielten. Dasselbe gilt sicher auch *cum grano*

salis für eine Vielzahl von Werken, die im Westen entstanden – das bekannteste hierunter ist vermutlich Douglas Adams' „Hitchhiker's Guide to the Galaxy“, im Deutschen bekannt als „Per Anhalter durch die Galaxis“ (Adams 1979).

Neben solchen von naturwissenschaftlichen Fragen zum Teil völlig absehbaren Werken gab es andere, die im engsten zeitlichen und damit wissenschaftlich vorstellbaren Umfeld ihrer Entstehung spielten – wie bspw. Lems „Astronauti“, deutsch: „Die Astronauten“ oder „Der Planet des Todes“ (Lem 1954), von der DEFA verfilmt als „Der schweigende Stern“ (1960) – und damit im Rahmen der zeitgleich bekannten technischen Möglichkeiten kaum als utopisch anzusehen sind. In ihnen werden daher entsprechend auch eher Themen verhandelt, die aktuelle Entwicklungen oder Gefahren – im genannten Fall: einen weltweiten, vernichtenden atomaren Krieg – in den erdnahen Raum verlagern, um sie anschaulicher zu machen, zuzuspitzen oder in einem überschaubaren *Setting* überhaupt erst behandeln zu können.

Um solche Werke soll es im Folgenden nicht gehen, zumal sie m. E. heute wohl eher eine marginale Rolle spielen. Stattdessen sollen aus der zugegebenermaßen sehr subjektiven Sicht des Verfassers Romane, Erzählungen und Filme ausgewählt werden, die unter Einbeziehung bzw. vor dem Hintergrund des Weltalls Gesellschaften entwerfen, die erstaunliche Eigenschaften aufweisen. Die darin nicht nur in den sozialistischen Ländern propagierten Vorstellungen von der Erschließung des Weltalls setzen praktisch umstandslos eine quasi kommunistische, von ökonomischen Zwängen befreite Menschheit voraus. Nicht selten wird das auf die aktuelle weltpolitische Lage beziehbare Gegenbild gezeichnet, indem bspw. eine außerirdische Zivilisation wie in „Der schweigende Stern“ als im atomaren Vernichtungskrieg untergegangen beschrieben wird: Dabei bleibt in diesem Werk offen, ob die Vernichtung aus innerplanetaren Konflikten resultierte oder „nur“ ein Funktionsfehler einer Waffe war, mit der die Erde erobert werden sollte. In beiden Fällen dürften die Rezipienten erahnt haben, dass sowohl ein planetarer Krieg als auch die

durch imperiale Hybris erfolgte Vernichtung – nicht unähnlich dem Untergang von Platons Atlantis – die Folge einer als menscheitsfeindlich erachteten, auf Expansion durch Eroberung angelegten Gesellschafts- und Herrschaftsform sein müsse. Dass dies auch im Westen verstanden wurde, belegen m. E. indirekt bzw. *ex negativo* die Änderungen, die an diesem Film bei der Synchronisation vorgenommen wurden.

Betrachtet man dagegen vor allem solche Science-Fiction-Werke, in denen ausgedehnte Weltraumreisen in fernerer Zukunft eine tragende Rolle spielen, so ist auffällig, dass diese sich zwei Gruppen zuordnen lassen: (quasi-) kommunistische Utopien und kapitalistische Dystopien.

„Kommunistische“ Utopien

Damit sind Weltentwürfe gemeint, in denen es offensichtlich kein Privateigentum an Produktionsmitteln, keine Lohnarbeit und keine Ausbeutung von Mensch und Natur mehr gibt. Noch bevor ich Ende der 1970er Jahre das Jugendweihebuch „Der Sozialismus – Deine Welt“ erhielt, hatte ich mich darüber gewundert, warum es selbst in den „kapitalistischen“ Science-Fiction-Serien, die wir im „Westfernsehen“ mit Begeisterung sahen – vor allem „Star Trek“ (auf Deutsch eher bekannt als „Raumschiff Enterprise“) und „Mondbasis Alpha 1“ – *kein Geld* gab. Zumindest spielte es eine so untergeordnete Rolle, dass mir eventuelle Erwähnungen von Preisen und Kosten, Löhnen oder sonstigen gezahlten Beträgen entgangen sein müssen. Selbst eher rudimentäre Formen von Tauschhandel kamen äußerst selten vor. Ich erinnere mich noch, dass es eine Weile gedauert hat, bis ich (vielleicht mit 10-12 Jahren) erkannte, dass diese mir dank der ideologischen Indoktrination eigentlich selbstverständlich erscheinende Vorstellung von der Zukunft unter den kapitalistischen Produktionsbedingungen dieser Serien eben gerade *nicht* selbstverständlich sein konnte! Was war da los? Propagierten die Autoren und Filmemacher im Westen etwa eine zukünftige kommunistische Gesellschaft?

Ein bisschen Kapitalismus kam in das Star-

Alexander Bogdanow

Der auf der Erde gestrandete Marsianer (1924)

Gescheitert das Schiff an irdischem Felsen,
Die Gefährten – alle auf ewig verloren;
Der Rückweg ist mir versperrt aus der Ödnis,
Von diesem grausamen Planeten Erde.

Und des heimatlichen Mars warmer Schein
Strahlt rot aus bodenloser Ferne ...
Die Atmosphäre hier beengt mir das Herz,
Die Schwerkraft der Erde ist wie ein Joch.

Welche Wahl bleibt mir – dieses Leben ver-
lassen,
Wo mich abstößt alles, was ich sehe,
In Sehnsucht nach der geliebten Heimat,
Wo Freundschaft herrschen und Vernunft?

Oder Sehnsucht und zehrenden Schmerz
Dem fremden Leben zum Opfer bringen,
Das ruhelos strebt nach Glück und Freiheit
Und tastend seinen Weg nicht findet?

Die Menschen, ja ... sie ähneln eigentümlich
Den Bewohnern meiner fernen Erde ...
Doch Herz und Wesen sind ganz verschieden,
Und wie ich fühle, begreifen sie nicht.

Was höchste Harmonie heißt, fassen sie nicht.
Im Dickicht ist ihr Denken verfangen
Wirrer Gedanken. Geschlagen in Bann
Vom Erbteil der Vergangenheit.

In kindlichem Stammeln, wildem Aufbegehren
Blitzen Funken auf von Zeit zu Zeit
Anderer Bestrebungen, Wünsche, Träume,
Vorahnungen einer neuen Kultur ...

Doch gleich ist da wieder diese Wand,
Unsichtbar und fest wie Stahl,
Die meine Art trennt von der ihren.
Und auch diese Trauer, ausweglos –

Das Verlangen nach lebendiger Schönheit der
Gemeinschaft,
Nach der Freundschaft heiliger Harmonie ...
Und der kalte Schatten dieser Welt
Deckt die Tragik meiner Gefangenschaft.

Doch nüchterner Wissenschaft lautloses Wort
Aus ferner Heimat vernehme ich:
„Jene Sprösslinge der allmächtigen Natur,
Verwandten Blutes sind sie mit dir.

Ihr seid die Alten. Doch geht ihr gleichen Weg.
Des Bewusstseins Dämmer war auch bei euch
Ebenso armselig, ebenso grob
Und hat sich verdunkelt mehr als einmal –

Versank in Gewalt, ertrank in Blut,
Der Habsucht verfallen, verhöhnte sich selbst.
Hin zu glanzvollen Höhen ein mühsamer Pfad
Aus Schmerz und Schmutz und Grausamkeit.“

Das erschöpfte Herz vernimmt die Worte,
Und es gehorcht. Dies mein Beschluss:
Auf dornigem Acker beharrlich zu wirken
Im Namen des noch fernen Tags.

Wenn endlich die Menschheit hat erkannt
Die Lösung, und das Umherirren hört auf,
Und zur höchsten Harmonie – lebendiger
Einheit
Beschreitet den breiten, den geraden Weg.

Dann, den Raum besiegend und die Zeit,
Naturgewalten und Tod bezwingend,
Wachsen zwei Sprosse zu einem Stamm,
Geschlecht der Erbauer neuer Welten.

Ja, dieser Aufgabe sei gewidmet die Kraft,
Und für Verzweiflung ist kein Platz!
Gemessenen, sicheren Schritts bis zum Grab,
Den Künftigen ein Testament hinterlassend.

Auf dass sie in siegreicher Ära ein Grußwort
Des Abschieds den Lieben überbringen
Vom vergessenen Bruder auf dem jungen
Planeten,
Von diesem herrlichen Planeten Erde.

*Nachdichtung Stefan Döring
(nach einer Übertragung aus dem
Russischen von Wladislaw Hedeler)*

Quelle: Krasnaja Zvezda. Roman Utopija. Moskva; Leningrad: Kniga, izdanie 2-oe, 1924, S. 155-157. Nachdruck in: A. Bogdanov: Prazdnik bessmertija. Izbrannye proizvedenija. Sankt-Peterburg: Lenizdat 2014, S. 345-350.

Abb. 1 (S. 60): Das Gedicht „Der auf der Erde gestrandete Marsianer“ erschien in der laut Innentitel 1924 veröffentlichten Ausgabe „Krasnaja Zvezda. Roman-utopija A. Bogdanova“ [Der Rote Stern. Roman-Utopie von A. Bogdanow], Kniga 1925.

Mit dem im Oktober 1920 vollendeten und 1924 veröffentlichten Poem über den auf der Erde gestrandeten Marsianer greift Alexander Bogdanow das in der Roman-Utopie „Der rote Stern“ (1907) und im phantastischen Roman „Ingenieur Menni“ (1912) entwickelte Thema der konfliktreichen Begegnung von Vertretern der irdischen und der Marszivilisation auf.

Seinen Zeitgenossen war Bogdanow, der eigentlich Alexander Malinowski (1873–1928) hieß, auch unter den Pseudonymen Mirski und Doktor Werner bekannt, denn er gehörte neben Georgi Plechanow und Wladimir Lenin zu den produktivsten, wenngleich nicht einflussreichsten Theoretikern der russischen Sozialdemokratie.

Alexander Malinowski wurde am 10. (22.) August 1873 als zweites von sieben Kindern in der Familie eines Volksschullehrers in Sokolka, im Gouvernement Grodno, geboren. Der Vater brachte es bis zum Schulinspektor, seine Kinder hatten Zutritt zur Schulbibliothek und zum kleinen physikalischen Labor. Alexander besuchte das Gymnasium, schloss es 1893 mit der Goldmedaille ab und begann das Studium der Naturwissenschaften an der physikalisch-mathematischen Fakultät der Moskauer Universität. Aber bereits im Dezember 1894 wurde er verhaftet, verurteilt und für drei Jahre wegen Mitgliedschaft in einer revolutionären Studentenvereinigung nach Tula verbannt. Zusammen mit Wladimir Basarow und Iwan Skworzow-Stepanow leitete Bogdanow einen sozialdemokratischen Studienzirkel. Der von ihm verfasste „Kurze Lehrgang der ökonomischen Wissenschaft“ (1897) ist aus seinen Vorträgen in den Studienzirkeln hervorgegangen. Bogdanow, der die für russische Intellektuelle typische Entwicklung vom Volkstümmer zum Sozialdemokraten durchlief, war der festen Überzeugung, dass Arbeiter sehr wohl in der Lage sind, sich selbständig mit Wissenschaft und Ideologie zu befassen. In Charkow konnte Bogdanow sein Medizinstudium zu Ende bringen und seine erste philosophische Abhandlung unter dem Titel „Grundelemente der historischen Naturauffassung“ (1899) schreiben.

Dann folgte erneute Verhaftung, Einkerkierung und anschließende Verbannung, zunächst



nach Kaluga, dann von 1901 bis 1903 nach Wologda. Von dort aus fuhr er für ein halbes Jahr in die Schweiz, schloss sich den Bolschewiki an und wurde in das Komitee der Mehrheit gewählt. Ende 1904 hielt sich Bogdanow in Petersburg auf, wirkte als Organisator und Publizist, arbeitete für die Dumafraktion der SDAPR. Bis zum Sommer 1909 gehörte er zum Führungszirkel des bolschewistischen Flügels. Nach Meinungsverschiedenheiten mit den Bolschewiki, die sowohl die Theorie als auch die Politik betrafen, wurde er 1910 als Abweichler aus dem Zentralkomitee der bolschewistischen Partei ausgeschlossen.

Lenin verbündete sich daraufhin mit dem (politisch gesehen) Menschewiken Plechanow, der den Marxismus verteidigte, gegen Bogdanow, der als Theoretiker nach Lenins Auffassung immer mehr zum philosophischen Idealismus tendierte. Bis 1911 blieb Bogdanow politisch aktiv, wirkte u. a. als Lehrer in den Parteischulen in Bologna und auf Capri.

1913 kam es zum endgültigen Bruch mit den Bolschewiki. Bogdanow kehrte nach Russland zurück und diente während des 1. Weltkrieges als Militärarzt. Er begrüßte die Februarrevolution 1917 und engagierte sich nach dem Oktoberumsturz, an dem er sich nicht beteiligte, bis 1921 in der Proletkult-Bewegung. Lunatscharskis Angebot, im Volkskommissariat für Volksbildung mitzuarbeiten, schlug er aus.

Bogdanow gehörte 1918 zu den Mitbegründern der Sozialistischen (seit 1919 Kommunistischen) Akademie. Hier arbeitete er in der Sektion und Kommission zur Übersetzung der Werke von Marx und Engels ins Russische mit. Im September 1923 begann eine Kampagne gegen den „Idealisten“ Bogdanow, dem u. a. vorgeworfen wurde, eine parteifeindliche Gruppe organisiert und geleitet zu haben. Nach fünf Wochen Haft im Inneren Gefängnis der GPU vom 8. September bis 13. Oktober 1923 wurde er entlassen, die Untersuchung jedoch weitergeführt und das Verfahren nicht eingestellt.

Bis zu seinem Tod am 7. April 1928 nach einem Selbstversuch leitete er das von ihm im März 1926 gegründete Institut für Bluttransfusion. Heilung durch Bluttransfusion und die Suche nach dem ewigen Leben waren erklärtes Programm des zahlreichen Angriffen und Anfeindungen ausgesetzten Instituts.

Als das Poem geschrieben und veröffentlicht wurde, war der Bruch des Autors mit den Bolschewiki Geschichte. Bogdanow hat im Unterschied zu Zeitgenossen wie Jewgeni Samjatin und Alexander Tschajanow an der Utopie festgehalten, er hat sich nicht für die am Sieg der technischen Intelligenz und der Bauernschaft festgemachte Antiutopie entschieden.

Parallel zur Arbeit an der „Tektologie“, einer allgemeinen Organisationswissenschaft, in deren Mittelpunkt die Begründung einer universellen Methodologie der Weltauffassung stand, legt er eine populäre Fassung vor, wieder in Gestalt eines utopischen Romans. Dieser erschien 1912 unter dem Titel „Ingenieur Menni“. Er spielte im Unterschied zum „Roten Stern“ nicht auf dem sozialistischen Mars, sondern während des marsianischen Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus. Während im „Roten Stern“ eine detaillierte Beschreibung der schönen neuen Welt geliefert wurde, ging es im „Ingenieur Menni“ um das Leben in der überwundenen Gesellschaftsordnung, um die Ablösung der alten kapitalistischen Unordnung durch die organische, harmonische sozialistische Ordnung.

Mit dem 1924 veröffentlichten Poem über den auf der Erde gestrandeten Marsianer greift Bogdanow ein letztes Mal das im „Roten Stern“ und im „Ingenieur Menni“ entwickelte Thema der an Konflikten reichen Begegnung von irdischer und Marszivilisation auf. Wegen der Arbeit an den Folgebänden der „Tektologie“ blieb keine Zeit für den letzten Band der Roman-Trilogie.

Wladislaw Hedeler

Alexander Wagner

Mars_Menschen_Medien

Der Nachbarplanet als Sphäre kultureller Selbstvergewisserung um 1900

Wohl kaum andere Himmelskörper erfahren um die vorletzte Jahrhundertwende eine ähnlich große Aufmerksamkeit wie Mond und Mars. Der Erdtrabant und der erdnächste Planet stimulieren die Fantasien der Zeitgenoss_innen zu umfassenden Reflexionen über die Zusammensetzung des Universums, zur Entwicklung von Techniken der Raumfahrt und Astronomie, zur Weiterentwicklung und Überwindung von Licht- und Äthertheorien sowie zur Erforschung potenziellen extraterrestrischen Lebens. Dieser Hype des Entgrenzens, Überwindens und Entdeckens jenseits der eigenen Kugelsphäre, deren Gestalt selbst zur Zeit noch, zwischen „schön“ und „interessant“ schwankend (vgl. Sloterdijk 2005: 35), ausgehandelt wird, ist untrennbar mit einer Dimension kultureller Selbstvergewisserung der Hype-Akteure verbunden. Ein Nachdenken über das Leben außerhalb der Erde, so die zunächst profane These, ist immer die camouflierte Rückkopplung mit dem Eigenen unter Benutzung neuer, interplanetarer Prozessoren, die seit der Aufklärung nicht mehr Gott heißen: „die Entwicklung der modernen Kosmologie“ als „spiritistische Innovation“ (Schüttpelz 2012: 128, vgl. auch Zander 2009). Die säkularisierte Frage danach, wie es etwa gelingen könnte, zum Mond zu reisen, ist, wie wir aus Jules Vernes „De la Terre à la Lune“ von 1865 und George Méliès' „Le Voyage dans la Lune“ von 1902 wissen, unter dem Eindruck Kruppscher 4-Pfünder und zukünftiger Gamma-Geräte vorerst nur durch Missbrauch von Heeresgerät zu beantworten. Wer zu kosmischem Neuland kommen will, muss nicht erst im Zeitalter des europäischen Imperialismus schießen können.

Der Mars rückt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt in das Phantasma subterrestrischer Raumnahme ein. Vorherige Bezugnahmen, etwa der kurze Schlagabtausch zweier Geschichten, einer „Reise eines Erdbewohners in den Mars“ von 1790 und die unmittelbare Replik „Reise eines Marsbewohners auf die Erde“ im Jahr darauf, können als amüsante Spätnachbeben von Montesquieus „Lettres Persanes“ (1721) gewertet werden, in denen (scheinbar) fremde Beobachter sich über die merkwürdige Lebensart in aus ihrer Sicht (scheinbar) fremden Umgebungen wundern. Eine dezidiert naturwissenschaftliche Perspektive bekommt die populäre Mars-Debatte spätestens 1877, einem Jahr mit besonders günstiger Mars-Opposition, in dem auch die beiden Monde des Planeten „gefunden“ wurden, mit den von ihrem Entdecker Giovanni Schiaparelli so bezeichneten *canali*. Ihre „Entdeckung“, vor allem aber ihre sich schnell verselbständigende Rezeption, gibt der Mars-Euphorie bis zur Jahrhundertwende einen gewaltigen Schub. Die zeitgleich mit den *canali* beschriebenen Polkappen des Mars führten zu der von Übersetzungsfehlern befeuerten Annahme, eine intelligente Zivilisation wäre dort oben mit komplizierten Lösungen zur Bewässerung des eher trockenen Planeten beschäftigt. Unterstützt wurde diese Theorie durch kontinuierliche Veränderungen der nur sehr schwer erkennbaren Kanalsysteme zwischen den alle 26 Monate stattfindenden Mars-Oppositionen, bei denen die Erde und ihr Nachbarplanet einander auf ihren Bahnen nah kommen und gute Bedingungen für die Beobachtung des Mars bestehen. Traf man also das zum Doppel-

gänger avancierende Mitgestirn das nächste Mal, penetrierten in der Zwischenzeit verbesserte Teleskope erneut die in der Zwischenzeit weitergebauten Mars-Kanäle. So ging es mehrere Umdrehungen. Was dort gesehen, kartographiert, vermessen und ausgedeutet wurde, fand seinen Weg in Camille Flammarions umfangreiche Gesamtschau „La planète Mars et ses conditions d’habitabilité“ (1892), vor allem aber in die Schriften von Percival Lowell, der die Mars-Kanäle zu seinem Lebensprojekt machte und in dessen eigens zu ihrer Erforschung errichteter Sternwarte in Flagstaff (Arizona) 1930 der Pluto entdeckt und auch heute noch der Weltraum ausgespäht wird. Die Geschichte von Schiaparellis „Entdeckung“, ihrer vom Rauschen des Wissenstransfers und der Lust am Unwahrscheinlichen kündenden Übersetzungsfehler, die aus den natürlichen *canali* künstliche, von intelligenten Wesen angelegte *Kanäle* machten, und Lowells nahezu tragischer Kampf gegen die zunehmend überbordend evidente Nicht-Existenz einer hyperintelligenten Mars-Zivilisation und ihrer Wasserbauten ist gut erforscht und andernorts spannend dargestellt (vgl. Markley 2005; Crossley 2011; von Rauchhaupt 2009). Der Fall hat zahlreiche Reflexe in der Populärkultur gezeigt und das Nachdenken über Mars-Menschen eminent befördert. H. G. Wells 1898 erschienener und später mit verstörenden Wirkungen von Orson Welles für das Radio adaptierter „Krieg der Welten“ legt davon ebenso Zeugnis ab wie Edgar Rice Burroughs beliebte John Carter-Geschichten, im deutschsprachigen Raum Kurd Laßwitz’ Roman „Auf zwei Planeten“ (1897) und unzählige andere Marsiana.

An dieser Stelle soll es nicht um den Mars als kriegerischen Erd-Zwilling und Ausgangspunkt außerirdischer Invasionen oder terrestrischer Besiedlungsprojekte gehen. Vielmehr soll ein bisher nur am Rande beobachteter Seitenstrang der unruhig-nervösen Mars-Euphorie der Zeit um 1900 in den Blick kommen, der das Nachdenken über den Nachbarplaneten vielleicht ebenso stark strukturiert und kulturgeschichtlich eventuell gar noch tiefer nachhallt als die vor allem im 20. Jahrhundert populären Invasions- und Erdfluchtnarrative.

Er besteht in einer medial-spiritistisch grundierten Ethnologie des „Eigenen“, die um 1900 Konjunktur hat. Einer ihrer ersten Verkaufschlager wird Freuds „Traumdeutung“ (1899/1900) sein. Nach einem recht erfolgreichen Jahrhundert, so die These, ziehen sich spiritistische Erklärungsmuster, ein entsprechendes Dispositiv „männlichen“ Sehens, Beschreibens, Diagnostizierens und Behandelns von fast ausschließlich „weiblichen“ Medien, und das dazugehörige System „somnambuler“ Zeichen in die aufsteigende Sphäre der Psychiatrie zurück, und arbeiten dort an der Ausbildung neuer Pathologien und pathographischer Schreib- und Erzählverfahren mit. Reicht dieser Zugriff zuweilen in den Weltraum und organisiert er Erzählungen über außerirdische Sphären, so ist damit nicht gesagt, dass Psychiatrie, Psychoanalyse und vor allem ihre Patient_innen sich grundsätzlich im Phantastischen aufhalten und der reale Schmerz keine Grundlage und keine Geschichte habe. Vielmehr soll gezeigt werden, dass das diskursive Betriebssystem, in das Psychiatrie und Psychoanalyse um 1900 eingelassen sind, eines ist, das systematisch auf die Grenzziehung von „Eigenem“ und „Anderem“ setzt – der seinen Zenit erreichende europäische Kolonialismus ist hierfür *das* zeitgenössische Signum – und dafür „Räume“ braucht, die sich etablierten Beschreibungspraxen vordergründig entziehen und durch neue Methoden (Missionierung, Wissenschaft, Hypnose, Science Fiction) verfügbar gemacht werden sollen. Die Verfahren der Raumnahme innerhalb dieses Settings sind eminent fiktional in dem Sinne, dass sie Teil eines Phantasmas sind, das auf „Realität“ als Schreibunterlage nicht angewiesen ist.

1. Kommunikation: Der Mars als An-Schrift

Der Genfer Psychologieprofessor Theodor Flournoy beobachtet am Ende des 19. Jahrhunderts ein Medium, das er Hélène Smith nennt: „[...] eine große, stattliche Person von etwa dreißig Jahren, mit frischem Teint, fast schwarzen Haaren und Augen, deren intelligentes, offenes Gesicht mit dem tiefen, aber

Christina Becher

Reisende Minerale und Pflanzensporen

Kurd Laßwitz' „Weltwanderer“

In den literarischen Texten von Kurd Laßwitz (1848–1910), einem der Begründer deutscher Science-Fiction-Literatur, sind es nicht-menschliche Akteur:innen wie Wolken, Sand- und Staubkörner oder Pflanzensporen, die – anthropomorphisiert und mit kommunikativen Fähigkeiten ausgestattet – Reisen zwischen Himmel und Erdinnerem, aber auch außerhalb der Erdatmosphäre, im Weltraum, unternehmen. Laßwitz studierte Mathematik und Physik und wurde 1873 mit einer Arbeit „Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind“ (1873) promoviert. Es ist aber das Medium der Literatur, das dem Gothaer Lehrer neben seinen populärwissenschaftlichen Schriften und den Vorträgen in der „Mittwochsgesellschaft zu Gotha“ narrative Möglichkeiten bietet, Erde und Weltraum erzählbar zu machen. Dies geschieht durch die Verschränkung extremer Maßstäbe: In Laßwitz' Texten brechen Staubkörner und Pflanzensporen zu interplanetaren Reisen auf. Diese intrikate Verbindung von mikroskopisch Kleinem und der Unendlichkeit des Alls lassen Zeit und Raum erfahrbar werden. Darüber hinaus laden die Mikropartikel dazu ein, sich die eingeschränkten Bewegungsfähigkeiten des Menschen auf der Erde und im Weltraum zu vergegenwärtigen. Aufgrund ihrer mineralischen ‚Natur‘ beziehungsweise ihrer botanischen Besonderheiten überbieten Staub und Sporen die Möglichkeiten des Menschen, der räumlich und zeitlich durch seine Lebensdauer und Beschaffenheit seines Organismus gebunden ist.

In diesem Artikel konzentriere ich mich auf zwei Prosatexte von Laßwitz, die bisher

kaum literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben. In beiden Texten sind es mikroskopisch kleine Partikel – und eben keine Menschen –, die die Erzählbarkeit von langen Zeitspannen und großen Entfernungen ermöglichen und bedingen. Zunächst widme ich mich der Kurzgeschichte „Stäubchen“ (1889), um das narrative Potential der Kleinstelemente deutlich zu machen. In „Stäubchen“ wird die Reise eines Quarzkörnchens und eines Glimmerteilchens von der Antike bis in die intradiegetische Gegenwart imaginiert, auf der sie jeweils verschiedene Länder passieren. Immer wieder treffen sie auf Menschen und wirken als Teile verschiedener Artefakte an der Kulturproduktion mit, die wiederum die Lebensspannen ihrer Urheber:innen überdauern. Im Anschluss daran geht es um Laßwitz' Roman „Sternentau. Die Pflanze vom Neptunmond“ (1909), in dem der Handlungsraum von der Erde zum Weltall, konkret zu einem Mond des Planeten Neptun, hin geöffnet wird. Hier sind es nicht nur anorganische Mineralpartikel, sondern auch pflanzliche Sporen, die zwischen den Himmelskörpern umherreisen. Ich zeige, wie Laßwitz die physikalisch-astronomische Theorie der Panspermie nach Svante Arrhenius (1859–1927) einsetzt, um Neptunmond und Erde narrativ zu verbinden, und wie die pflanzlichen Besonderheiten der extraterrestrischen Spore an der Erzählbarkeit von Zeit und Raum mitwirken. Der Wunsch des Menschen nach der Eroberung des Weltraums wird hier auf Pflanzen übertragen und aus der Panspermie-Theorie wird eine passende narrative Struktur generiert. Die utopische Potenz dieser Reisen, so meine These, speist sich zum

einen aus der Kombination raum-zeitlicher Extreme, bei der verschiedene Skalierungen zwischen Mikro- und Makroperspektive verschränkt werden. Zum anderen sind es die botanischen Besonderheiten von Pflanzensporen, die das vegetabile (Über-)Leben in kosmischen Räumen vor dem Hintergrund menschlicher Maßstäbe hervorscheinen lassen. Als Ausblick schlage ich eine Neuperspektivierung der literarischen Texte vor, die sich am Paradigma des *Material Ecocriticism* orientiert und einen besonderen Fokus auf die Materialität auch der kleinsten literarischen Akteur:innen legt.

Mikroskopische Minerale: Reise durch die europäische Kulturgeschichte

Neben seinem wohl bekanntesten Roman „Auf zwei Planeten“ (1897), in dem die Menschen zum Mars reisen, schrieb Laßwitz auch zahlreiche literarische Texte, in denen es gerade nicht menschliche Figuren sind, die zu einer (Weltraum-)Reise aufbrechen, sondern pflanzliche und anorganische Akteur:innen, wie in der Kurzgeschichte „Stäubchen“ (1889, im Folgenden mit der Sigle S). Den beiden anorganischen Partikeln, Glimmerteilchen und Quarzkorn, kommt das Reisen durch Zeit und Raum zu und sie partizipieren an verschiedenen Situationen, die man als Kulturproduktion zusammenfassen könnte. Michail M. Bachtin macht diesen strukturellen Zusammenhang von Zeit und Raum in literarischen Texten mit dem Begriff des Chronotopos erzähltheoretisch fruchtbar: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen“ (Bachtin 2021: 7). Chronotopoi helfen also dabei, abstrakte Vorstellungen von Zeit und Raum im Medium der Literatur zu konkretisieren und verständlich zu machen (vgl. Frank 2015: 160). In der Kurzgeschichte „Stäubchen“ fungieren die beiden Mineralpartikel als Chro-

notopoi der europäischen Kulturgeschichte und ermöglichen deren Erzählbarkeit.

Den Erzählrahmen der Kurzgeschichte bildet die Bahnfahrt dreier Menschen, deren Zug in einer „Wolke von Dampf und Staub“ aus dem Bahnhof abfährt (S, 42). Die Sonne fällt ins Abteil „und tausend kleine Stäubchen tanzen zitternd im goldigen Scheine“ (S, 43). Davon angeregt, vertreiben sich die drei Passagiere, Lenore, ihre Mutter und der unglücklich in sie verliebte Richard, ein Dichter, die Fahrt mit einer Geschichte über die Reise dieser Partikel. Richard erzählt, wie Glimmerteilchen und Quarzkorn in einer mythologischen Vorzeit nebeneinander auf dem Parnass, einem Gebirgszug in Griechenland, feststecken, nachdem sie „einstmals aus gährendem Mutterschoß der Erde erstarrt“ waren (S, 44). Richard malt aus, wie die Wetter an den beiden Elementen zerren und das Glimmerteilchen durch einen Sturm schließlich abgerissen wird. Es taumelt im Wind über den tanzenden Musen am Parnass und wird von der trauernden Niobe gesehen, die es an eines ihrer vierzehn verstorbenen Kinder erinnert.¹ Das „Sonnestäubchen“ wird schließlich in ein kultisches Gefäß geweht und gerät „in eine Randverzierung, darin noch ein Tröpfchen Wein im Eintrocknen begriffen war, und dort blieb es kleben“ (S, 45). Das goldene Gefäß wird von den Römern entwendet, eingeschmolzen und zu einer Münze geprägt, nach Jahrhunderten wiederum eingeschmolzen und dient so einem Mönch in einem mittelalterlichen Skriptorium als Farbe für eine goldene Prunkinitiale: „[E]in schmaler Sonnenstreifen gleitet vorwitzig bis ans das [sic] weiße Pergament, auf welchem ein prächtiger Anfangsbuchstabe im Entstehen begriffen ist. Ein Mönch sitzt davor und glättet an dem Goldgrund, den er sorgfältig aufgetragen; seine Gedanken sind ganz bei dem kleinen Bilde, welches die heilige Geschichte zieren soll“ (S, 46). Durch die kunsthandwerkliche Bearbeitung löst sich das Glimmerteilchen aus der Goldfarbe und schwebt zum Fenster hinaus.

Die durch die Reise des Glimmerteilchens räumlich und zeitlich strukturierte Erzählung erinnert an das vor allem in der britischen Literatur des 18. Jahrhunderts populäre Genre der sogenannten *it-narratives* oder *novels of*

Justus Pöttsch

Posthumanes Leben im Kosmos und auf einer anderen Erde

„Um eine Befreiung von der biopolitischen Grundstimmung des 21. Jhd. zu erreichen, sollten wir uns gegen die [exkludierende Kategorisierung von] Fremdheit [griech. xeno-] wappnen. Wir müssen die Fremdartigkeit [engl. alien] der gegenwertigen Erfahrung als unsere eigene anerkennen. Wir müssen lernen unsere Monster zu lieben, ihre Monstrosität liegt nur im Auge des Betrachters.“ (Petrič 2016: 5)¹

Die Beziehung zum Fremden nimmt stets eine prominente Position in der Realitätsgestaltung menschlichen, gesellschaftlichen sowie irdischen Lebens ein. Im noch jungen dritten Jahrtausend scheint sich jedoch eine besondere Dynamik zu entfalten. Denn die anthropologischen, sozialen und planetaren Grenzverhältnisse, welche bisher Menschen von Nichtmenschen, Gesellschaft von Umwelt sowie die Erde als lebensfreundliche Heimatwelt von anderen unheimlichen und unwirtlichen Welten trennten, sind nachhaltig gestört. Angesichts radikaler planetarer Transformationen steht auch das als Realität begriffene, Orientierung bietende menschliche Selbst- und Fremdverständnis in Frage. So bedeuten die Erfahrungen des Klimawandels, der Umweltzerstörung und des Verschwindens von unzähligen Mitgeschöpfen nicht weniger als den Verlust des existenzversichernden Grundes, eine Auflösung unserer Wirklichkeit. Die folgenden Überlegungen richten sich auf alternative Formen des Lebens und die Beziehung des Menschen zu bisher exkludierten *posthumanen* Existenzen. Wie das Zitat von Petrič verdeutlicht, liegt der Rahmung von „selbst“ und „fremd“, der Abgrenzung oder dem Einbezug des Anderen, stets eine Aushandlung über das eigene Dasein, ein Moderieren der eigenen Ängste zugrunde. In einer Zeit, in welcher uns die Welt – das

ökologische, technologische und soziale Umfeld – immer fremder vorkommt, scheint es angebracht, das vermeintlich Monströse als Teil der eigenen Wirklichkeit zu akzeptieren und als Potential neuer Daseinsmöglichkeiten zu erwägen. Insbesondere die kosmischen Abgründe, die Unendlichkeiten jenseits der vertrauten irdischen Heimstädte und die Außenbezirke abseits der etablierten Denkgewohnheiten laden dazu ein, alternativen Existenzweisen „nachzusinnen“.

Inwiefern ist die gegenwärtige Situation auf der Erde als eine epistemische wie ontologische Krise zu verstehen? Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass die Prekarisierung der Lebensverhältnisse auf der Erde ständig zunimmt und jedes Jahr extremer wird. So sind die zum Ende des 20. Jahrhunderts vielleicht noch fern erscheinenden „Grenzen des Wachstums“ mittlerweile der Gewissheit sich deutlich abzeichnender „planetarer Schwellenwerte“ (Steffen u. a. 2018: 8252) und „kritischer Kippunkte als Auslöser von Kettenreaktionen“ (ebd.: 8254) gewichen, welche die Balance des Erdsystems und damit ihre Habitabilität für den Menschen und andere Lebewesen grundsätzlich in Frage stellen. Das absehbare Ende von Ressourcen, Regenerationsfähigkeit und regulären ökologischen Verhältnissen leitet so eine generelle Revision des bisherigen Weltverständnisses ein.

Denn diese globalen Veränderungen deuten auf einen unmittelbar bevorstehenden „regime shift“ (Ellis 2018: 70) des *gesamten Geosystems* hin. Dieser immer wahrscheinlicher werdende Übergang zu einer „Hothouse Earth“ (Steffen u. a. 2018: 8252) bedeutet nicht nur das Ende der relativ stabilen klimatischen Bedingungen nach der letzten Eiszeit (vor ca. 10.000 Jahren), sondern erzeugt so auch eine für die moderne bzw. noch weiter zurückreichende Kulturgeschichte der Menschheit völlig ungekannte Umweltsituation. Jedenfalls kommt der jüngste IPCC-Bericht zu dem Schluss, dass bereits „der gegenwärtige Zustand mehrerer Elemente des Klimasystems für einen Zeitraum von vielen Jahrhunderten bis Jahrtausenden *ohne-gleichen* ist“ (IPCC 2021: 10, Herv. J. P.). Da also die anthropogenen Einwirkungen auf irdische Prozesse den Beginn einer grundlegend veränderten Lebenswirklichkeit auf dem Planeten ankündigen, ist die Notwendigkeit zur Bildung einer neuen epistemischen Kategorie erwachsen, um diese schon realen wie antizipierten Eskalationen fassen zu können. Das von den Erdsystemwissenschaftlern Paul Crutzen und Eugene Stoermer im Jahr 2000 ausgerufene neue Erdzeitalter, welches in Wissenschaft und Öffentlichkeit ein gewaltiges Echo erzeugte, lässt sich somit auch als Kompensationsversuch der wachsenden Kontingenzerfahrung, der ontologischen Verunsicherung, ja des buchstäblichen Verlusts des Bodens begreifen (vgl. Crutzen, Stoermer 2000). Das *Anthropozän* wird damit zum Ausdruck eines erkenntnistheoretischen Vakuums, ein Zeichen dafür, dass die planetare Realität durch die tradierten Weltbilder nicht länger adäquat erfasst werden kann. Aber statt einer glorreichen „Geology of Mankind“ (Crutzen 2002) macht die neue Epoche viel eher deutlich, dass die erlebten geosystemischen Veränderungen auf fundamentale Weise die bisherigen humanen Heuristiken zur Erfassung und zum Verständnis der Welt irritieren. Oder wie es Erle Ellis (2018: 143), ein Mitglied der Anthropocene Working Group, ausdrückt: „Das Anthropozän [ist eine] Krise. Eine Krise der Natur, eine Krise der Menschheit, eine Sinnkrise, eine Krise des Wissens, vor allem jedoch eine Krise der Handlungsfähigkeit.“

Diese globalen Krisenerlebnisse, welche nur den Auftakt noch weitaus gravierenderer Umbrüche für den Planeten und seine Bewohnenden andeuten, führen die bisherigen Fundamentalkategorien menschlicher Lebenswelt und Wirklichkeit an die Grenze ihrer Deutungsleistung. Denn tatsächlich haben der Klimawandel und das Kollabieren der Ökosysteme nicht weniger als den Zusammenbruch der modernen menschlichen Raum- und Zeiteinheiten zur Folge, was mit einer Revision der anthropologischen Signifikanz und Situierung in der Welt einhergeht. Timothy Morton (2013: 15) verdeutlicht diese Erschütterung, wenn er feststellt, „dass den kürzlich entdeckten Entitäten, wie dem Klima, etwas sehr besonderes zu eigen ist. Denn diese veranlassen uns dazu, über unseren Platz auf der Erde und im Kosmos nachzudenken. Sie scheinen uns etwas aufzudrängen, das sich auf die grundlegenden Vorstellungen davon auswirkt, was es bedeutet zu existieren, was die Erde ist, was die Gesellschaft ist“. So führt etwa die als Startpunkt des Anthropozäns angenommene „Great Acceleration“ (Steffen u. a. 2015) und damit die Auswirkungen einer exponentiell wachsenden Humanpopulation, die räumliche Limitation des Planeten überdeutlich vor Augen. Aufgrund des global schrumpfenden Siedlungsraums und der schmerzhaften Verteilungskonflikte über die verbliebenen Rohstoffquellen rücken nun Territorien *jenseits der Erde* in den Fokus einer expandierenden Menschheit. Gleichzeitig erweitert sich durch eine geosystemische Perspektive auch die chronologische Dimension menschlichen Denkens dramatisch. Denn die zehntausendjährigen Halbwertszeiten von nuklearen Brennstoffen oder die intergenerationalen Folgen anthropogener Emissionen überschreiten den Horizont eines einzelnen Menschenalters oder kurzfristiger Kosten-Nutzen-Kalküle auf drastische Weise. Die anthropogene Klimakatastrophe verlängert dadurch auch die Reichweite menschlichen Verantwortungsbewusstseins, da eben jene späteren Generationen massiv in ihrer zukünftigen Lebensqualität durch die nicht nachhaltige Handlungs- und Wirtschaftsweisen der gegenwärtigen Generationen eingeschränkt werden. Zusätzlich rücken vor dem Hintergrund des sechsten Massenaus-

Martin Malek

Die Suche nach (intelligentem) Leben im All

Zwischen Horizonterweiterung und Ablenkung von irdischen Problemen

„Das Universum ist ein ziemlich großer Ort. Wenn es nur für uns da sein sollte, wäre das eine schreckliche Platzverschwendung.“ Diese ironisch formulierte, dabei im Kern eindeutig teleologische Überlegung wurde in verschiedenen Wissenschaften (darunter der Philosophie), mit oder ohne Bezug auf den Astrophysiker und Wissenschaftspopularisator Carl Sagan, aufgegriffen bzw. unabhängig von ihm angestellt. Doch schreibt die Frage, wozu eigentlich der „ganze Aufwand“ mit der Schaffung eines unermesslich großen Kosmos dienen soll, wenn es dort nicht überall Leben gäbe, das diesen Platz quasi „benötigt“, der Natur rein menschliche Sinn- und Nützlichkeitskalküle zu, die ihr sehr wahrscheinlich fremd sind. Es ist aber auch zu vermuten, dass auf diese Weise die internationale Forschungsgemeinschaft, die nach außerirdischen Zivilisationen sucht, sich und anderen Mut bei ihren seit 1960 andauernden, bisher aber erfolglosen Bemühungen zuspricht.

Auch angesichts der scheinbaren Unendlichkeit des von ihm beobachteten Weltalls ist der auf seiner Erde „festgebundene“ Mensch um eine irgendwie sinnvolle, erfüllte Existenz bemüht. Die daraus resultierende Lage war ein wichtiger Faktor im Denken von Hans Blumenberg (1920-1996): „Die moderne Kosmologie ortet den Menschen in einem unendlichen Raum, in dem er einem winzigen Erdenpunkt gleicht. Er ist umgeben von einem stummen Universum, von einer Welt, die auf seine religiösen Empfindungen und seine elementaren moralischen Forderungen mit Schweigen reagiert.“ (Halmer 2020)

Die existenziellen Fragen des Menschen

verhalten geradezu im Weltall. Er wartet in seinem existenziellen „Einzel-Sein“ bisher ebenso erfolglos auf Antworten auf drängende Fragen (darunter auf die hier im Mittelpunkt stehende „Sind wir allein?“) wie viele Menschen darauf hofften (bzw. immer noch hoffen), dass sich ein höheres Wesen unmittelbar und unmissverständlich konkret an sie wendet (wie das z. B. der Gott der Bibel bei Mose tat). In einer bestimmten Hinsicht ist im Rahmen der modernen hochtechnisierten Suche nach außerirdischen Intelligenzen das Weltall an die Stelle Gottes getreten: Wenn es sie denn geben sollte, reagieren sie nicht auf die Versuche der Menschen, Kontakt aufzunehmen, und denken auch von sich aus nicht daran, sich zu zeigen. Der vorliegende Beitrag behandelt *auch* denkbare Ursachen für diesen Stand der Dinge.

Die Möglichkeit von „vernünftigen Zivilisationen im Weltall“ (Blumenberg 1975: 789) beschäftigt die Vorstellungskraft der Menschen seit vielen Jahrhunderten. Nicht wenige dieser Diskurse waren religiös konnotiert: Sind, so fragte man, *viele* bewohnte Planeten der Schöpfungsmacht des wahren, einzigen und allmächtigen Gottes nicht viel angemessener als nur die *eine* Erde? – Dieses Argument ist jedenfalls in den weitgehend säkularisierten Teilen der Welt längst völlig in den Hintergrund getreten. Doch offenbar gibt es insbesondere seit dem 20. Jahrhundert andere Motive, welche die Suche nach außerirdischem intelligentem Leben – und die Hoffnung, dass solches aufgefunden wird – antreiben. Einige werden hier skizziert.

Der Kosmos verschafft den Menschen seit

Jahrhunderten auch und gerade „Demütigungen“ in dem Sinne, dass deren Bedeutung bzw. die der Erde in Relation zum Kosmos (oder besser: den Vorstellungen eben der Menschen von ihm) subjektiv immer geringer wird: Seit der Antike war man über ca. 1.800 Jahre hinweg überzeugt gewesen, dass die Erde im Zentrum des Universums stehe und die Planeten, die Sonne und Sterne diese umkreisen (geozentrisches Weltbild). Doch das heliozentrische Weltmodell von Nikolaus Kopernikus (1473-1543) verschob die Erde aus dieser einzigartigen Position (ohne damit allerdings die damalige Vorstellung beeinspruchen zu wollen, dass die Welt für die Menschen erschaffen worden sei), was den Gedanken beförderte, dass der Erde nun, da sie nicht mehr die Mitte des Planetensystems besetzte, auch sonst keine besondere Stellung im Kosmos zukomme. Unter explizitem Hinweis auf Kopernikus schrieb Friedrich Nietzsche (1844-1900), dass der Mensch jetzt „noch beliebiger, eckensteherischer, entbehrlicher in der *sichtbaren* Ordnung der Dinge“ sei. Und: „Ist nicht gerade die Selbstverkleinerung des Menschen, sein *Wille* zur Selbstverkleinerung seit Kopernikus in einem unaufhaltsamen Fortschritte?“ Der Mensch sei „auf eine schiefe Bahn“ geraten – „er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkt weg – wohin? in's Nichts?“ (Nietzsche 1988, Bd. 5: 404). Noch zu Zeiten Nietzsches lehrte Charles Darwin (1809-1882), dass Menschen von Tieren abstammen – eine weitere „Kränkung“ (Sigmund Freud) des bis dahin herrschenden Selbstverständnisses vieler europäischer Menschen und ganz besonders der Kirche (als erste, schon davor eingetretene Kränkung betrachtete Freud die Anschauungen von Kopernikus, als dritte, und zwar seiner Meinung nach empfindlichste, Kränkung seine eigene Psychoanalyse) (Freud 1917). Bernulf Kanitscheider (1939-2017) führte noch eine weitere, nämlich „eschatologische“, Kränkung ein: Nach dem unausweichlichen Verschwinden der Menschheit aus dem Kosmos in einer unvorhersehbaren Zukunft werde dieser völlig ungerührt weiter bestehen; der Mensch sei ein völlig irrelevanter „Durchlaufposten“ in dessen nach Milliarden Jahren zählenden Geschichte (Kanitschei-

der 2004: 298). In eine ähnliche Richtung hatte bereits Nietzsche gewiesen: Das Leben auf der Erde (plus „ungezählte Gestirne“, auf denen er sich ebenfalls Leben vorstellen konnte) sei, gemessen am „ungeheuren Ozean von Werden und Vergehen“ im Kosmos, nur „ein Augenblick, ein Aufflackern“ – und damit keineswegs „Ziel und [...] letzte Absicht“ von dessen Existenz (Nietzsche 1988, Bd. 2: 549).

Für das vorliegende Thema von einiger Bedeutung ist das sogenannte Kopernikanische Prinzip, wonach die Menschheit an ihrem winzigen Abschnitt der Küste eines kosmischen Ozeans keine irgendwie ausgezeichnete oder spezielle, sondern nur eine „typisch durchschnittliche“ Stellung einnimmt. Wenn das zutrifft, ergibt sich beinahe zwangsläufig, dass die Menschheit nicht die einzige intelligente Lebensform im All sein *kann*: Wäre sie es nämlich, wäre sie „einzigartig“. – Dieser Ansatz ist allerdings nicht völlig unumstritten. So versuchte der Astronom Caleb Scharf (2014: 38) einen Mittelweg zwischen (ihm sichtlich nicht behagenden) auf dem Kopernikanischen Prinzip beruhenden „Annahmen der Mittelmäßigkeit“ der Menschheit auf ihrer Erde sowie „Annahmen der Feinabstimmung und eines anthropischen Weltbildes“ zu gehen. Letzteres besagt, vereinfacht formuliert, dass das Universum deshalb so beschaffen ist, wie es faktisch ist, weil es sonst keine Menschen hätte hervorbringen können, die es beobachten.

Das Fermi-Paradoxon und mögliche Erklärungen

Der Überlieferung zufolge fragte der italienische Physiker Enrico Fermi (1901-1954) 1950 bei einem Mittagessen mit Kollegen im Los Alamos National Laboratory rhetorisch, wo „die alle“ – gemeint waren raumfahrende Außerirdische – seien. Denn selbst unter Annahme einer nicht sehr großen Ausbreitungsgeschwindigkeit müssten sie doch eigentlich längst die ganze Milchstraße kolonisiert haben. 1975 erstellte der Astrophysiker Michael H. Hart eine erste detaillierte Studie zu Fermis Idee. Er kam zu dem Schluss, dass es in der Milchstraße keine anderen technisch weit überlegenen Zivilisa-

Wolfgang Johann

„Der Punkrock von heute hat ein Imageproblem“¹

Nonkonforme Konformisten in den 1990er Jahren

„Die neue Musik altert, wenn man sich an sie gewöhnt.“
(Bachmann 2010: 53)

„Das Gedicht lehrt, Gedanken zu betrachten, anstatt sie zu verändern.“
(Weil 2017: 105)

Der kulturindustrielle Filter ist konstitutiv für westliche Subkulturen selbst dann, wenn sie ein Selbstverständnis in offener oder latenter Ablehnung gegen den Ordnungsfaktor der Kulturindustrie entwickeln. Sie strukturiert die individuelle und medial vermittelte Wahrnehmung, die gesellschaftlichen Debatten und die Reflexionen über sozio-kulturelle Phänomene und sie ist mittlerweile auch maßgeblich für zwischenmenschliche Beziehungen. Das Individuum droht, hinter dem Kunden zu verschwinden, denn das verdinglichte Bewusstsein lässt den Menschen auch die freundschaftlichen und selbst intimen zwischenmenschlichen Beziehungen nach Nützlichkeitsabwägungen kategorisieren (vgl. Illouz 2007). Während Bertolt Brecht noch bei dem mittlerweile als emanzipatorische Reflexionskategorie unbrauchbaren Begriff „Heimat“ von einem positiven Bezugspunkt ausgehen konnte – „Heimat definiert als das Land, wo am besten für die Menschheit gekämpft werden kann“ (Brecht 1993: 56) –, so scheint heute jeglicher geographischer, metaphysischer, sozialer und kultureller Bezugspunkt normativ vom kulturindustriellen Zugriff bestimmt zu sein, und damit erscheint ein emanzipatorischer Standpunkt schwer und eine Position außerhalb der oder unabhängig von der Kulturindustrie kaum mehr erkennbar. Irina Djasemy (2002: 279) umreißt den Begriff folgendermaßen: „Die

Kulturindustrie fungiert als Ordnungsfaktor, indem sie das schon im Produktionsbereich sich konstituierende konforme Bewußtsein den Menschen nochmals in unterhaltsamer Form aufdrängt. So bewirkt sie die Identifikation mit dem staatlichen Kollektiv und mit gesellschaftlicher Herrschaft. [...] Durch die Kulturindustrie werden [...] Sprach-, Reaktions- und Handlungsmuster präsentiert, Ressentiments gegen Abweichungen aller Art legitimiert, psychische Regression unterstützt. Dagegen tritt das eskapistische Moment der Flucht in schönere Welten im Vergleich zur authentischen Volkskunst zurück; die bestehende Gesellschaft soll vielmehr selbst glorifiziert werden.“

Die Kulturindustrie prägt und steuert nicht nur die Weltwahrnehmung des Individuums, sondern hat auch Konsequenzen für die Ich-Konstitution, denn über die Identifikationsangebote der Konsumgesellschaft tritt das Individuum hinter den Kunden zurück. Alexander Sedlmaier (2020: 184) betont für die 1980er die teils affirmativen, teils integrativen Prozesse für das subkulturelle Individuum entlang der Konsumgesellschaft, welche für die 1990er konstitutiv sind: „In diesen Jahren wandelte sich die ‚Kultur‘ des Ausstiegs. Dies führte zu Modellen, die weniger auf Systemüberwindung und Konfrontation ausgerichtet und deshalb eher in die Gesellschaft integrier-

bar waren, wobei sie entscheidend zur Diversifikation der Konsumstile beitrugen.“ Dies betrifft nicht zuletzt auch den Punk, denn dem Paradigma der Kulturindustrie werden auch (Jugend-)Subkulturen in westlichen Gesellschaften einverleibt – wenn sie nicht bereits genuin ein affirmatives Produkt der Kulturindustrie sind –, selbst dann, wenn sie sich in ihrem Selbstverständnis kontrastiv oder zumindest widerständig konstituieren. Denn auch diese in der Eigenwahrnehmung sich in offener oder latenter Opposition mit den gesellschaftlichen Verhältnissen befindliche Subkultur bleibt im Ausdruck des Protests an das zur Verfügung stehende diskursive Material gebunden. Die Artikulation einer Opposition, die Ablehnung der Verhältnisse, wie sie sind, speist sich aus eben diesen Verhältnissen, die kritisiert werden. In diesem Sinne lassen sich viele Texte des (west-)deutschen Punks der 1990er Jahre als Ausdruck eines nonkonformen Konformismus lesen, welche an das Paradigma der Kulturindustrie gebunden bleiben. Wenn im Folgenden unter diesem Blickwinkel ein Schlaglicht auf diese Texte geworfen wird, dann, um zu klären, inwiefern diese Verstrickung in weiten Teilen dieser Subkultur zu verstehen ist und welche blinden Flecken dabei auszumachen sind. Die These hierbei lautet, dass sich die Textlogiken eine rhetorische Strategie zu eigen machen, die aus den gesellschaftlichen, ‚reaktionären‘ Verhältnissen stammt und Punk, bis auf punktuelle Ausnahmen, auf die am Ende des Aufsatzes eingegangen wird, in einem nonkonformen Konformismus die gesellschaftlichen Verhältnisse übernimmt, reproduziert und stabilisiert, die eigentlich Gegenstand der Kritik sind.

Subkulturelle Avantgarde oder nonkonforme Konformisten?

„Mit Sicherheit kann nur gesagt werden, was ‚vorne‘ *war*, nicht was ‚vorne‘ *ist*“ (Enzensberger 2009: 156, Hervorhebung im Original), konstatiert Hans Magnus Enzensberger mit Blick auf die Avantgarde. Dieser Begriff meint seit dem *fin de siècle* zum einen eine bestimmte historische Ausprägung, zu der meist Dada,

der Expressionismus und der Surrealismus gezählt werden; je nach Perspektivierung und thematischem Zugriff gehören dazu aber auch kunst- und kulturhistorische Phänomene wie der Kubismus und der Futurismus. Allerdings, das macht Enzensbergers Feststellung deutlich, geht es um Prozesse in der Moderne, bei denen in der jeweiligen historischen Gegenwart nicht eindeutig geklärt werden kann, was nun ‚vorne‘, also emanzipatorisch, ist: Was im Einzelnen unter ‚fortschrittlich‘ zu verstehen ist, muss im späteren Blick der Rekonstruktionsarbeit aus dem jeweiligen Material herausgearbeitet werden.

Wenn hier der Schwerpunkt der Betrachtung auf eine spezifische Ausprägung der Subkultur gelegt wird, so mit der These, dass es sich dabei um einen ‚toten Pfad‘ handelt, also keine Avantgarde im oben beschriebenen Verständnis vorliegt. Während eine theoretische Auseinandersetzung mit ‚der Welt‘, die diese akzeptiert, wie sie ist, sich meist mit einer Beobachterposition zufriedengibt, wie das etwa Umberto Eco als einer der frühen Kritiker des ideologiekritischen Ansatzes von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer formulierte (Eco 1996), soll es hier um die Frage gehen, weshalb der (west-)deutsche Punk in den 1990er Jahren der Tendenz nach nicht ‚vorne‘ gewesen ist. Es geht darum, ergänzend zu bereits vorgenommener Kritik, etwa aus einer kritischen Gender-Perspektive (vgl. etwa Leblanc 1999; Taylor 2012), einige der zentralen blinden Flecken auszuleuchten, deren performative Widersprüche in der nachträglichen Rekonstruktion unübersehbar sind. Mit Johannes Agnoli gesprochen, liegt der ideologiekritische Impetus darin, Möglichkeiten oder zumindest Ansätze einer subversiven Utopie zu finden, und zwar „im Nachdenken über schlechte Zustände und um die Einsicht in die Notwendigkeit der Umwälzung, im Entwurf des Neuen. Und nur so verstanden, konjugiert sich Subversion auf Emanzipation“ (Agnoli 1996: 14). Es soll also gezeigt werden, dass subkulturelle Strömungen nicht unbedingt zu diesen Ansätzen hinzuzurechnen sind und sich die vermeintliche Subversion des Punk nicht auf Emanzipation abstellt – und das oftmals entgegen des eigenen Anspruchs.² Als Textgrund-

Michael Leetz

Andrej Platonows ätherische Waffe

„Die stille Flamme des Mondes versengt in mir alles Leben. Ich bin ganz allein, kann nirgendwohin, und niemand versteht mich. Meine Heimat ist der Mond.“¹

„Wenn ich in meine Werke das wirkliche Blut meines Hirns einfließen ließe, so würde man sie nicht veröffentlichen. [...] Mein wahres Selbst habe ich noch niemandem jemals gezeigt und werde das wohl auch nie tun. Dafür gibt es viele ernsthafte Gründe, der Hauptgrund aber ist – dass mich niemand braucht, so wie ich wirklich bin.“²

Vielleicht ein einziges Mal hat Platonow sein wahres Selbst offenbart: im „Makedonischen Offizier“. Entstanden zwischen 1932 und 1936, stellt dieser Fragment gebliebene „Roman aus einem längst vergangenen Leben“ eine der frühesten und schärfsten literarischen Reaktionen auf den Stalinismus dar, und zugleich ist er wohl das persönlichste Werk des Schriftstellers. Er gewährt einen tiefen Einblick in Platonows Leben und seine geistige Haltung während einer der finstersten Phasen der sowjetischen Geschichte. Der Roman ist aber nicht nur unter historischem Gesichtspunkt bedeutsam, er besitzt auch eine zukünftige Dimension. Platonow geht es im „Makedonischen Offizier“ um nichts Geringeres als die Entwicklungsperspektive der Menschheit. Er warnt vor einer globalen Katastrophe, die droht, wenn es dem Menschen nicht gelingt, sein Bewusstsein zu ändern und in ein vollkommen neues Verhältnis zur Natur zu treten. Die Handlung des Romans, die sich an einem fernen Ort in einer weit zurückliegenden Vergangenheit zuträgt – in dem erdachten mittelasiatischen Land Kutemalia zur Zeit des Feldzuges von Alexander dem Großen –, stellt gleichnishaft die unmittelbare Gegenwart des Schriftstellers dar: die Sowjetunion der ersten Hälfte der 1930er Jahre bis zum Beginn des Großen Terrors. Die Überwindung der tragi-

schen Widersprüche dieser Gegenwart sind in den Augen Platonows für die entfernteste Zukunft von existentieller Bedeutung.

Held des Romans ist der aus Megara stammende Grieche Firs, ein Offizier der makedonischen Armee. Im geheimen Auftrag Alexanders hat er sich nach Kutemalia begeben. Das Land umschließen die Wände des Himmelsgebirges, die „undurchdringlich [sind] für den Wind wie für die Freiheit“ (Platonow 2021: 16). Firs soll einen Plan ausarbeiten, wie das abgeschottete Reich zu erobern sei. Beim Passieren der Grenze wird er von den kutemalensischen Wachtruppen aufgegriffen. Der Gefangenschaft entgeht er nur, weil er auch ein Bewässerungstechniker ist und seine Dienste Osni anbietet, dem despotischen Herrscher des wasserarmen Landes. Er erhält die Aufgabe, neue Grundwasserquellen zu erschließen. Als Osni auf die Idee kommt, Kutemalia in ein Paradies zu verwandeln, soll Firs dieses Vorhaben verwirklichen, indem er das Land vollständig bewässert. In Wirklichkeit jedoch bereitet er einen Aufstand gegen den Despoten vor. Platonow verlieh dem Titelhelden autobiographische Züge: Firs ist, wie er selbst, Bewässerungsingenieur, er trägt den Namen von Platonows Großvater väterlicherseits, der dem Schriftsteller auch als Pseudonym diente, und er ist Anfang dreißig, im selben Alter wie

Platonow, als er am „Makedonischen Offizier“ arbeitete.

Literatur im Untergrund

Obwohl es sich bei dem Fragment um einen Schlüsseltext in Platonows Schaffen handelt, ist es bis heute nahezu unbekannt. Erstmals publiziert wurde es nach dem Ende der Sowjetunion, 1995, in einem Platonow gewidmeten Forschungsband (Puškinskij dom 1995: 245-264), und ist seitdem in Russland nicht wieder verlegt worden. Auf Deutsch erschien „Der makedonische Offizier“ erstmals 2021. Entstehung und Inhalt sind bislang kaum erforscht. Mit dem hier dargebotenen Versuch einer Deutung wird also in jeder Hinsicht Neuland betreten. Der „Roman aus einem längst vergangenen Leben“ ist ein hochkomplexes und geheimnisvolles Werk. Enträtseln kann man ihn nur durch den Vergleich mit den anderen Werken Platonows. Daher stützt sich die Interpretation auf jene Texte des Schriftstellers, die dem Fragment besonders nahestehen. Sie ermöglichen es, die darin angelegte Handlung zu rekonstruieren und „weiterzuschreiben“.

Zunächst einige Worte zur Textgestalt: Das Originalmanuskript des „Makedonischen Offiziers“ wird in der Handschriftenabteilung des Petersburger Puschkina-Hauses aufbewahrt. Es umfasst 18, in der Mehrzahl beidseitig mit Bleistift beschriebene Blätter, das erste und das dritte Blatt befinden sich auf der Rückseite von Blättern des Typoskripts eines anderen Werkes Platonows, der technisch-phantastischen Novelle „Das Juvenilmeer“ (1932). Die russische Herausgeberin des Fragments, Jelena Kolesnikowa, hat den Text so veröffentlicht, dass die von Platonow verworfenen Wörter und Passagen sichtbar geblieben sind.

Platonow begann die Arbeit an dem Roman 1932 in einer für ihn ausweglosen Situation. Ein Jahr zuvor war er politisch in Ungnade gefallen. In der Novelle „Zum Nutzen“ hatte er auf satirisch-sarkastische Weise mit der Kollektivierung in der Landwirtschaft abgerechnet. Als das Werk in der Nummer 3/1931 der Zeitschrift „Krasnaja now“ („Rotes Neuland“) erschien, kam es zu einem Eklat. Stalin

sah in der Novelle einen direkten Angriff auf seine Politik. Auf Befehl des obersten Mannes im Staate wurde Platonow aus dem literarischen Leben verbannt, seine Werke durften nicht mehr erscheinen. Ohne Einkünfte und Aussicht auf Veröffentlichungen war er mit seiner Familie von materieller Not und Obdachlosigkeit bedroht. Zwar erhielt Platonow im Juni 1932 eine Anstellung als Ingenieur in der zentralen Eichbehörde Rosmetrowes.³ Aber als seine eigentliche Berufung empfand er sein Wirken als Schriftsteller. In mehreren verzweifelten Briefen wandte er sich an Maxim Gorki, den Mentor der sowjetischen Schriftsteller, mit der Bitte, ihm bei der Rückkehr ins literarische Leben zu helfen. Sie blieben unbeantwortet – bis auf den letzten Brief, dem Platonow die Erzählung „Müllwind“ (1933) beigelegt hatte. „Müllwind“ handelt von einem deutschen Intellektuellen, dem Physiker Albert Lichtenberg, der sich gegen die Naziherrschaft auflehnt. Bei der Einweihung eines Hitlerdenkmals hält er eine ironische Lobrede, an deren Ende er voll Abscheu mit seinem Spazierstock auf die Statue des „Führers“ einschlägt. Daraufhin wird er vom faschistischen Mob verstümmelt. Gorki antwortete, die Erzählung „grenzt an düsteren Fieberwahn“⁴ und es bestehe keine Aussicht, sie zu veröffentlichen. Dennoch hat er den Verfeimten offenbar unterstützt: Man nahm Platonow in eine Schriftstellerbrigade auf, die im Frühjahr 1934 nach Turkmenien mit dem Auftrag entsandt wurde, einen kollektiven Sammelband anlässlich des zehnjährigen Bestehens dieser mittelasiatischen Sowjetrepublik zu verfassen. Endlich durfte er wieder hoffen, in der Sowjetunion literarisch wirken zu können. Es ist undenkbar, dass die Aufnahme in die Schriftstellerbrigade ohne Fürsprache Gorkis möglich geworden wäre.

Auf der Reise begegnete Platonow erstmals der wirklichen Wüste, mit der er sich in seinem Beruf als Bewässerungsingenieur schon seit langem beschäftigte. Der Eindruck war so überwältigend, dass er im nächsten Jahr erneut nach Turkmenien fuhr. Die Möglichkeit dazu bot ihm eine Einladung der turkmenischen Regierung. Beide Reisen inspirierten ihn zu einer Reihe von Werken – der Erzählung „Der Takyr“ (1934), dem Roman „Dshan“ (1935)

Martin Küpper

Welche Methoden braucht Philosophiegeschichte?

Eine Antwort auf Hans-Christoph Rauh

Alle Gesichtspunkte, die Hans-Christoph Rauh (2021) in seiner „Entgegnung“ auf meinen Artikel zur Philosophie in der DDR (Küpper 2021) kritisch aufgelistet hat, sollen hier nicht erörtert werden. Der versierte Rhetoriker Rauh weiß, dass man Kritik mit einer Überfülle strittiger Fragen ersticken kann. Darum ist es angebracht, zunächst einige Missverständnisse zu klären, die die Debatte belasten, und sodann die wesentlichen Meinungsverschiedenheiten zu benennen.

Dass mein Artikel Dissens hervorgerufen hat, freut mich sehr. Als „Intervention“, wie im Editorial des Heftes vermerkt (Berliner Debatte Initial 2/2021: 5), ist er Produkt der digital durchgeführten Tagung „Die Wissenschaftsgeschichte der Gesellschaftswissenschaften in der DDR (1970–1989)“ vom April 2020. Mit der ursprünglichen Fassung für die Tagung hat der Beitrag wenig zu tun, meine Überarbeitung fiel deutlich umfangreicher aus, weil ich mich dazu entschied, die Jahreszahlen im Titel der Tagung in meinen Überlegungen auszuklammern. Rauh ignoriert die Klammern und verändert damit den Sinn des Titels (Rauh 2021: 121).

Die Vorbemerkung erscheint mir wichtig, weil Rauh mehrfach betont, dass er nicht erkenne, worum es mir ginge und was der Gegenstandsbereich meiner Überlegungen sei (ebd.: 120). Das soll den Eindruck erwecken, meine Überlegungen seien unsinnig, während er sich als Akteur und Historiker seit Jahrzehnten mit dem Gegenstand befasst.

Während Rauh ohne weiteres über das Objekt Philosophie spricht und „zeitzeugenhafte [...] Episoden und Anekdoten“ (ebd.: 126)

„aus der Sicht des Älteren“ (ebd.: 122) ausbreitet, zugleich aber „alles ernsthaft debattiert“ (ebd.) wissen möchte, zielen meine Überlegungen zunächst darauf, das passende Analysebesteck vor der Operation auszusuchen. Mein Objekt ist also die Methode der Philosophiegeschichtsschreibung am Beispiel der Philosophie in der DDR.

Blickt man in einschlägige Lexika und Handbücher zum Thema Methode und Methodologie (häufig nicht voneinander getrennt), zeigt sich ein breiter Konsens: Methodologie ist einerseits die Lehre von den wissenschaftlichen Methoden und somit Teil der Wissenschaftstheorie (zu der wiederum Wissenschaftsgeschichte gehört), andererseits ist sie normative Bestimmung wissenschaftlicher Verfahrensweisen durch die Untersuchung und Kritik verschiedener Methoden (Seiffert 1994: 215; Mittelstraß 2013: 391; Sandkühler 2010: 1594f.; Buhr, Kosing 1979: 212f.). Deshalb ist meine methodisch-heuristisch gemeinte Frage, welche Probleme Philosophie brauchen, auch nicht als revisionistischer Offenbarungsblitz einer „neue[n] Grundfrage der Philosophie“ (Rauh 2021: 121) zu lesen, weil sie streng genommen keine philosophische Frage ist, sondern eine metadisziplinäre.

Die Vorsicht und Bescheidenheit des von mir vorgeschlagenen Programms geht mit der Einstellung einher, keine fertigen Lösungen präsentieren zu wollen und die Spuren meiner Denkanstrengung nicht zu tilgen, sondern das Unfertige und Fragwürdige stehenzulassen. Was wäre wissenschaftlich gekonnt, wenn ich aufgezählt hätte, welche Autor*innen, Schulen, Unterdisziplinen der Philosophie in den von

Herfried Münkler:

Marx, Wagner, Nietzsche. Welt im Umbruch

Rezensiert von Ulrich Busch

Das vorliegende Buch des Berliner Politologen Herfried Münkler stellt den gelungenen Versuch dar, über die parallele Thematisierung von Leben und Werk dreier Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kultur eine Geschichte des 19. Jahrhunderts zu schreiben. Richard Wagner, Karl Marx und Friedrich Nietzsche sind die dafür ausgewählten Protagonisten. Als vierter käme vielleicht Charles Darwin infrage, dessen Evolutionstheorie das Denken der drei anderen nachhaltig beeinflusst hat (20, 215, 463, 483). Durch die „Parallelisierung“ geraten die drei Hauptpersonen „in die Beleuchtung durch den je anderen, aber ebenso auch in dessen Schatten, und durch beides, Licht wie Schatten, können wir sie genauer und deutlicher erkennen“ (21). Münkler unterwirft seine Darstellung zudem der „Umbruch-These“ und folgt damit der Auffassung, dass im Verlaufe des Jahrhunderts sowohl der „Erfahrungsraum“ als auch der „Erwartungshorizont“ der Menschen auf vielfältige Art revolutioniert wurde: politisch, ökonomisch und sozial, ebenso aber auch geistig, ästhetisch und „mentalitätsmäßig“ (616). Wagner, Marx und Nietzsche waren Akteure und wichtige Kronzeugen dieses Umbruchs. Dabei setzte Wagner auf eine radikale Erneuerung der Gesellschaft durch „kulturelle Regeneration“, Marx auf die Revolutionierung der soziökonomischen Verhältnisse und Nietzsche auf die Hervorbringung eines neuen Menschen. – Drei Ideen, drei Konzepte, drei Werke, drei Lebensläufe, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Bis heute stehen sie für verschiedenartige Sichtweisen auf Gesellschaft und Kultur. Auch ihre Gegenwartsbezüge und die darin implizierte Gesell-

schaftskritik weisen nicht in dieselbe Richtung, sondern sind einander eher entgegengesetzt, auch wenn dies einige Interpreten anders sehen. Und doch sind ihre Biografien, Ideen und Werke eng miteinander verbunden und stellen beredete Zeugnisse ihrer Zeit dar. Vielleicht sogar die bedeutendsten und besten, die das 19. Jahrhundert in Deutschland aufzubieten vermag.

Der Autor, der sich lange mit seinem Anliegen beschäftigt und dafür einen riesigen Fundus an Material gesichtet und durchgearbeitet hat (der Apparat aus Anmerkungen, Quellen und Literatur umfasst rund 90 Seiten), ist sich der damit verbundenen epistemologischen Problematik durchaus bewusst. So weist er *erstens* vorsorglich darauf hin, dass das Werk der drei Großen größtenteils „unter Vermittlung von ‚Erben‘ auf die Nachwelt gekommen“ (13) ist, bei Marx insbesondere durch Engels, bei Wagner durch seine Frau Cosima und bei Nietzsche durch dessen Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche. Dies hatte zur Folge, dass für eine zeitgemäße und werkgetreue Bewertung jeweils eine historisch-kritische Aufarbeitung und Neuedition bzw. Neuinszenierung erforderlich wurden. *Zweitens* stellt die Parallelisierung von Leben und Werk der drei „ein weitgehend imaginäres Gespräch“ (16) dar, da sie auf ganz unterschiedlichen Gebieten wirkten und, abgesehen von Nietzsche und Wagner zwischen 1868 und 1876,¹ voneinander kaum Kenntnis genommen haben. *Drittens*, so Münkler, gibt es „Knoten“, in denen die Biografien von Marx, Wagner und Nietzsche „ineinander verschlungen“ (17) sind. Diese dienen ihm hinfort als Richtschnur für seine Darstellung.

Einen solchen „Knoten“ glaubt der Autor im August 1876 ausmachen zu können: Die Eröffnung der Festspiele in Bayreuth war der Höhepunkt im Künstlerleben Wagners. Zugleich manifestierte sich hier der Bruch Nietzsches mit dem Meister. Zudem wurden durch den Festspielrummel die Reisepläne von Marx, der sich auf dem Wege nach Karlsbad befand, durchkreuzt, was diesen zu despektierlichen Äußerungen über Wagner und dessen „Zukunftsmusik in Bayreuth“ veranlasst hat (30). Münkler nimmt diese zufällige Koinzidenz,

das Zusammentreffen dreier Ereignisse im Sommer 1876, als Knoten- und Ausgangspunkt für seine Darstellung und lässt seine „Erzählung“ folglich im August 1876 in Franken beginnen. – Ein gelungener Einstieg, wenn auch für Wagner und Marx zeitlich gesehen etwas spät, denn das einschneidende Ereignis für sie war bereits die Revolution von 1848/49 gewesen. Für Nietzsche dagegen liegt dieses Datum eher zu früh, denn er zählte damals gerade 32 Jahre und hatte seine entscheidende Zeit erst noch vor sich.

Als weniger glücklich gewählt erweisen sich demgegenüber die anderen „Knoten“ im Buch, der „Vormärz“ und die Revolution von 1848/49, der Krieg von 1870/71, die Judenfrage und der Antisemitismus, womit „alle drei zu tun hatten“ (17). Allzu deutlich differieren hier die Positionen und Relevanzen in den Biografien und Werken der drei Bezugspersonen.

Ein vierter Aspekt betrifft die zeitliche Einordnung: Alle drei Personen waren Menschen des 19. Jahrhunderts. Und das nicht nur ihrer Lebensdaten wegen, sondern auch hinsichtlich ihrer Ideen, Traditionen, Ansichten, Ängste, Vorlieben und Gewohnheiten. Münkler begreift das 19. Jahrhundert als eine Zeit der Umbrüche, Kriege und Revolutionen, „eine Ära der Umwälzungen und der Verwandlung der Welt“ (19). Das ist zutreffend. Zugleich aber war das 19. Jahrhundert – zumindest in seiner zweiten Hälfte – auch eine Zeit der Stabilität und des maßvollen Fortschritts. Dieser Aspekt kommt bei Münkler zu kurz. Richtig ist, dass Wagner und Nietzsche den Umbruch (die Industrialisierung, den Bismarck-Staat, die Geldwirtschaft) als „Niedergang“ begriffen, den sie aufhalten oder umkehren wollten, Marx hingegen als Fortschritt, den es zu beschleunigen galt, da durch ihn die materiellen Grundlagen für die künftige Gesellschaft geschaffen werden. Alle drei haben sich kritisch mit der bürgerlichen Gesellschaft und dem Kapitalismus auseinandergesetzt. Entscheidend dabei sind die Unterschiede: Marx hat versucht, die moderne bürgerliche Gesellschaft systematisch und von ihren ökonomischen Grundlagen her zu erfassen. Nietzsche hat alle Systematik strikt abgelehnt und seine philosophischen und

psychologischen Gedanken in stilvollendeten Aphorismen zum Ausdruck gebracht. Wagner hat mit seiner Leitmotivtechnik und der Idee des Gesamtkunstwerks eine „Polyperspektivik“ entwickelt, die es ihm ermöglichte, „das Geschehen auf der Bühne in große Zusammenhänge“ einzubetten (21). Dies alles spreche, so Münkler, gegen eine „fokussierte Darstellung“ und für eine variierende und im Verlaufe des Buches wechselnde Behandlung der Personen und Themen (21). Als nicht gänzlich unproblematisch erweist sich dabei jedoch, dass der gewählte Ausgangspunkt 1876 keine chronologische Entwicklung erlaubt, sondern faktisch eine retrograde Darstellungsweise erfordert. Dem kundigen Leser wird dies keine Schwierigkeiten bereiten, dem unbedarften Rezipienten aber, der sich in den Biografien der drei weniger gut auskennt, vielleicht doch.

Der Autor ist bemüht, die drei im Zentrum stehenden Personen und ihr Werk in etwa *gleichrangig* zu behandeln. Dies ist ihm im Wesentlichen auch gelungen. Gleichwohl wird der Erkenntnisgewinn bei den Lesern differenziert ausfallen. Dies zum einen wegen ihrer unterschiedlichen Vorbildung. Zum anderen aber auch aufgrund der Beschreibung im Buch: Als Politikwissenschaftler und Gesellschaftshistoriker konzentriert sich Münkler bei der Behandlung und Wertung der Arbeiten von Wagner, Marx und Nietzsche vor allem auf deren Leistungen als Autoren und deren schriftliche Hinterlassenschaften. Dies ist bei Marx und Nietzsche die einzig richtige Methode und sie scheint auch für Wagner nicht unangebracht zu sein. Hier erscheint sie sogar als besonders verdienstvoll, da Wagners umfangreichen Corpus an Schriften, Dichtungen, Briefen usw. heute kaum noch jemand zur Kenntnis nimmt. Dabei gerät jedoch aus dem Blick, dass Wagner vor allem anderen ein Musiker war, also Komponist, Dirigent, Kapellmeister, Instrumentenbauer, Regisseur, Pianist usw. Seine eigentliche Lebensleistung, Innovativität und Wirkung auf die Nachwelt sind mithin nicht auf den Gebieten Philosophie, Dichtung oder Politologie zu suchen, sondern einzig auf dem der *Musik*.² Da Marx ziemlich unmusikalisch war und an nachklassischer Musik wenig interessiert und Nietzsche als Komponist und Pianist ein blo-

ßer Dilettant, stößt Münklers Methode der Parallelisierung hier an ihre Grenzen, insbesondere an die Grenze der Inkommensurabilität des zu Vergleichenden. Der Autor hat dies im Fortgang seiner Arbeit wahrscheinlich selbst gespürt und deshalb im letzten Kapitel einen Abschnitt über „Wagners Revolutionierung der Musik“ (572ff.) eingeschoben. Daraus geht hervor, dass Wagner in der Musik „ein Modernist“, wenn nicht gar „ein Revolutionär“ war – durchaus gleichbedeutend mit Bach und Beethoven. Dem wird der Text Münklers jedoch nicht voll gerecht. So fehlen entsprechende Aussagen und musikalische Belege. Auch finden Werke, die für die Entwicklung der Musik von weitreichender Bedeutung waren, wie zum Beispiel „Tristan und Isolde“, kaum Erwähnung, geschweige denn eine angemessene Würdigung als „Revolution auf der Bühne“. Gleiches gilt für Wagners Neuformierung des Orchesters, seine Erfindung einer neuartigen Musiksprache, die Einführung einer neuen Gesangstechnik und anderes mehr.

Zu den „Knoten“, worin sich zumindest zwei der drei Protagonisten treffen, nämlich Marx und Wagner, gehört auch das *Geld*. Bei Marx bildet es einen zentralen Punkt seiner Gesellschaftsanalyse und Kapitalismuskritik. Nicht viel anders, wenn auch eher vorwissenschaftlich, bei Wagner, wo es „die zentrale Ursache des gesellschaftlichen Zerfalls und der moralischen Verderbnis“ in der modernen Gesellschaft verkörpert (364). In der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, einem 16-stündigen Musikdrama, verteilt auf ein Vorspiel und drei Abende, dessen Textfassung 1848 im Entwurf und 1852 vollendet vorlag, 1874 endlich auch die fertige Partitur, bildet das Geld als Gold und als Kapital (symbolisiert im Ring) den zentralen Bezugspunkt für Habgier, Raub, Verrat, Mord und Macht. Münkler hat Wagners „Ring“ eine eigenwillige – hier nicht zu kommentierende – soziostrukturelle Interpretation gewidmet (371-386) und diese der Marx'schen Klassenanalyse (386ff.) gegenübergestellt. Der Unterschied zwischen beiden Konzepten manifestiert sich nicht zuletzt in Bezug auf das Geld. Während dieses bei Wagner mehrdeutig, mal als Gold und mal als (Geld-)Kapital, einer prinzipiellen Kritik unter-

liegt, ist für Marx die Unterscheidung „zwischen Geld als ein dem Austausch von Waren dienendes Zahlungsmittel und Kapital, das die Gesellschaft seiner Verwertungslogik unterwirft“ (365), fundamental.³

Insgesamt bietet Münklers reich bebildertes Buch eine anregende und spannende Lektüre, ein großartiges Leseerlebnis und eine Aufforderung zur selbstständigen Urteilsfindung. Dazu tragen auch einige überspitzte und zum Widerspruch reizende Urteile und Wertungen des Autors bei, so zum Beispiel die Aussage, Richard Wagner sei „zu den bösesten Antisemiten in Deutschland zu rechnen“ (476). Oder die Behauptung, „Nietzsches revolutionärer Impuls“ lasse diesen „ebenso revolutionär“ erscheinen wie Karl Marx (592).

Anmerkungen

- 1 Dieter Borchmeyer, Jörg Salaquarda (Hg.): Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, Bd. 1 und 2. Frankfurt a. M., Leipzig 1994, S. 1225-1238.
- 2 Vgl. dazu Alex Ross: Die Welt nach Wagner. Ein deutscher Künstler und sein Einfluss auf die Moderne. Hamburg: Rowohlt 2020.
- 3 Vgl. dazu Ulrich Busch: Geldkritik. Theorien – Motive – Irrtümer. Berlin 2020, S. 192-230.

Herfried Münkler: Marx, Wagner, Nietzsche. Welt im Umbruch. Berlin: Rowohlt Berlin Verlag 2021, 718 Seiten.

Berliner Debatte Initial 32 (2021) 4

Sozial- und geisteswissenschaftliches Journal

© **Berliner Debatte Initial e.V.**,
Ehrenpräsident Peter Ruben.
Berliner Debatte Initial erscheint viermal
jährlich.

Redaktionsrat: Harald Bluhm,
Wladislaw Hedeler, Cathleen Kantner,
Raj Kollmorgen, Rainer Land, Robert Stock,
Udo Tietz, Andreas Willisch.

Redaktion: Ulrich Busch, Erhard Crome,
Wolf-Dietrich Junghanns, Thomas Möbius,
Gregor Ritschel, Matthias Weinhold,
Johanna Wischner.

Redaktionelle Mitarbeit: Johannes Peisker.

Verantwortl. Redakteur: Thomas Müller.

V.i.S.d.P. für dieses Heft: Thomas Müller.

Satz: Rainer Land.

Copyright für einzelne Beiträge ist bei der
Redaktion zu erfragen.

E-Mail: redaktion@berlinerdebatte.de

<http://www.berlinerdebatte.de/>

Berliner Debatte Initial erscheint bei
WeltTrends, Medienhaus Babelsberg
August-Bebel-Straße 26-53
D-14482 Potsdam
www.welttrends.de

Preise: Einzelheft 15 €,
Jahresabonnement 40 €, Institutionen 45 €,
Studenten, Rentner und Arbeitslose 25 €. Für ermäßigte Abos bitte einen Nachweis (Kopie) beilegen. Das Abonnement gilt jeweils für ein Jahr und verlängert sich um jeweils ein Jahr, wenn nicht sechs Wochen vor Ablauf gekündigt wird.

Bestellungen: Einzelhefte im Buchhandel;
Einzelhefte (gedruckt oder als PDF) und ein-
zelne Artikel (als PDF) im Webshop:
<http://shop.welttrends.de/>
E-Mail: bestellung@welttrends.de
Telefon: +49/331/721 20 35
Fax: +49/331/721 20 36
(Büro WeltTrends)

Abonnement per Mail, telefonisch oder per Post

bestellung@welttrends.de
+49/331/721 20 35

WeltTrends, Medienhaus Babelsberg
August-Bebel-Straße 26-53
D-14482 Potsdam

Ich bestelle ein Abonnement der Berliner Debatte Initial ab Heft

- Jahresabonnement 40 € (Institutionen 45 €).
- Abonnement ermäßigt 25 Euro (Studenten, Rentner, Arbeitslose etc.),
Nachweis bitte beilegen.

Name:

Straße, Nr.:

Postleitzahl: Ort: Telefon:

Ich weiß, dass ich diese Bestellung innerhalb von 10 Tagen bei der Bestelladresse schriftlich
widerrufen kann.

Datum, Unterschrift: