

- Gattung Utopie in der französischen Literatur, Münster, 2005, S. 257-273.
- Harich, Wolfgang: *Kommunismus ohne Wachstum? Babeuf und der Club of Rome. Sechs Interviews mit Freimut Duve und Briefe an ihn*, Hamburg, 1975.
- Heyer, Andreas: *Sozialutopien der Neuzeit. Bibliographisches Handbuch. Band 2: Bibliographie der Quellen des utopischen Diskurses von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, 2009.
- Kortum, Hans, 1966: „Die Hintergründe einer Akademiesitzung im Jahre 1687“, in: Krauss/Kortum, 1966., S. LXI-CXI.
- Maréchal, Sylvain: „Manifeste des Égaux“, abgedruckt in: Babeuf: *Verschwörung*, a. a. O., S. 103-108.
- Mercier, Louis-Sébastien: *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume*. Aus dem Franz. übertr. von Christian Felix Weiße. Hrsg., mit Erl. und einem Nachw. vers. von Herbert Jaumann, Frankfurt am Main, 1989.
- Morelly: *Gesetzbuch der natürlichen Gesellschaft oder Der wahre Geist ihrer Gesetze zu jeder Zeit übersehen oder verkannt*. In der Übersetzung von Ernst Moritz Arndt (1845). Eingeleitet von W. P. Wolgin und N. Coe. Herausgegeben, mit einer Vorbemerkung und Anmerkungen versehen von Werner Krauss, Berlin, 1964.
- Ramm, Thilo: *Die großen Sozialisten als Rechts- und Sozialphilosophen. Bd. 1: Die Vorläufer. Die Theoretiker des Endstadiums*, Stuttgart, 1955.
- Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme: *Der fliegende Mensch. Ein philosophischer Roman*, hrsg. von Klaus Völker, Frankfurt am Main, Berlin, 1986.
- Robespierre, Maximilien: *Ausgewählte Texte*, hrsg. von Carlo Schmid, 2. Aufl., Hamburg, 1989.
- Rousseau, Jean-Jacques: „1. Discours. Von einem Bürger Genfs“, in: Ders.: *Kulturkritische und politische Schriften*. Hrsg. v. Martin Fontius, 2 Bde., Bd. 1, Berlin, 1989.
- Rousseau: *Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden in einem Städtchen am Fuße der Alpen*. Hrsg. und mit einem Nachw. von Felix Braun, Leipzig, Weimar, 1980.
- Rousseau: *Émile oder Über die Erziehung*, 12. Aufl., hrsg. v. Ludwig Schmidts, Paderborn u. a., 1995.
- Roux, Jacques: *Freiheit wird die Welt erobern. Reden und Schriften*. Hrsg. und eingel. v. Walter Markov, Leipzig, 1985.
- Saint-Pierre, Bernardin de: *Paul und Virginie. Die indische Hütte*. Mit einem Nachwort von Manfred Naumann und Anmerkungen von Rudolf Marx, Leipzig, 1962.
- Soboul, Albert: *Babeuf. Erlebte Erfahrung und Forderung nach sozialer Gleichheit*, in: Babeuf: *Die Verschwörung für die Gleichheit*, a. a. O., S. 127-154.
- Trousseau, Raymond: „Utopie, Geschichte, Fortschritt“, in: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 Bde., Bd. 3, Frankfurt am Main, 1985, S.15-23.
- Volney, Constantin Francois Chasseboeuf, comte de: *Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolutionen der Reiche*. Vorrede von Georg Forster. Anhang: „Das natürliche Gesetz oder physische Grundsätze der Moral“. Mit einem Essay und herausgegeben von Günther Mensching, Frankfurt am Main, 1977.

HYBRIDE TEXTE

Genretransgression bei Niffeneggers *The Time Traveler's Wife* und Gibsons *Pattern Recognition*

Lars Schmeink

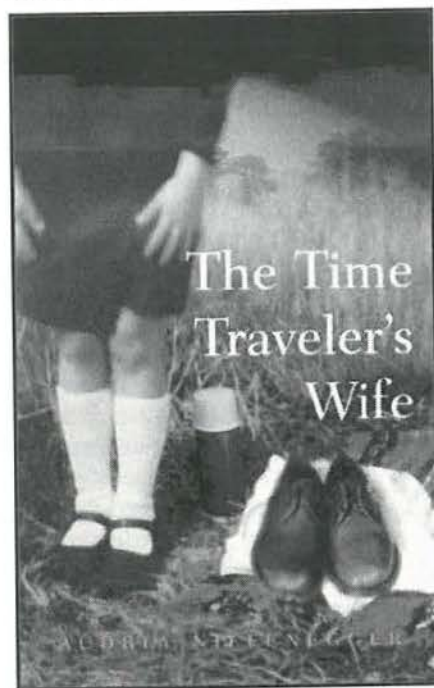
Genres are not to be mixed.
I will not mix genres.
(Jacques Derrida)

I. Einleitung

Ein Text ist laut Jacques Derrida niemals ohne ein Genre: „a text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre“, doch ist seine Teilnahme an einem Genre nicht mit einer ausschließlichen Zugehörigkeit zu verwechseln: „yet such participation never amounts to belonging.“ (S. 65) Für Texte und Genres gilt, laut Derrida, „the law of the law of genre. It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy“ (S. 59). Texte sind also niemals rein, sondern wie Andrew Butler in Anlehnung an Derrida feststellt: „Individual texts overflow the boundaries, become larger than their limitations, transcend their classes.“ (S. 208) Butler fährt fort, dass es in Theorie zwar einen ‚reinrassigen‘ Text geben könnte, dass dieser aber nur we-

nig über das Genre aussagt, weil er essentiell nur Wiederholung des Bekannten darstellt, dass der hybride Text hingegen geeignet sei, die Grenzen des Genres zu definieren und zu überschreiten: „To the extent that the hybrid text has the characteristics of a given genre, it defines that genre; to the extent that it has characteristics which are not part of the genre, it defines that which is not the genre.“ (S. 209, kursiv im Original) Im transgressiven Moment des hybriden Textes liegt einerseits die Überschreitung der Grenzen des Genres, aber andererseits eben dadurch auch die Bestätigung dieser Grenzen in der Wahrnehmung der Übertretung. Und durch die kontinuierliche Anfechtung dieser Grenzen entsteht ein produktives Neuland zur Erweiterung des Genres und zur Neuverhandlung der Genredefinition. In sofern man also von einer Definition eines Genres sprechen kann, geschieht dies anhand bestehender Konventionen. Um jedoch die Dynamik zu verstehen, die ein Genre für sich selbst und für die Literatur im Allgemeinen produktiv macht, ist es nicht nur nötig sich die Konventionen anzuschauen, sondern zusätzlich die Innovationen, die Grenzen

und Transgressionen zu betrachten, die Autoren dazu nutzen, ihre Texte in Bezug auf das Genre zu positionieren.



Audrey Niffenegger, *The Time Traveler's Wife*, MacAdam/Cage 2003

Im Folgenden möchte ich diese Überlegungen auf das Genre der Science Fiction (SF) ausdehnen und die transgressiven Momente zweier zeitgenössischer Romane analysieren: Audrey Niffeneggers *The Time Traveler's Wife* und William Gibsons *Pattern Recognition*. Beide Romane sind als hybride Texte zu verstehen, die sowohl Elemente des Genres 'Science Fiction' aufweisen, als auch Elemente anderer Genres. Im Falle von Niffenegger soll daher eine Untersuchung der Genre-grenzen und Transgressionen in Bezug auf das Genre 'romance' erfolgen, während bei Gibson eher die 'realist novel' eine Rolle spielt. Um aber diese Trans-

gression überhaupt aufzuzeigen und deren Nutzung durch den Autor plausibel zu erklären, bedarf es zuvor einer Klärung der Genrekonventionen des Genres 'Science Fiction'. Dazu möchte ich im nächsten Abschnitt einige Bemerkungen zur Genretheorie in eine genaue Beschreibung der Konventionen der SF überleiten, bevor ich dann in den darauf folgenden Abschnitten jeweils die beiden Romane analysiere.

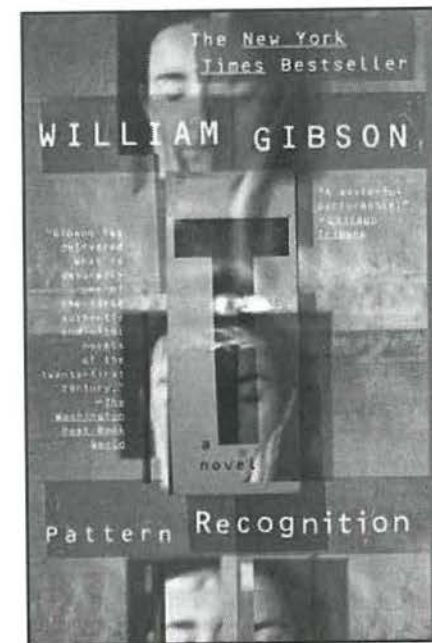
II. Genre und Science Fiction

'Genre' bedeutet erstmal nur so viel 'Art' oder 'Klasse' und bezeichnet also eine Form taxonomischer Einordnung, in diesem Falle die Einordnung von Kommunikationsakten. John Swales schreibt in seinem Buch *Genre Analysis*: "A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes." (S. 58) Genre vereint also Kommunikationsakte auf der Basis gemeinsamer Zielsetzungen innerhalb spezifischer Diskurse. Für das Genre 'Fiktion', so Darko Suvin, sei das übergeordnete Ziel, die Verhältnisse des Menschen zu anderen Menschen oder zum Universum auszu-leuchten und darzustellen (vgl. S. 18). Die verschiedenen Subgenres der Fiktion erreichen dieses Ziel auf zwar unterschiedliche Weisen, ihnen allen ist jedoch gemein, dass sie dem Leser einen Rahmen für seine Interpretation bieten. So hat schon E. D. Hirsch Jr. die Klassifizierung von Texten in Genres als einen ersten wichtigen Schritt in der Erlangung einer objektiven Interpretation bezeichnet: "By classifying the text as belonging to a particular genre, the interpreter automatically posits a general horizon for its meaning. The genre pro-

vides a sense of the whole, a notion of typical meaning components." (S. 1694) Das Genre, innerhalb dessen wir einen Text lesen, wirkt sich also auf unseren ersten Interpretationsansatz aus, es bestimmt nachhaltig unsere Lesart. Im Falle der meisten "naturalistic fiction" (S. 18), um Suvins Terminologie zu nutzen, interpretieren wir die textuelle Welt als eine möglichst mimetische Darstellung der Verhältnisse von Mensch zu Mensch und Mensch zu Umwelt. Eine Ähnlichkeit zu unserer Welt ist diesen Genres inhärent und auf ihr basieren wir unsere Suche nach Bedeutung. Das Genre der Science Fiction (SF) jedoch verwendet ein radikal anderes, entfremdetes Rahmenkonstrukt als Welt – bei ihr handelt es sich um "estranged fiction" (Suvin, S. 18) – daher benötigt sie auch ganz andere Strategien, um Bedeutung zu vermitteln.

Diese abweichenden Strategien sind ein wichtiges Kriterium bei der Suche nach Gemeinsamkeiten der einzelnen Exemplare eines Genres. Darüber hinaus verbinden aber auch die thematischen Muster, ihre rhetorische Struktur oder aber auch ihre formelle Organisation diese Exemplare zu einem Genre. Bevor ich das Genre der Science Fiction genauer daraufhin zu beschreiben versuche, soll jedoch noch die Bemerkung vorangestellt sein, dass diese Gemeinsamkeiten keineswegs als feste und ausschließliche Kriterien funktionieren. Genres sind keine klar umrissenen Klassen, so schreibt Alastair Fowler: "in actuality [genres] change and overlap so much and so untidily that it is best to regard them as loose groupings or families. Each has its own family resemblances, its characteristic features, but none need contain all the characteristics of its family." (S. 215) In der Science Fiction mögen

zwar Inhalte wie Aliens und Raumschiffe oder eine Handlung in der Zukunft eine Familienähnlichkeit aufzeigen, aber nicht jedes Mitglied der SF braucht diese Kennzeichen, wie die Beispiele *The Matrix* oder *Star Wars* verdeutlichen.



William Gibson, *Pattern Recognition*, G. P. Putnam's Sons, 2003

Es erscheint zwar sinnvoll, eine Zuordnung zu einem Genre aufgrund von prototypischen Merkmalen vorzunehmen, doch die Zuordnung selbst kann auch nur temporär und als nicht ausschließlich gesehen werden, da Kommunikationsakte nicht zwangsläufig nur einem Genre zugeordnet werden können sondern oftmals mehreren, und da prototypische Elemente von Genres sich historisch stark verändern oder gar austauschen. Gerade für die von uns untersuchten literarischen Kommunikationsakte, für Texte also, sieht Fowler eine na-

türliche Auseinandersetzung mit den inneren Strukturen und Traditionen des Genres: „This is bound to be so, because literary interest – certainly all literary innovation – consists in modulation or changes of generic signals. It is in departures from rules of genre that writers show their originality.“ (S. 216) Also gerade durch die Abweichung von prototypischen Elementen und Regeln entwickelt sich das Genre weiter. Jeder rezipierte Text eines Genres prägt unser Genreverständnis und unser Wissen um dessen Grenzen und Regeln. Und in der bewussten Übertretung solcher Grenzen liegt für den Autor das Potential der Manipulation der Leserhaltung, wie ich später noch zeigen möchte.

Doch zuerst möchte ich mich den Genrekonventionen speziell der Science Fiction zuwenden. Wie genau sehen diese Regeln und Grenzen im Falle der SF aus? In ihrer Einleitung zum *Norton Book of Science Fiction* fragt Ursula LeGuin rhetorisch einen implizierten „Common Reader“, was Science Fiction sei und vermutet dann folgende Antworten:

the future
„futuristic“ science, technology, weaponry, cities, etc.
spaceships, space voyages
time machines, time travel
other worlds
alien beings
monsters
robots
mutants
parapsychology
mad scientists [...]
alternative history, alternate or parallel worlds
thought experiments in physiology, psychology, physics, etc.
experimental models of society (S. 22)

Wie wir sehen können, finden sich sowohl Aliens als auch Raumschiffe auf dieser Liste wieder, wie noch zig andere Begriffe, die wohl jeder von uns mit Science Fiction assoziiert. All diese Dinge können in Science Fiction als „icons“ (Wolfe, zit. LeGuin S. 22) vorkommen, oder wie LeGuin es ausdrückt als „mind-forms, iconic modes of thought“ (S. 22), sind jedoch nicht hinreichende oder gar notwendige Bedingungen des Genres. Und selbst als prototypische Elemente von Science Fiction ist dieser Katalog wohl nur ein erster Schritt, um uns thematischen Mustern zu nähern, nicht aber Strukturen oder formalen Gesichtspunkten von SF. Deswegen soll für die weiteren Überlegungen die einzige Definition von SF als Grundlage dienen, die seit 30 Jahren Bestand hat. Darko Suvin formulierte 1979 in seinem Buch *Metamorphoses of Science Fiction* folgende Definition:

SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. (S. 7f.)

Suvin beschreibt hier die welterschaffende Qualität von SF, die sich durch eine Dialektik aus Entfremdung und Wiedererkennen entwickelt. Das Erschaffen einer Welt ist dabei erstmal nicht SF-typisch, denn wie John Frow bemerkt, erschafft jeder Text eine spezifische, wenn auch nicht eine totale Welt, sondern „a schematic world, a limited piece of reality, which is sketched in outline and carved out from a larger continuum.“ (S. 7) Im Gegensatz zu den Welten anderer Genres stehen die Welten der Science Fiction aber in Abweichung zur

ontologischen Realität des Autors. Wie Kathleen L. Spencer jedoch richtig feststellt, ist diese Entfremdung zu einem gewissen Maß ein Teil jedes fiktionalen Textes, der vom Leser durch die wiederholte Ausführung der Sequenz „pattern formation/disruption/re-evaluation/pattern reformation“ (S. 36) überhaupt erst entschlüsselt wird. Die Unterbrechung einer Musterformierung ist dabei im Normalfalle eben dieses entfremdende Element, während der interpretative Prozess die dadurch entstehende Lücke wieder zu schließen versucht. Leser sind durch Entfremdung also dazu gezwungen, ihre Erwartungen an und ihre Hypothesen über den Text neu zu bewerten und somit Bedeutung für den Text zu generieren.

Der SF-Text jedoch nutzt Entfremdung in einem erhöhten Maße und macht sie zu seiner zentralen Funktion, indem die erschaffene Welt nicht in einer „straightforward relationship“ (Suvin, S. 18) zur Welt des Autors steht, sondern sich durch eine signifikante Verschiebung in „place, time or circumstances“ (Spencer, S. 36) von ihr entfernt. Signifikant in dem Sinne, dass die Welt ein Novum präsentiert, das den Text narrativ dominiert. Die Neuartigkeit des eingeführten Elementes ist, so Suvin, „totalizing“ in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped).“ (S. 64)

Von diesem Novum ausgehend entwickelt der SF-Text nun mit logischer Konsequenz seinen imaginativen Rahmen und folgt so den Implikationen, die vor allem in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Novum liegen. Wobei sich das Wissenschaftliche im SF

Text historisch gesehen stark verändert hat und somit als einer der Innovationsfaktoren in den Genrekonventionen der Science Fiction zu sehen ist. Zwar ist jeder SF Text *scientific*, doch ist die Auslegung der *science* eine Frage der diachronen Entwicklung des Genres. So war zu Zeiten der *pulp magazines* und des ‚Goldenen Zeitalters der Science Fiction‘ eine starke Fokussierung auf die *hard sciences* Physik, Chemie, Mathematik und vor allem die Ingenieurwissenschaften kennzeichnend für die Texte. In dieser Zeit, also zwischen ca. 1920 und 1950 waren die Wissenschaften in SF Texten (und dies ist wiederum nur prototypisch zu sehen, da Ausnahmen auch hier vorhanden sind) eher positiv konnotiert, forschend und vor allem erschaffend. Istvan Csicsery-Ronay, Jr. verweist auf die Genrekonventionen dieser „expansionist SF“:

heroic planetary exploration, space travel without boredom, the dignity of aliens, small groups of harmonious researchers, and in style, lucid, utilitarian prose emphasizing the no-nonsense attitudes of adventurer-scientists in command and control. The expansive forms of SF reflected the optimistic and secure ideology of scientific humanism, which held that classical liberal virtues have some moral-ethical control over the forces of technological production. (S. 186)

Wissenschaftler waren Abenteurer, die unbekannte Welten entdeckten, Grenzen überschritten und so die humanistischen Ideale vom Lernen an der Welt und über die Welt vorantrieben. Die Zielsetzung dieser Form von SF war es aufzuzeigen, dass der menschliche Geist in der Lage war, die Zukunft in sich aufzunehmen und zu formen.

Die Zeit beginnend mit den 1950er

Jahren bis etwa 1980 ist hingegen stärker gekennzeichnet von dem, was Csicsery-Ronay „implosive SF“ nennt und als eine Umkehr von den expansionistischen Texten bezeichnet. Hier wurde Wissenschaft als problematisch und mit Limitierung behaftet angesehen:

[Implosive SF] dwelt on [science's] inherent paradoxes, its reverses, its self-defeating assumptions. Most of all, they depicted the destruction of liberal ideology by autonomous technology. [...] The current scientific scene is entranced by the microstudy of boundaries no longer believed to be fundamental: between life and nonlife, parasite and host, human and machine, great and small, body-brain and cosmos. (S. 187f.)

In dieser Form der SF ging es um die Fehlbarkeit des wissenschaftlichen Prozesses, seine Konsequenzen für den Menschen und um seine Grenzen. Eines der immer wieder kehrenden Themen dieser SF ist die Invasion und Transformation des menschlichen Körpers (und in metaphorischer Übertragung auch die Invasion und Transformation des sozialen Körpers). Folglich liegt nahe, dass diese Fragen zumeist nicht mehr so stark an den *hard sciences* als mehr an den *soft sciences* oder auch *life sciences* diskutiert wurden. Gerade in den 60er Jahren waren die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen der SF in den Bereichen der Biologie, Psychologie, der Linguistik, der Kommunikationswissenschaften oder der Anthropologie angesiedelt.

Mit dem Cyberpunk der 80er Jahre wurden dann die *hard sciences* von Autoren wie Gibson, Sterling oder Stephenson auf ähnlich sozialkritische Weise genutzt, und SF öffnete sich einer postmodernen Vermischung von Genrekonventionen, so dass heutzutage Fragen der Nanotechnologie, der Genetik oder der

Künstlichen Intelligenz sowohl nach expansionistischen, nach implosiven, aber auch nach neuartigen, gemischten Konventionsmustern diskutiert werden können.

Aus diesen Überlegungen geht deutlich hervor, dass einer der wichtigsten Aspekte des Genres SF seit seinem Bestehen, unveränderlich darin besteht, die Wissenschaften – egal in welcher Form – als zentrales Motiv des imaginativen Rahmens der Science Fiction und zumeist als logischen Antrieb für das Novum und die daraus folgende Entwicklung einer narrativen Welt zu nutzen. Doch neben der Entfremdung („estrangement“) hat Darko Suvin noch die Erkenntnis („cognition“), also das Wiedererkennen, als charakteristisch für die Welt eines SF-Textes bezeichnet. Dieses Erkennen vollzieht sich laut Suvin an der Art, wie die Welt aufgebaut ist, wie sie sich zu unserer Welt verhält und wie sie uns erklärt wird (vgl. S. 7ff.). Spencer schreibt dazu: „In the first place, the world of the text must stand in some kind of cognitively discoverable relation to our own empirical situation. The writer should not present us with some mysterious self-contained world which simply exists somewhere without explanation.“ (S. 37) Wenn keine Relation zu unserer Welt vorhanden ist, dann befinden wir uns generisch weitaus wahrscheinlicher im Bereich der Fantasy, des Märchens oder eines anderen Genres der „estranged fiction“, in denen in sich abgeschlossene Welten ohne Bezug zu unserer Welt beschrieben sind. Für Science Fiction gilt aber Samuel Delanys treffender Ausspruch: „not only does SF ‚throw us worlds away, it specifies how we got there“ (zit. in Spencer, S. 37).

Auf dieser Basis einer grundlegenden Beziehung zwischen erzählter und unse-

rer Welt wird dann innerhalb des SF Textes elaboriert, wo Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Welten liegen. So können andere Welten fremdartig sein und dennoch dieselben Naturgesetze haben (so wie Schwerkraft, Thermodynamik, ‚Ursache und Wirkung‘ usw.) oder die Grundzüge des menschlichen Verhaltens aufrechterhalten, also Konzepte wie Familienbildung, Ritualisierung, Hierarchiebildung, Konsensfindung und vieles mehr. Es obliegt dabei dem Leser, zwischen Entfremdung und Erkennen zu unterscheiden und die im Text erschaffene Welt mental zu erforschen. Für Suvin ist dieser Aspekt sogar einer der wichtigsten in Bezug auf SF Welten, deren narrative Realität „autonomous and intransitive“ (S. 71) sein muss, um diese Erforschung und somit Aussagen über den Menschen in Bezug zu seinem Universum zu ermöglichen (was wir ja als die generische Zielsetzung von Fiktion bezeichnet hatten). Suvin äußert sich unter Bezug auf die Fremdartigkeit der Welt dazu wie folgt: „For though mutants or Martians, ants or intelligent nautiloids can be used as signifiers, they can only signify human relationships, given that we cannot – at least so far – imagine other ones.“ (S. 71) Das Verhältnis der Figuren zur dargestellten Welt und untereinander ist also eine Aussage über den Menschen und sein Verhältnis zu unserer Welt, und kann auch nur so analysiert werden. Die Logik dieser Verhältnisse muss für uns erkennbar sein, die Welt muss sich uns in ihren Grundmustern erschließen, da wir nur so sinnvolle Aussagen über die Welt des Textes erlangen und die entfremdeten Passagen verstehen können.

Dies gilt auch und insbesondere für die *science* in der Science Fiction, die als Erklärung für das Novum benötigt wird.

Dabei kommt es nicht notwendigerweise auf die Realisierbarkeit der wissenschaftlichen Erklärung an, sondern auf deren literarische Glaubwürdigkeit. Kingsley Amis schreibt dazu in seinem Buch *New Maps of Hell – A Survey of Science Fiction*:

Science Fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesised on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudotechnology, whether human or extraterrestrial in origin. (S. 18)

Dabei, so Amis, gibt es in der SF einen weiten Bereich zwischen realer Wissenschaft, realistischer Extrapolation, „good-imitation science“ oder eben der „flagrantly pseudo variety“ (S. 20). Wenn also zwecks Fortbewegung zwischen Sternen Warp-Reaktoren wie bei *Star Trek*, FTL-Drives wie bei *Battlestar Galactica* oder Hyperdrives wie bei *Star Wars* ins Spiel kommen, dann ist das zwar nicht mit Einsteins Relativitätstheorie vereinbar, aber den logischen Gesetzen der narrativen Welt folgend literarisch glaubwürdig genug erklärt, dass die Erklärung im Text als wissenschaftlich anerkannt wird. Wie bereits erwähnt, ist diese Aussage natürlich genreabhängig und würde außerhalb des SF Diskurses als lächerlich und unrealistisch betrachtet werden.

Nachdem meine bisherigen Überlegungen hauptsächlich die formelle Organisation des SF-Textes betroffen haben, und ich so aufzeigen konnte, wie der SF-Text seinen imaginativen Rahmen konstruiert, bleibt noch die Frage nach der Artikulation dieser Welt. Mit welchen Mitteln füllt der Text diesen imaginativen Rahmen aus? Wie schafft er es,

dass die entfremdete Realität dennoch als eine für uns erkennbare Realität wahrnehmbar ist? Die Antwort liegt, wie in allen Formen der Prosa, in der Vermittlung von Wirklichkeitsnähe begründet, also in dem was Samuel Coleridge „a semblance of truth“ (S. 145) genannt hat und was allgemein in der Literaturwissenschaft mit dem Begriff ‚verisimilitude‘ bezeichnet wird. Im Normalfalle wird diese Wirklichkeitsnähe dadurch erzeugt, dass der Text auf unterschiedlichen Ebenen auf das Wissen des Lesers um die normale Welt zurückgreift – von denen zwei hier besonders wichtig sind, nämlich auf natürliche und kulturelle Gesetzmäßigkeiten (vgl. Spence, S. 39).

In einem SF-Text sind diese Gesetze, insbesondere die kulturellen Gesetzmäßigkeiten aber nicht mehr gültig, weil die dargestellte Welt unreal ist. Daher muss der SF-Text, um den Anschein von Wahrheit in dieser unrealen Welt herzustellen, die Welt und ihre Kultur erklären. Zwei anfänglich in der SF genutzte Erzählstrategien haben sich im Laufe der Zeit bei den Lesern als nicht besonders literarisch anspruchsvoll herausgestellt. Entweder der Text weist, wie in den 1920er Jahren üblich, extensive Passagen mit wissenschaftlichen Erklärungen auf, die durch den Bruch mit der Erzählung eingeschoben werden und den Leser ‚bilden‘ und die Fremdartigkeit erläutern sollen, oder der Text nutzt das narrative Mittel des Besuchers von einer anderen Welt. Auf diese Weise kann dem Besucher stellvertretend erklärt werden, was dem Leser unverständlich erscheinen mag.

Da jedoch beide Stilmittel einen starken Eingriff in die Erzählhaltung bedeuten, hat das Genre SF mit der Zeit andere Strategien entwickelt, um eine irrealen Welt mit dem Anschein von Wahrheit zu

transportieren. Konventionell wird heute in einem SF Text aus der unrealen Welt heraus geschrieben, also mit dem Wissen eines in der Kultur Ansässigen. So wie zeitgenössische naturalistische Texte niemandem mehr erklären müssen, was ein Mobiltelefon, das Internet oder McDonalds sind, nehmen SF Texte eine Position innerhalb der jeweiligen Kultur mit derselben Haltung ein. Viele dem Leser unbekannte Dinge und Umstände werden als bekannt vorausgesetzt. Das hat aber zur Folge, dass der Text wie ein Code entschlüsselt werden muss. Marc Angenot beschreibt dies aus linguistischer Sicht so:

The narrative about such a world itself requires a *conjectural* reading. It does not call for the reader to apply the norms, rules, conventions, and so forth of his empirical world, but instead assumes a paradigmatic intelligibility that is both delusive and necessary. The reader, in the act of cognitively coming to terms with the text, shifts from the unfolding (syntagmatic) sequence of the plot to an „elsewhere“ – to the semantic paradigms, and hence to the immanent practical or theoretical models, which are supposed to confer meaning on the discourse. From a semiotic point of view, then, SF characteristically is fictional discourse based on intelligible *syntagmatic* rules which also govern, and are governed by, delusive *missing paradigms*. (S. 10)

Um also Satzstrukturen von SF Texten zu verstehen, muss der Leser die ihm fehlenden, bzw. vom Text zum Teil beabsichtigt vorenthaltenen, Assoziationsfelder entwickeln, Mutmaßungen anstellen, wie Angenot schreibt, und so den Code entschlüsseln. Diese Suche nach diesem fehlenden Paradigma funktioniert auf der lexikalischen Ebene mit

Wortneuschöpfungen sowie mit komplett fiktiven Wörtern aus nicht-menschlichen Sprachen, darüber hinaus aber auch auf der Ebene von Sätzen oder ganzen Texten, wie folgender Absatz aus William Gibsons *Neuromancer* verdeutlicht:

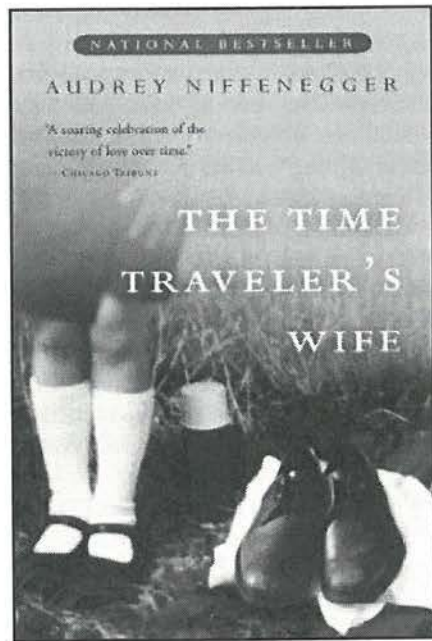
Cowboys didn't get into simstim, he thought, because it was basically a meat toy. He knew that the trodes he used and the little plastic tiara dangling from a simstim deck were basically the same, and that the cyberspace matrix was actually a drastic simplification of the human sensorium, at least in terms of presentation, but simstim itself struck him as a gratuitous multiplication of flesh input. The commercial stuff was edited, of course, so that if Tally Isham got a headache in the course of a segment, you didn't feel it. (S. 55)

Das Wort „simstim“ ist eine Neuschöpfung Gibsons, die aber nicht vordergründig erklärt wird, sondern deren Wortbedeutung (kurz für: *simulation/stimulation* – eine Art im Gehirn mit Gefühlen erfahrbare Simulation), ebenso aus dem Kontext entschlüsselt werden muss, wie die damit zusammenhängenden Aussagen über einen ganzen Branchenweig der Unterhaltungsindustrie. Diese Industrie wird von Gibson im Roman zwar nie expliziert, kann und muss zum vollständigen Verständnis der unterschiedlichen virtuellen Realitätsräume in *Neuromancer* aber aus „*missing paradigms*“ wie in diesem Absatz erschlossen werden. Die Verweise auf „commercial stuff“, „Tally Isham“ und das „meat toy“ deuten auf ein „*conjectural reading*“ von „simstim“ als kommerzielles Kulturprodukt zur Massenunterhaltung, mit eigenen Stars, alternativen Subkulturen und bestehender Kritik an dieser Form der Unterhaltung hin. Der Text öffnet so ein

Bedeutungsfeld, das von den Lesern durch Mutmaßungen gefüllt wird, wodurch der imaginative Rahmen mit Inhalt angereichert wird. Da aber keine definitive Erklärung des Wortes „simstim“ (oder auch der Figur „Tally Isham“) erfolgt, bleibt es letztlich nicht eindeutig entschlüsselbar. Der SF Text will nicht vollkommen decodiert werden, die Aufrechterhaltung solcher Paradigmen und das kontinuierliche Überprüfen von syntagmatischen Informationen gegen eben diese ist ja gerade ein nicht zu unterschätzender Teil der Genrekonventionen der SF (und ein großer Teil des Lesevergnügens).

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich daher nun eine unverbindliche Definition der Konventionen des Genres ‚Science Fiction‘ destillieren, die wie folgt aussehen könnte: Science Fiction bestimmt sich durch die Erschaffung einer Welt, die nicht in direkter Verbindung zur Realität steht, sondern durch eine Verschiebung in Ort, Zeit oder Umstand gekennzeichnet ist. Sie positioniert ein Novum, das diese signifikante Abweichung realisiert, als zentrales Element der Narration und baut in logischer Konsequenz die Welt davon auf. Wissenschaft ist ein zentraler Motivator für das Novum. Allerdings darf die erschaffene Welt nicht in sich geschlossen sein, sondern muss in einem erkennbaren und nachvollziehbaren Verhältnis zur realen Welt stehen. Um ein Gefühl von Wiedererkennen zu erzeugen, bedient sich die Science Fiction einer (pseudo-) wissenschaftlichen Erklärung der Welt. Die Haltung der Science Fiction gegenüber ihrem Leser ist die gegenüber einem Initiierten in der narrativen Welt. Sein reales Wissensdefizit muss der Leser durch die kontinuierliche Erstellung und Überprüfung von Paradigmen ausgleichen.

Im Folgenden gilt es nun, diese Konventionen auf den Leser und seine Interpretation des Textes zurück zu beziehen.



Audrey Niffenegger, *The Time Traveler's Wife*, Harcourt/Harvest paperback 2004

Wie schon anfänglich kurz erwähnt, ist ein Genre ein Rahmen, innerhalb dessen wir Bedeutung innerhalb einer Kommunikationsaussage lesen. John Frow sieht Genre daher als Marker für die Komplexität eines Textes und dessen Entschlüsselung:

[I]f we are to read well, we cannot but attend to those embedded assumptions and understandings which are structured by the frameworks of genre and from which we work inferentially to the full range of textual meaning. [...] Genre guides interpretation because it is a constraint on semiosis, the production of meaning; it specifies which types of meaning are relevant and ap-

propriate in a particular context. (S. 101)

Viele dieser interpretativen Einschränkungen (die hier im Übrigen neutral konnotiert sind, weil sie begrenzend, aber auch Form gebend wirken) sind für die einzelnen Subgenres des fiktionalen Textes gleich – sie alle entwickeln Welten, sie alle verfolgen das Ziel menschliche Handlungen und Verhältnismäßigkeiten zu repräsentieren. In einigen Punkten aber unterscheiden sie sich je nach Genre des Textes. Und da Texte niemals isoliert stehen, sondern in einem intertextuellen System in Bezug zu einander, ist Teil des interpretativen Rahmens eine Positionierung innerhalb dieses Systems. Im dem Autoren nun aber absichtlich mit den Genre Grenzen arbeiten, ihre Werke als hybride Texte konstruieren und Hinweise sowohl für als auch gegen den Rahmen eines Genres geben, entstehen Spannungen im intertextuellen System, die wir als Leser zu lösen versuchen. Ich möchte diese Innovationen von Genre, diese transgressiven Momente hybrider Texte, nun an Audrey Niffeneggers Roman *The Time Traveler's Wife* und William Gibsons Roman *Pattern Recognition* aufzeigen.

III. Science Fiction und 'romance'¹

Audrey Niffeneggers Debütroman ist einer der erfolgreichsten Romane des Jahres 2003 gewesen und hat Aufmerksamkeit in den unterschiedlichsten Genrebereichen der populären Kultur gene-

1 Mein Dank gilt hier meiner Kollegin Astrid Böger, die durch kritische Fragen und Anmerkungen meine Lesart des Romans von Niffenegger maßgeblich beeinflusst hat.

riert. In den Kritiken der großen Tageszeitungen und Magazine wurde der Roman mal als 'romance', 'love story' oder 'chick-lit' bezeichnet, mal als 'science fiction', 'time travel story' oder 'fantasy', manchmal auch als 'popular fiction' oder gar als 'literary fiction'.² Viele Begriffe, die versuchen dem Roman ein interpretatives Gerüst, eine Genrezuordnung, zu verleihen, und dabei in ihrer Vielzahl und Variation letztlich auf einen hybriden Text verweisen, der eben nicht ohne weiteres einem singulären Genre zugeordnet werden kann.

Dabei liefert der Roman, wie jeder Text, „cues“, die als „metacommunications“ (Frow, S. 105), also als Aussagen über den Text selbst und somit als Hinweise für Genrepartizipation, gelesen werden können. Solche Hinweise seien, so Frow, sowohl innerhalb des Textes zu finden, als auch als Paratexte extern zum Text vorhanden. Gerard Genette schreibt dazu, dass Paratexte wie etwa Titel, Umschlagtext, Vorwort und Coverbild den Text begleiten „precisely in order to present it [...]: to make present, to ensure the text's presence in the world, its 'reception' and 'consumption'.“ (zit. in Frow S. 105, kursiv im Original) In Bezug auf die mit dem Genre verbundene interpretative Rahmung möchte ich den Begriff des Paratextes hier auf weitere externe „cues“ ausdehnen, denn auch die Metakommunikation im Handel, in der Presse und im Internet kann dazu dienen, einen Text einem Genre zuzuordnen.

In Bezug auf Niffeneggers *The Time Traveler's Wife* ist die Frage nach exter-

2 Vgl. dazu u. a. die Kritiken von Allardice, Amidon, Billen, Walters und Zambreno. Weitere Beispiele lassen sich durch eine einfache Stichwortsuche im Internet finden.

nen Hinweisen auf Genrezugehörigkeit mehrdeutig. Da Audrey Niffenegger eine Debütautorin ist, gibt es erst einmal keine vorhergehende Zuordnung zu einem bestimmten Genre, ihre Tätigkeit als Professorin in einem Master-of-Fine-Arts-Programm und als Künstlerin lassen auch keine spezielle Genrezuordnung zu. Auf dem Cover des Romans sieht man das Photo eines Mädchens, neben ihr eine Thermoskanne und ein paar Kleidungsstücke auf einer Picknickdecke. Die Kleidungsstücke gehören offensichtlich einem erwachsenen Mann, und die Haltung des Mädchens deutet darauf hin, dass sie auf jemanden wartet. Das Photo erscheint aufgrund der leichten Zeichnung und der Ausführung der abgebildeten Gegenstände als sei es in den 60er oder 70er Jahren aufgenommen worden. Der Klappentext des Romans verweist auf *The Time Traveler's Wife* als „most untraditional love story“ wodurch erstmals eine Hinweis auf das Genre des Liebesromans, der 'romance novel', vorliegt, aber auch auf dessen Transgression.

Der Titel des Buches, mit seinem Bezug auf Zeitreisen, kann zweideutig verstanden werden, da er einerseits auf ein beliebtes Subgenre innerhalb der 'romance novel' anspielt, das der 'time-travel fiction', oder wie ein Verlag es ausdrückt der 'Timeswept Romance' (zit. in Calhoun-French, S. 100f.), das sich seit den 80er Jahren großer Beliebtheit erfreut und das zumeist historische Settings mit zeitgenössischen Protagonisten vermischt. Die Variationen dabei sind vielseitig, doch zumeist geht es in diesen Romanen, entweder um eine Glorifizierung historischer Zeitalter oder um eine Konfrontation alter Traditionen mit modernen Lebensstilen. Andererseits kann der Titel aber auch als Verweis auf ein

Subgenre der Science Fiction verstanden werden, das seine berühmteste Ausführung wohl in H. G. Wells' *The Time Machine* findet. Das Motiv der Zeitreise ist ja, wie bereits erläutert, eines der „icons“ der SF und bietet auch hier zahlreiche Variationen. Da es aber sowohl in der ‚romance novel‘ als auch in der SF Verwendung findet, bedarf es an dieser Stelle einer genaueren Untersuchung des Motivs in den jeweiligen Genres.

Im Genre ‚Science Fiction‘ findet das Zeitreisemotiv zumeist folgende Form: Es geht meist um einen oder mehrere Zeitreisende, die ihre eigene Zeit verlassen und sich in ihrer subjektiven Vergangenheit (oder seltener Zukunft) wieder finden. Oftmals nutzt SF die Trope der Zeitreise, um metaphysisch über den Aufbau der Welt zu spekulieren.³ Gibt es parallele Zeitstränge? Was passiert, wenn man ein Paradoxon herbeiführt? Kann man die Gegenwart verändern, wenn man in die Vergangenheit reist? Eine weitere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Zeitreisen nutzt die Trope als narrative Methode, um ihre Protagonisten in eine ihnen fremde Welt zu transportieren, um dann auf politische oder soziale Probleme der Zeit zu verweisen. Der Kontrast eines Zeitreisenden macht der narrative Kommentar, die Gegensätzlichkeit zur heutigen Zeit besonders deutlich. So nutzt Octavia Butler die Zeitreise ihrer Protagonistin in *Kindred*, um ihre Leser in die Welt der Sklaverei zurückzusetzen und so dem Kom-

mentar auf diese Zeit politisch Gewicht zu verleihen. Ähnlich funktioniert auch Wells Roman *The Time Machine*, der allerdings die Zukunft mit sozialem Kommentar auflädt, um auf die Gegenwart zu verweisen.⁴

Die Zeitreisetroten der SF sind also dazu da, entweder Raum für Spekulationen über die metaphysische Frage nach dem Aufbau von Zeit und Welt zu bieten, oder aber eine bestimmte zeitliche Periode einer kritischen Auseinandersetzung zu unterziehen. Das wohl interessanteste Beispiel einer Zeitreise bietet daher die Geschichte von Billy Pilgrim, dem Protagonisten von Kurt Vonnegut Jr.s Roman *Slaughterhouse-Five*, der aus der Zeit gelöst ist: „Listen: Billy Pilgrim has come unstuck in time.“ (S. 23) Seine Zeitreise ist unbeabsichtigt, er ist Opfer ihrer Unvorhersehbarkeit. Vonnegut verbindet beide Konzepte von Zeitreise, einerseits entwickelt Billy im Laufe seiner Reisen metaphysische Theorien über die Zeit, die Welt und speziell die Endlichkeit des Lebens, andererseits wird Billy immer wieder in die Zeit des Zweiten Weltkrieges versetzt, wodurch der Roman auch auf Handlungsebene den Tod zum zentralen Motiv macht und die Gräueltaten des Krieges kommentiert.

Audrey Niffeneggers Roman bietet aus Sicht der SF eine ähnliche Zeitreisegeschichte wie die von Billy Pilgrim. Auch Henry DeTamble, der Protagonist des Romans, ist ein Zeitreisender, der

keine Kontrolle über seine Reisen hat. Auch er ist das Opfer der Willkür seines Zustandes, in seinem Falle ausgelöst von einem genetischen Defekt, er ist ein „CDP [...] a Chrono-Displaced Person“ (S. 389), wie der Zustand zeitlicher Instabilität im Roman genannt wird. Doch im Gegensatz zu Vonnegut nutzt Niffenegger die Zeitreise-Trope nicht zum politischen oder philosophischen Kommentar, sondern als Ausgangspunkt einer sehr persönlichen Liebesgeschichte. Henry reist zumeist in seine eigene Vergangenheit, sieht seine verstorbene Mutter oder besucht seine Frau Clare in ihrer Kindheit. So kommt es dann auch, dass Clare Henry schon seit 14 Jahren kennt, als sie ihm zum ersten Mal begegnet. Und da Henry auf seinen Reisen immer nackt ankommt, nicht einmal die Plomben in seinen Zähnen behält, erklärt sich uns damit auch das Coverphoto. Clares Position im Roman ist die der wartenden Penelope, die ihren Odysseus auf gefährlichen Reisen wähnt. Der Roman eröffnet aber nicht die Diskussion um historische Perioden, es finden sich keine Kommentare auf die Zeit und selbst die Anschläge vom 11. September 2001 bleiben im Roman unberührt. Henry und Clare wissen, was passieren wird und schauen am Fernseher gebannt zu. Kein Versuch des Eingreifens, keine metaphysische Diskussion um die Unausweichlichkeit der Zeitlinien oder die Gefahr eines Paradoxes.

Wie wir aber bereits festgestellt haben, ist die Zeitreise als Trope ebenso Bestandteil der ‚romance novel‘, wo sie ideal dazu geeignet ist, Liebe als menschliche Institution zu zeigen, die sogar die „boundary of time“ (Calhoun-French S. 101) zu überwinden vermag. So wird in diesen Romanen zumeist eine moderne Frau in eine frühere Zeit trans-

portiert, um dort den Mann ihres Lebens in der Vergangenheit zu finden oder umgekehrt ein ‚historischer‘ Mann reist in die moderne Zeit, um hier mit einer modernen Frau die Liebe zu finden.



Audrey Niffenegger

Diane Calhoun-French beschreibt die Dynamik solcher Romane als: „conflict generated by the clash of opposing cultures and epochs“ (S. 102) und sieht den Reiz dieses Konzepts in der Aufhebung des Dilemmas der ‚romance novel‘ einerseits Realismus andererseits zeitlich perspektivierten Exotizismus liefern zu wollen. Die Tradition der ‚romance‘ als exotischer Abenteuergeschichte (u.a. in der ‚gothic novel‘ oder der ‚historical romance‘) verweigert einen Zugang zum modernen Frauenbild, das seit den 70er Jahren für das Publikum immer relevanter wurde. Mit Hilfe der Zeitreise aber gelingt es, historisch-exotische Schauplätze mit diesem eigenständigen und modernen Frauenbild zu vereinen und so vermeintlich historische Authentizität in

3 Beispiele für diese Art von metaphysisch, philosophisch motivierter Zeitreise sind unter anderem Robert Heinleins „All You Zombies“, Poul Andersons Romanserie *Time Patrol* oder auch im populären Hollywoodfilm *Star Trek IV – The Voyage Home*, die *Terminator* Reihe oder *Back To The Future*.

4 Weitere Beispiele wären die TV Serie *Life on Mars*, Terry Gilliams Film *12 Monkeys* oder aber als Vorform abseits der SF Washington Irvings Kurzgeschichte „Rip Van Winkle“, die einen versteckten sozialen Kommentar über die Veränderungen des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges mit Hilfe eines ‚Zeitsprungs in die Zukunft‘ liefert.

den Romanen zu installieren. So muss nicht etwa die *Southern Belle* des 19. Jahrhunderts mit anachronistisch modernen Zügen versehen werden, sondern die moderne Frau der 1980er Jahre darf dank Zeitreise, z. B. in Constance O'Day Flannerys *Timeless Passion*, ihre Antebellum-Liebe finden und so die Nostalgie nach dieser historischen Epoche in Vertretung einer sich die Vergangenheit mit ihrem „gentleman farmer“ herbei-sehnenden Leserschaft ausleben. Calhoun-French bemerkt aber in ihrem Artikel auch, dass diese Sehnsucht und diese Art der Zeitreise-Romane gerade nicht den sozialen Konflikt der modernen Frau gegenüber einer misogynen Zeit thematisieren, sondern im Gegenteil „negative behaviors toward and destructive stereotypes about women“ (S. 109) bestätigen würden. Eine Auseinandersetzung mit den sozialen Veränderungen der Zeit würde nicht thematisiert, sondern durch eine „nostalgia for a non-existent, idealized past“ (S. 109) ersetzt, die die Ungerechtigkeiten nur verdecke.

In Niffeneggers Roman wird diese historische Schablone der „Timeswept Romance“ nicht aufgegriffen. Henry ist weder der Vertreter einer ersehnten historischen Epoche, noch reist er in eine solche. Vielmehr sind seine Reisen auf unterschiedliche, sehr familiäre Momente seines Lebens beschränkt, die sich bis auf wenige Ausnahmen alle innerhalb eines Zeitrahmens von ca. 50 Jahren abspielen, der sich zum Großteil mit der Lebenszeit von Clare deckt. Dadurch entsteht nicht der Konflikt sich entgegensetzender Kulturen und der Exotizismus des Romans ist weder in Zeit noch Ort verankert. Vielmehr schreibt Niffenegger die Genrekonvention des „exoticism, in the traveling of the mind to new continents, new worlds, new adventures“

(Kaler. S. 5) ihren Protagonisten selbst ein, dessen Lebensumstände mehr als exotisch sind, und dessen unerwartete Auf- und Abtritte für die „new adventures“ sorgen. Die Sehnsucht, die im Roman zum Ausdruck kommt, besteht von daher nicht in der Suche nach einer idealisierten Vergangenheit, sondern in der Suche nach einer Gewissheit über Leben, Liebe und den Partner, oder wie Kate Zambreno es ausdrückt: „a yearning to uncover the mystery of our lover's childhood – a nostalgia for a past we can never know except through photographs.“ (Abs. 8) *The Time Traveler's Wife* mit seiner zentralen Trope der Zeitreise ist also weder eindeutig der Science Fiction noch der „romance novel“ zuzuordnen, sondern etabliert sich als hybrider Text zwischen diesen beiden Genres, wie Audrey Niffenegger es selbst im Interview mit der *Times London* in ihrer Haltung gegenüber literarischen Konventionen bestätigt: „That's the whole joy of fiction. Why write fiction if you're not going to expand it?“ (Billen, Abs. 4)

Niffenegger nutzt die Zeitreisefähigkeit von Henry als transgressives Moment, um die Konventionen der beiden Genres gegeneinander auszuspielen. In der Kritik der „romance“ wurde aber gerade die dadurch entstehende „built-in inevitability“ (Zambreno, Abs. 15) problematisiert, die Clare in eine wartende Position zwingt. Der Roman beschreibt durch die zeitlich bereits vorherbestimmte Liebe ein Gefühl des Wartens. Keiner der Protagonisten ist in der Lage, mit freiem Willen zu handeln, da doch immer die Zeitreise schon die Handlung bereits bestimmt hat.

„That's actually what the title, for me, really means,“ [Niffenegger] says. „The book itself is really about the marriage.“

Henry is not only married to Clare; he's also married to time.“ But if Henry is married to time, then Clare is time's widow, fated to live according to another's clock. (Zambreno, Abs. 12)

Auf der anderen Seite sieht die SF-Kritik den Roman ebenso problematisch. Statt das Novum der Zeitreise rational auszuschöpfen, so Amidon, sei der Roman diesbezüglich inkonsequent und verwirrt:

Although the time-travelling device allows the author to examine her central love affair from a fresh perspective, she seems not to have thought through many of its other implications. [...] Does Niffenegger really intend her characters to be this monstrously self-absorbed? To be sure, earlier in the novel, Henry has expressed a reluctance to use his travels to influence real-time events, although this doesn't stop him from orchestrating an \$8m lottery jackpot to buy a dream house. This confusion suggests an author who is ultimately over her head with the time-travel conceit. Having bestowed on her lead character such a remarkable gift, Niffenegger seems overwhelmed by her own generosity. (Abs. 5 / 6)

Was Amidon hier kritisiert, ist der fehlende logische Aufbau der Welt. Wenn man die Möglichkeit hat, in der Zeit zu reisen, dann hat man auch die Möglichkeit die Zeitlinien zu verändern, Einfluss auf die Welt zu nehmen – was Henry auf egoistischer Ebene auch tut, was aber in Bezug auf die Welt des Romans keine Bedeutung hat.

Die Zeitreise ist das zentrale Motiv des Romans, aber sie ist für Niffenegger nur das Mittel zum Zweck einer transgressiven Innovation von Genre Grenzen. Das hat sicherlich einerseits mit Marketing und Positionierung des Buches auf dem

hart umkämpften Markt zu tun, ist aber auch in Bezug auf die Interpretation des Romans wichtig. Denn die zentrale Abweichung von den Konventionen der „romance novel“, sowie der Science Fiction erlaubt Niffenegger eine produktive Verhandlung gerade der für die Zeitreise typische Aspekte beider Genres.



Audrey Niffenegger, *Die Frau des Zeitreisenden*, S. Fischer 2004

In Bezug auf die Science Fiction bietet die egoistische und persönliche Orientierung Henrys und seine konsequente Weigerung seinen genetischen Defekt für soziale oder politische Veränderungen oder Kommentare zu nutzen, einen Blick auf die in der SF typische Haltung zu Weltverbesserung und Heldentum. Henry ist eben kein Held und die Welt bedarf seiner Meinung nach auch keiner Rettung. Niffenegger verleiht einem ganz normalen, egoistischen und fehler-

behafteten Menschen eine heldenhafte Fähigkeit und statt sich in philosophischen Diskussionen um Verantwortung und Macht zu ergehen, lässt sie ihn sehr menschlich handeln: leicht ignorant, egoistisch und auf seine eigene, kleine Welt bedacht.

In Bezug auf das Genre ‚romance novel‘ bietet der Roman sogar noch mehr Transgression, da Niffenegger die Zeitreise aus ihrem „Timeswept Romance“-Schema befreit und somit die Sehnsucht nach Liebe nicht in einer idealisierte Vergangenheit verankert. Der Roman verweist auf das Exotische und Abenteuerliche in unserer Existenz, in unserem Verhältnis zur idealen Liebe und zur Zeit, wie David Sexton bemerkt:

In its way, *The Time Traveler's Wife* is a universal story, despite the gimmick. For we all live a strange existence in time, rarely content in the present, always haunted by our pasts, ceaselessly hoping for a better future, connecting with one another only fleetingly, often feeling ourselves to be in the wrong place, at the wrong time. We are all helplessly shifted through time – and we become most conscious of that captivity when we are in love. (Abs. 13)

So hält Natascha Walter *The Time Traveler's Wife* für eine Liebesgeschichte, die eine magische Welt aufzeigt, in der durch die Zeitreisen eine Art sehnstuchserfüllender Perfektion der Normalität erreicht werden kann, in dem die ‚Magie‘ (oder besser die SF) „serves to smooth out the rawness of lived experience“ (Abs. 8). Walter hält diese Form von Vorherbestimmung für quasi-religiös, für einen „evanescent comfort of a vague spirituality“ (Abs. 9) und kritisiert dies als dem Potential des Buches abträglich. Doch der Roman ist eben nicht ‚spirituell‘ sondern das zentrale

Motiv basiert auf einer genetischen Mutation Henrys, und er wird wie Billy Pilgrim Opfer dieser unfreiwilligen Zeitreisen. Zwar kann er sich den einen oder anderen (Geld-)Traum erfüllen, doch er bleibt den Gesetzen der Zeitreise ausgeliefert und kann so seinen eigenen, grausamen Tod nicht abwenden. Niffenegger selbst formuliert diesen Grundgedanken im Interview mit Lisa Allardice wie folgt: „If anything, I'm postulating a kind of randomness and meaninglessness. There is nothing in the book that I intended to be read as affirming some kind of religion. My own view is fairly dark.“ (Abs. 7) Und genau durch diese nicht aufzulösende Dualität zwischen Normalität und herausragender Sonderlichkeit bestätigt *The Time Traveler's Wife* die Genrekonventionen der ‚romance novel‘ teilweise, um sie zugleich zu unterlaufen. So ist Henry beispielsweise durch seine Lebensumstände sehr wohl ein „outsized character“, aber gerade in Hinsicht auf seine Physis keiner der stereotypen „hunks or heroes“ (S. 5), wie Kaler die männlichen Protagonisten der ‚romance novel‘ beschreibt. Konventionell ist sicherlich auch die Menge an außergewöhnlichen Wendungen, die „u-turns in love, the sharp veering ironies of human conditions, the coincidences of love“ (Kaler, S. 6), die die Liebesgeschichte überstehen muss. Im Gegensatz dazu ist das vom Roman postulierte „Utopia zwischen zwei Buchdeckeln“ (Kaler, S. 6, meine Übersetzung) jedoch alles andere als utopisch. Jeder wichtige Moment ihres gemeinsamen Lebens wird von den Zeitsprüngen beeinflusst, so muss Clare etwa Henrys älteres Ersatz-Ich heiraten, weil der Bräutigam in der Zeit verschwunden ist. Und auch die Zeugung ihrer Tochter wird einzig durch ein jüngerer Ich Henrys möglich, dass für einen

One-Night-Stand auftaucht, während der ‚aktuelle‘ Henry friedlich neben Clare schläft. Diese erotischen Beziehungen mit älteren oder jüngeren Varianten ihres Mannes sind es dann auch, die für „exoticism“ und „eroticism“ (Kaler, S. 5) im Roman sorgen und so eine weitere Konvention des Genres bestätigen und zugleich unterlaufen. Henry ist kein exotischer Fremder, sondern Clares Ehemann und doch haben ihre ‚Abenteuer‘ dank der Zeitsprünge eine seltsam exotische Note, wie etwa wenn ein Henry mittleren Alters die gerade einmal 18jährige Clare verführt – obwohl er mit ihrem ‚aktuellen‘ Ich gerade eine Krise durchlebt.

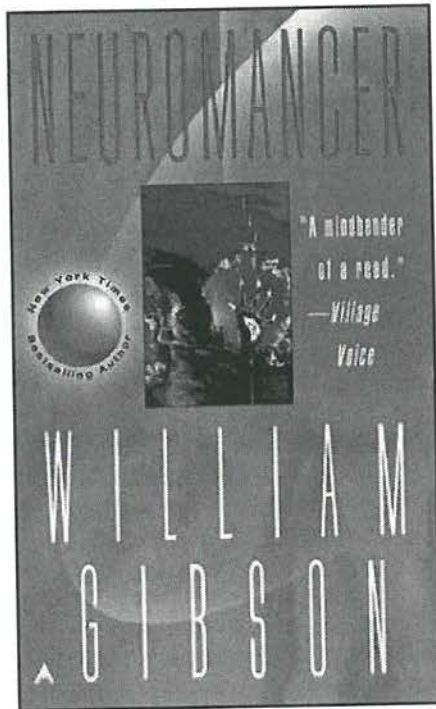
Die größte Spannung zwischen ‚normal‘ und ‚besonders‘, und auch die größte Innovation in Hinsicht auf die hybride Genrefunktion, entsteht jedoch in Niffeneggers Variante des Happy Endings. Anne Kaler sieht das Ende als wichtigste Konvention des Genres und die Kunst der ‚romance novel‘ darin, „when the story unfolds seamlessly, [and] the conclusion ties all loose ends together in a happy ending“ (S. 1). Das Happy End von *The Time Traveler's Wife* ist nur bedingt als ‚happy‘ zu bezeichnen, da Niffenegger sich einer konsequent logischen Ausarbeitung des Novums (zumindest auf persönlicher Ebene der Charaktere) bedient. Da Henry bei jeder Zeitreise erscheint, war es logisch notwendig, dass er auch mit den Jahreszeiten konfrontiert wird. Und so müssen Henry am Ende des Romans wegen massiver Erfrierungen die Füße amputiert werden, was schließlich bei einem weiteren Zeitsprung seinen Tod auslöst. Diesem zerstörerischen Ereignis hat Clare bereits als Kind unwissentlich beige-wohnt, doch alle Versuchen dem Erfrierenden Henry zu Hilfe zu kommen schei-

tern. Henry stirbt viele Jahre vor Clare, die aber bis ins hohe Alter hinein alleine auf einen weiteren Besuch ihres zeitreisenden Ehemannes wartet. Henry hatte seiner Frau einen Abschiedsbrief hinterlassen, in dem er ihrem 80-jährigen Ich einen Besuch angekündigt hat. Somit wird das Happy End mit vierzig Jahren Verspätung doch noch möglich. In diesem Happy End schwingt ein stark problematischer Unterton mit, denn Clare wird durch den genetischen Defekt ihres Mannes jeglicher Optionen beraubt und kann sich nur einem vorherbestimmten Leben ergeben. Der Reiz einer ungewissen Zukunft und die daraus resultierenden Entscheidungsmöglichkeiten bleiben ihr vollkommen verwehrt. In diesem problematisierten Happy End sehe ich eine Verhandlung der Genrekonvention, nach der das Glück der Liebe als vom Schicksal vorherbestimmt ist. Die Kritik des Romans, und sein Potential als hybrider Text, liegt in der Einschränkung jeglicher Entscheidungsfreiheit durch die Konventionen der ‚romance novel‘ im Allgemeinen, und der „Timeswept Romance“ im Speziellen. Niffenegger verweist mit ihrem Ende zwar auf die schicksalhafte Liebe ihrer beiden Protagonisten, doch in dem Bild der wartenden 80jährigen Clare liegt auch eine gewisse Traurigkeit, da diese vierzig Jahre Einsamkeit ertragen musste, um ihren Mann wieder zu sehen.

IV. Science Fiction und die ‚realist novel‘

Meine zweite Beispielanalyse für die produktive Nutzung hybrider Texte zur Innovation eines Genres ist William Gibsons Roman *Pattern Recognition*, ebenfalls aus dem Jahre 2003. Im Falle von

Gibson sind die Genrezuordnung und die Transgression aber grundsätzlich andere als bei Audrey Niffenegger, da Gibson vor *Pattern Recognition* bereits sieben Romane und diverse Kurzgeschichten geschrieben hatte, die allesamt dem Bereich der Science Fiction zugeordnet werden können. Sein Debütroman *Neuromancer* begründete 1984 das Cyberpunk-Subgenre, „burst onto the science fiction scene like a supernova“, wie Larry McCaffery sich ausdrückte, und wurde zum ersten Roman „to win the triple crown [of SF] – Hugo, Nebula, and Philip K. Dick awards“ (S. 263).



William Gibson, *Neuromancer*, Ace Paperback von 1986

Gibson gilt als einer der wichtigsten Science-Fiction-Autoren der Postmoderne, Kritiker wie Fredric Jameson, Brian

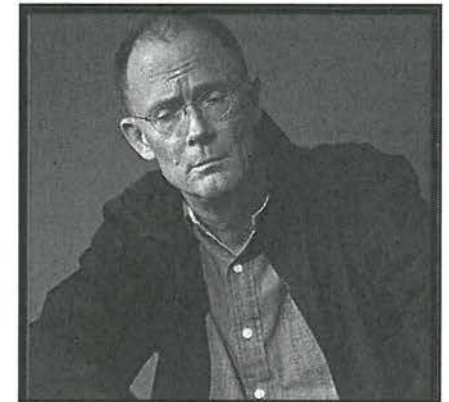
McHale und Darko Suvin haben über seine Arbeiten geschrieben, und sein in *Neuromancer* entwickelter Neologismus ‚cyberspace‘ brachte ihm sogar einen Eintrag im OED ein. *Pattern Recognition* ist daher, noch bevor wir einen einzigen anderen Paratext in Betracht ziehen, sehr stark mit dem Genre der Science Fiction verbunden. Zusätzlich verweisen der Titel und das Cover des Romans ebenfalls auf einen solchen interpretativen Rahmen: Das Bild einer Frau vor dem Hintergrund geometrischer Formen, aufgebrochen in Teilausschnitte und verschwommen im Fokus, dazu eine Ausstanzung, die eine weitere Bildebene offen legt und zugleich das eigentliche Motiv verdeckt. Assoziationen von Digitalisierung, Abstraktion, komplexen Strukturen und dem Verlust der Identität durch Splitterung werden beim Anblick dieser Umschlaggestaltung wach und verweisen so auf prototypische Themenkomplexe der Science Fiction.

Doch bei genauerer Untersuchung der Geschichte entpuppt sich Gibsons Roman als hybrider Text zwischen Science Fiction und realistischem Roman. SF-Autor Paul DiFilippo nennt den Roman: „Gibson’s not-quite-sf but not-exactly-not-sf-thriller, a book that seeks to prove that to write a truly plugged-in contemporary mimetic novel is inescapably to write science fiction.“ Und auch Rudy Rucker schreibt in *Wired*: „In *Pattern Recognition* [...Gibson] goes acoustic, unplugging the overt sci-fi tropes that have marked his work and producing a mainstream product.“ Das Erstaunen der Kritiker angesichts Gibsons Transgression des Genres kennt kaum Grenzen, vor allem da dieser bislang als Prophet einer technologisierten nahenden Zukunft galt und mit *Pattern Recognition* einen Roman abgeliefert hat, der im Jahr 2002 nach

den Anschlägen des 11. September spielt. Dieser Drang aus der Zukunft in die Gegenwart wird von einigen Kritikern als Anzeichen einer Abkehr von der Science Fiction gelesen, was Gibson selbst aber gar nicht so sieht, da er die Vorhersage einer möglichen Zukunft, so Lisa Zeidner in ihrer Kritik des Romans, aus Sicht eines Autors für „a matter of managing not to blink as you witness the present“ hält. Eine Auseinandersetzung mit der Zukunft kann zwar, wie LeGuin es festgestellt hat, als ein prototypisches Motiv der Science Fiction verstanden werden, gilt aber nicht als notwendige Bedingung einer Genrezugehörigkeit. Insgesamt lässt sich bei der inhaltlichen Analyse feststellen, dass *Pattern Recognition* nicht mit den prototypischen Motiven aufwartet, vielmehr handelt der Roman von Marken, Medien, Kunst und dem Internet. Es finden sich im Roman weder Raumschiffe, noch Zeitreisen oder sonstige „icons“ der Science Fiction.

Neben den inhaltlichen Motiven besteht natürlich noch die Möglichkeit der Einhaltung anderer Genrekonventionen, die es nun zu untersuchen gilt. So postuliert Gibsons Roman zwar ein Novum, nämlich die Existenz einer anonymen und neuartigen Kunstform (die *Footage*), die im Internet weltweit eine Anhängerschaft gewinnt, doch das Novum hält nicht der Definition von Suvin stand. Es ist weder das zentrale narrative Element, noch eine signifikante Abweichung von der Realität. Vielmehr funktioniert es im Stile eines Detektivromans als McCuffin, um Hitchcocks Begriff zu verwenden. Es ist das oberflächliche Ziel der Suche der Protagonistin, wird aber im Verlauf der eigentlichen Charakterentwicklung immer unwichtiger. Darüber hinaus ist die *Footage* keine wirkliche Abweichung von

unserer Realität, wie ich an anderer Stelle anhand eines Vergleichs der *Footage* mit Alternate Reality Games wie etwa Nine Inch Nails *Year Zero* gezeigt habe (vgl. Schmeink). Und auch die semiotische Allergie, die Cayce mit schwersten (psycho-)somatischen Symptomen auf Markenartikel reagieren lässt, und die sie beruflich wegen ihrer besonderen Empfindlichkeit für Trends und Logos zum in der Marketingwelt stark begehrten Coolhunter macht, funktioniert nicht als Novum der Geschichte.



William Gibson, 2007

So ist Cayces Allergie zum einen nicht wissenschaftlich begründet, sondern wird als ‚unerklärliches Phänomen‘ von den Figuren akzeptiert. Zum anderen ist ihre Funktion im Roman darauf beschränkt, eine Begründung zu liefern, warum gerade Cayce die Suche nach dem Erschaffer der *Footage* beginnen soll, im weiteren Verlauf der Suche jedoch wird die Allergie zu einer trivialen Nebensache.

Wenn aber nicht das Novum innerhalb eines SF-Rahmens funktioniert, wie kommt es dann, dass in der Kritik der Roman dennoch immer wieder zumindest teilweise der Science Fiction zuge-

schrieben wird? Meiner Meinung nach liegt es an der Welt, die Gibson im Roman entwirft, und die, obwohl sie nicht signifikant von der realen Welt abweicht, dennoch auf die Genrekonventionen von „estrangement“ und „cognition“ zurückgreift. Gibson gelingt es sprachlich die heutige Welt so darzustellen, dass sie wie eine Science-Fiction-Welt wirkt. Paul DiFilippo beschreibt dies wie folgt:

It's all there: the close observation of the culture's bleeding edge; an analysis of the ways technology molds our every moment; the contrasting of boardroom with street; the impossibility and dire necessity of making art in the face of instant co-optation; the damaged loner facing the powers-that-be, for both principle and profit; cyberspace as consensual hallucination. All his patented tropes and concerns are here, without the artifice of futuristic skins, the very world of 1980s cyberpunk having sprung up around us while we weren't paying attention. In other words, everything's changed, while nothing's changed at all.

Gibsons Darstellung der Welt entspricht konventionell der des realistischen Romans, indem sie ein Höchstmaß an Nähe zur realen Welt aufweist. So spielt der Roman etwa geographisch in New York, London, Tokio und Moskau, im Gegensatz etwa zu *Neuromancer*, dessen Handlung im futuristischen Sprawl der Ostküste der ehemaligen USA stattfindet. Und auch in Bezug auf die politische, soziale und ökonomische Realität der Welt verwendet *Pattern Recognition* realistische Bezüge, wie etwa die Verweise auf den Zusammenbruch des Kommunismus, die Anschläge des 11. September, die globale Markenwelt oder die tatsächlich existenten Markennamen (z.B. Apple)

verdeutlichen. Je mehr solcher realer Bezüge im Roman zu finden sind, desto glaubwürdiger wirkt die Welt innerhalb der Konventionen des ‚realistischen Romans‘. Doch Gibson nutzt eine Transgression der Genregrenzen, um seine ‚realist novel‘ in einen hybriden Text zu verwandeln, in dem er mit den stilistischen Mitteln der Science Fiction arbeitet: Er greift auf Neologismen zurück und verwendet Begriffe und Konzepte, die den meisten Menschen ohne explizite Erklärung unzugänglich sind und einzig durch *absent paradigms* erarbeitet werden können, wie das folgende Textbeispiel aus *Pattern Recognition* verdeutlicht:

She uses the remote as demonstrated, drapes drawing quietly aside to reveal a remarkably virtual-looking skyline, a floating jumble of electric Lego, studded with odd shapes you wouldn't see elsewhere, as if you'd need special Tokyo add-ons to build this at home. (130)

Mit dieser Landschaftsbeschreibung gelingt es Gibson, die reale Welt Tokios in den interpretativen Rahmen des Cyberspace zu stellen, in dem der Nutzer nur durch Hilfswerkzeuge und zusätzliche Programmroutinen in der Lage ist bestimmte Anwendungen oder Files zu öffnen. Die Sprache der IT wird in Verbindung mit realer Architektur zum Code. In Gibsons Beschreibung verschwimmen Technologie und urbane Realität zu einem zu entschlüsselnden *absent paradigm*.

Ein anderes Beispiel: Cayce geht durch die Straßen von Roppongi, einem realen Stadtteil von Tokio: „Now it's been Blade Runnered by half a century of use and pollution, edges of concrete worn porous as coral. [...] Roppongi [...] is one of those interzones, a border town of sorts, epi-

center of the Bubble's cross-cultural sex trade.“ (S. 151) Zum einen finden sich in dieser Beschreibung intertextuellen Bezüge auf Ridley Scotts Film *Blade Runner* und auf William S. Burroughs Roman *Naked Lunch* („interzones“), die einerseits auf das SF-Subgenre Cyberpunk verweisen⁵, andererseits aber auch eine konkrete Ästhetik und Beschreibung der Gegend evozieren, die an das Buch bzw. den Film angelehnt sind. Doch selbst diese Ästhetik kann streng genommen nur durch eine Mutmaßung erschlossen werden. Abseits der Intertextualität sind aber auch die Verweise auf die „Bubble“ und den Sexhandel für den normalen Leser explizit nicht erschlossen. In dieser Passage des Romans dienen die nicht erklärten Paradigmen von Cyberpunk, SF und der asiatischen Kultur der 90er Jahre als Ersatz für detaillierte Beschreibungen der Umgebung. Ohne das in ihnen verschlossene Wissen zu entdecken, bleibt die Passage nicht interpretierbar. Wie sich also an diesen Beispielen deutlich machen lässt, verwendet Gibson in *Pattern Recognition* die narrative Haltung der SF und schreibt aus einer fremdartigen Kultur heraus für einen Initiierten, so dass der Leser dazu gezwungen ist, mit Hilfe von *absent paradigms* eine Bedeu-

tung zu konstruieren.

Hinzu kommt, dass Gibson sich auch in *Pattern Recognition* seinen neologischen Stil beibehält und kreativ mit Worten spielt. In diesem Fall ersetzt Gibson jedoch seinen technischen Jargon früherer Werke durch eine multimediale Markenwelt, in der iPods, ZX81, Buzz Rickson Jackets, Parco, Hello Kitty, Kogepan oder andere Marken eine eigene Bedeutung in sich tragen, die dem Nicht-Initiierten verschlossen bleibt, bis er sie in einem *absent paradigm* liest und ihnen so Bedeutungen entnimmt. Die reale Existenz all dieser Marken und Objekte lässt somit zwar ‚verisimilitude‘ zu, verweist aber durch ihre quasi-neologistische Verwendung im Roman auf zusätzliche, codierte Bedeutungsebenen, die vom Leser erschlossen werden müssen. Durch die Verwendung dieser nahezu hermetischen Verweise gelingt es Gibson eindrucksvoll, einen hybriden Text zu erschaffen, und so der ‚realist novel‘ einen futuristischen SF-Anstrich zu verleihen.

Gibson schreibt also dem realistischen Roman eine SF-Ästhetik ein, die die bestehenden Genregrenzen in Frage stellt, die aber zugleich auch eine zentrale Sichtweise des Autors auf die heutige, postmoderne Welt des 21. Jahrhunderts offenbart. Der Roman postuliert durch die Aufrechterhaltung der Konventionen die These, dass die Welt von heute sich in vielen Punkten mit den einst imaginierten Zukunftswelten der Science Fiction deckt. Die reale Welt ist für uns ebenso unüberschaubar und unentschlüsselbar geworden wie die Science Fiction von vor zehn, zwanzig oder dreißig Jahren. Ein Blick in die Zukunft scheint undenkbar, SF entspricht daher dem realistischen Modus des Schreibens. Dennis Lim nennt dies den Blick auf das undenkbare Hier und Jetzt und diagno-

5 Scotts Film gilt für das Genre Cyberpunk als ästhetischer Meilenstein, auch wenn die literarische Vorlage von Philip K. Dick eher der ‚New Wave of SF‘ zugerechnet werden muss. Und sowohl William S. Burroughs, als auch P. K. Dick, werden von Bruce Sterling gerne als wichtige Einflüsse auf Cyberpunk im Allgemeinen und William Gibson im Speziellen genannt (vgl. dazu Sterlings Einleitungen zu William Gibsons Kurzgeschichten-Sammlung *Burning Chrome*, sowie zur von Sterling selbst editierten Anthologie *Mirrorshades*).

stiziert dem Roman dadurch ein Auslösen von unendlichem Schwindelgefühl (vgl. Lim).



William Gibson, *Mustererkennung*, dtv-Taschenbuch 2006

Und Gibson erklärt seine Sicht auf das Verschwimmen von Gegenwart und Zukunft im Roman selbst wie folgt:

We have no idea, now, of who or what the inhabitants of our future might be. In that sense, we have no future. Not in the sense that our grandparents had a future, or thought they did. Fully imagined cultural futures were the luxury of another day, one in which 'now' was of some greater duration. For us, of course, things can change so abruptly, so violently, so profoundly, that futures like our grandparents' have insufficient 'now' to stand on. We have no future because our present is too volatile. [...] We have only risk management. The

spinning of the given moment's scenarios. Pattern recognition.

V. Schlussbemerkungen

Nachdem wir im ersten Abschnitt dieses Artikels einen Überblick über die bestehenden Genrekonventionen der Science Fiction erlangt haben, und zur Feststellung gekommen sind, dass Genrepartizipation als Interpretationshilfe, als Richtlinie zur Erlangung der Bedeutung einer Kommunikationsaussage, gesehen werden kann, ist deutlich geworden, dass gerade die Innovationen innerhalb der SF einen besonders starken Anteil ihrer Bedeutung aus den Transgression dieser Genre Grenzen beziehen. Kulturelle Bedeutung, gerade auch für die und in der SF, entsteht, wenn Autoren wie William Gibson oder Audrey Niffenegger die Regeln brechen, um so Neuverhandlungen dieser interpretativen Rahmen zu ermöglichen.

Niffenegger erweitert die oftmals als formularisch angesehenen Konventionen der 'romance novel', indem sie ihrem Roman statt einer fernen Geographie oder historischen Ebene einen sonderbaren und nur im Rahmen der SF zu erklärenden genetischen Defekt als Exotik beifügt. Dadurch ermöglicht sie ihrer Leserschaft, das Normale und Gegenwärtige aus einer neuen Perspektive zu sehen und mit 'Abenteuer' zu füllen. So gelingt es ihr, die genretypische Übertreibung und Irrealität des 'happy ending – always and in all ways' (Kaler, S. 4) zu unterlaufen und dennoch zu erfüllen. Die Transgression ihres hybriden Textes zwischen 'romance novel' und Science Fiction erlaubt für eine nuanciertere Darstellung von Liebe, realistischer und mit

Fehlern behaftet, oder wie sie es selbst ausdrückt: „some kind of meditation on what love is all about“ (Zambreno, Abs. 20).

Wo Niffenegger ihre Transgression in Richtung der Science Fiction macht, um ihre 'romance novel' mit Realität und Normalität anzureichern, da nimmt Gibson den umgekehrten Weg: seine Transgression des realistischen Romans in Richtung Science Fiction zeigt den Verlust von Normalität und historischer Realität. Seine Grenzüberschreitung ist produktiv dahingehend, dass sie uns eine Perspektive der Entfremdung liefert, die die Normalität unserer Welt in Frage stellt. Wir erkennen die Darstellung einer Verschmelzung von Künstlichem und Natürlichem, von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit. Sein hybrider Text eröffnet eine Welt alles durchdringender Technik und globaler Marken, die wir nicht mehr als Teil einer Zukunftsvision sondern als Teil unserer gelebten Realität erkennen. Science Fiction als Folie fungiert hier als Reflektionsfläche, um den realistischen Roman in Frage zu stellen und die Gegenwart als Spiegelbild einer imaginierten Zukunft zu entlarven. Die Interpretationshilfe Genre erweist sich somit bei diesen hybriden Texten als äußerst produktives Mittel, den Texten eine Bedeutung zu entnehmen, die weit über den inhaltlichen Aspekt hinausgeht.

Bibliografie

- Allardice, Lisa. „A Kind of Magic“, *The Guardian*. 10.10.2005.
- Amidon, Stephen. „Review: The Time Traveller's Wife [sic] by Audrey Niffenegger“. *The Times*, 25.01.2004. London.
- Amis, Kingsley. *New Maps of Hell – A Survey of Science Fiction*. New York: Arno Press, 1975.
- Angenot, Marc. „The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction.“ *Science-Fiction Studies* 6 (1979): 9-19.
- Billen, Andrew. „Success was all a matter of time“, *The Times*. 28.03.2006. London.
- Butler, Andrew M. „Between the 'Deaths' of Science Fiction: A Skeptical View of the Possibility for Anti-Genres“, *Journal of the Fantastic in the Arts* 15.3 (2004): 208-16.
- Calhoun-French, Diane M. „Time-Travel and Related Phenomena in Contemporary Popular Romance Fiction“. *Romantic Conventions*. Ed. Anne K. Kaler und Rosemary E. Johnson-Kurek. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1999.100-112.
- Csisceray-Ronay, Istvan, Jr. „Cyberpunk and Neuromanticism.“ *Storming the Reality Studio – A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Ed. Larry McCaffery Durham: Duke UP, 1991. 182-193.
- Coleridge, Samuel. *Biographia Literaria: or, the Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. London: Rest Fenner, 1817.

- Derrida, Jacques. „The Law of Genre“, *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81.
- DiFilippo, Paul. „Prophets and Losses“, *Washington Post*. 30.01.2003. BW04.
- Fowler, Alastair (1989): „Genre“, *International Encyclopedia of Communications*. Ed. Erik Barnouw. Vol. 2. New York: Oxford UP.
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Penguin, 1984.
- . *Pattern Recognition*. New York: Berkley, 2003.
- Hirsch, E.D. Jr. „Objective Interpretation“, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001.
- Kaler, Anne K. „Conventions of the Romance Genre“, *Romantic Conventions*. Ed. Anne K. Kaler and Rosemary E. Johnson-Kurek. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1999. 1-9.
- LeGuin, Ursula „Introduction“. *The Norton Book of Science Fiction*. Ed. Ursula LeGuin and Brian Attebery. New York: Norton, 1993.
- Lim, Dennis. „How Soon is Now?“ *The Village Voice*, 11.02.2003.
- McCaffery, Larry. „An Interview with William Gibson“, *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Ed. Larry McCaffery. Durham: Duke UP, 1991. 263-85.
- Niffenegger, Audrey. *The Time Traveler's Wife*. Orlando: Harcourt, 2003.
- Roberts, Adam Charles. *Science Fiction*. London: Routledge, 2002.
- Rucker, Rudy. „Logomancer.“ *Wired*. 11.2 (2003). 22. Dezember 2009. <<http://www.wired.com/wired/archive/11.02/play.html?pg=9>>
- Schmeink, Lars. „Rätselhafte Kunst – Zum Verhältnis von Kreativität, Konsum und Autorschaft im 21. Jahrhundert“, *Post-Coca-Colanization: Zurück zur Vielfalt?* Ed. Sophia Komor und Rebekka Rohleder. Frankfurt a. M.: Lang, 2009. 211-30.
- Sexton, David. „Backwards and Foreplay“, *Evening Standard*, 12.01.2004.
- Spencer, Kathleen L. „The Red Sun is High, the Blue Low’: Towards a Stylistic Description of Science Fiction“, *Science Fiction Studies* 10 (1), 1983: 35-49.
- Suvín, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction – On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Swales, John M. *Genre Analysis – English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Vonnegut, Kurt Jr. *Slaughterhouse-Five*. New York: Random House, 1989.
- Walter, Natascha. „Back to the Future“, *The Guardian*. 31.01.2004.
- Zambreno, Kate. „Audrey Niffenegger: Woman on the Edge of Time“, *The Independent*. 23.01.2004.
- Zeidner, Lisa. „Pattern Recognition: The Coolhunter“, *New York Times*, 19.01.2003.

UNTOT IN AMERIKA

Das gesellschaftliche Imaginäre des Lynchmords und das Motiv des Massen-Untoten

Jakob Schmidt

Teil I

Einleitung

Die guten, also die bösen Horrorfilme handeln nicht nur vom Schrecken, den die Nachtseite für den Menschen bereithält, sie handeln immer auch von den Schrecken der Tagseite, sie handeln, um es genau zu sagen, von den Schrecken der Vernunft, des Kapitalismus und des Alltags.¹

Ich habe dieses für die folgende Arbeit programmatisches Zitat als Einstieg gewählt, obwohl es die Gefahr eines Missverständnisses birgt. Das hat den Vorteil, dass ich es von vorneherein ausräumen kann.

Wenn Seeßlen schreibt, dass Horrorfilme – und, um die Aussage zu verallgemeinern, verschiedenste Arten von Texten, die sich mit dem Grauensvoll-Phantastischen befassen – von „den Schrecken der Vernunft, des Kapitalis-

mus und des Alltags“ handeln, könnte das als Behauptung ihres allegorischen Charakters ausgelegt werden. So ließe sich dann annehmen, dass Figuren und Monster einer phantastischen Erzählung als Platzhalter für bestimmte Gruppen und Erscheinungen der wirklichen Welt eintreten – so kann man beispielsweise die Morlocks aus H. G. Wells *The Time Machine* für eine entmenslichte Arbeiterklasse eintreten lassen oder das japanische Filmmonster Godzilla für die Atombombe. Wollte man einer solchen Analyse eine emphatische Wertung hinzufügen, würde die sich konsequenterweise dafür interessieren, wie zutreffend die sich aus der Rückübertragung auf die Wirklichkeit ergebende Beschreibung sozialer Verhältnisse ist oder welche Ideologie sie widerspiegelt.

Obwohl solche Übertragungen sich in vielen Fällen aufdrängen, möchte ich von ihnen so weit wie möglich Abstand nehmen – denn nicht zuletzt wirkt ein solches Ersetzungsspiel die Frage auf, warum überhaupt phantastische Motive gewählt werden. Handelt es sich nur um einen Trick, um den ahnungslosen Rezipienten unter falschen Vorzeichen eine bestimmte Ideologie unterzuschmuggeln? Solche AutorInnenabsichten sind

¹ Georg Seeßlen/Fernand Jung, *Horror. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren, 2006, S. 14.