

SOZIOLOGIE ALS S.-F.- GENERATOR ? -

Eine Analyse von Jack Vances

„Die Mondmotte“ und „Die Kriegssprachen von Pao“

anhand Pierre Bourdieus Kapitalientheorie

Schriftliche Hausarbeit zum Kurs 04546

"Literarische Science-Fiction"

angefertigt im Hauptfach Neue Deutsche Literaturwissenschaft

von Cornelia Gliem

Matrikelnummer: 6418562

2004

GLIEDERUNG

1. Einleitung	S. 1
2. Science Fiction	S. 2
2.1. Konfusion der Zugehörigkeit	S. 2
2.2. Das Triviale - Verteidigung eines Stiefkindes	S. 3
2.3. Die Möglichkeiten der S. F.	S. 5
3. Klärung der von Bourdieu verwendeten Begriffe	S. 7
3.1. Kapitalien	S. 8
3.2. Feld	S. 9
3.2.1. Das literarische Feld	S. 9
3.3. Habitus	S. 10
3.3.1. Der Habitus des Autors	S. 11
3.4. illusio	S. 11
4. Einordnung von Jack Vance und dessen Werk	S. 12
4.1. Jack Vance‘ Werdegang	S. 12
4.2. Vance‘ Stellung im S.F.-Genre	S. 13
4.3. Jack Vance‘ Habitus	S. 14
4.4. Kunst, Künstler und das Schreiben	S. 14
5. Interpretation von Die Mondmotte und Kriegssprachen von Pao	S. 16
5.1. Die Mondmotte	S. 16
5.2. Die Kriegssprachen von Pao	S. 20
6.1. Draußen und Drinnen	S. 24
6.1. Von Vance zur Vance‘ Geschichte	S. 24
6.2. Aus der Realität (Faktion) zur konzeptierten Welt (Fiktion)	S. 27
6.2.1. Dichter lügen nicht	S. 27
6.2.2. Oft ist Literatur wirklicher als die Realität	S. 28
7. Resümee	S. 29

1. Einleitung

Er schuf etwas aus dem Nichts und machte das Nicht-Seiende zu etwas Seiendem; und er formte große Säulen aus nicht fühlbarer Luft. Das ist das Zeichen: Er sah, sprach und ließ die gesamte Schöpfung und alle Dinge aus einem einzigen Namen entstehen.
aus: *Sefer Jezira*, das Buch der Schöpfung

Klar, ich hätte auch das klassischere (banalerer?) ‚*Am Anfang war das Wort*‘ wählen können, aber ich wollte die ursprüngliche Abstraktheit dieser semiologischen Idee betonen, ohne gleich zu viele religiöse Assoziationen zu wecken. Aber habe ich damit nicht schon an Beginn dieser Hausarbeit den Boden der Realität, der Sachlichkeit verlassen? Die Angemessenheit der normalen Grundlagen einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung verletzt?

Mag sein, dass ich ähnlich wie andere, bessere Apologeten¹ der Science Fiction einfach nur ein paar edle Ahnen verleihen will. Im folgenden Text möchte ich aber darlegen, dass gerade Science Fiction tatsächlich für mehr als nur Unterhaltung stehen kann (wobei dieses ‚nur‘ natürlich bei aller guten Absicht schon taxonomisch ist).

Wie kommt man nun darauf, soziologische Kategorien auf Literatur, in diesem Falle fiktionale Werke² anzuwenden? Eine Soziologie der Literatur ist so neu ja nicht mehr, die Literatursoziologie³ beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit dem gesamten Spektrum der Literaturberufe, hat dabei der Produktion- und der Rezipienten-Ästhetik grundlegende Daten geliefert bzw. sie erst ermöglicht. Auch wurden literarische Werke im Rahmen (literatur-)geschichtlicher Untersuchungen oft als Ausdruck der Gesellschaft ihrer Entstehung und des Autors verstanden, zumeist in relativ leichtsinniger Gleichsetzungen von Werk, Autor und Zeit.

Der französische Wissenschaftler Pierre Bourdieu bezog seine Begriffe *Kapital* und *Feld* auch auf die Literatur⁴, indem er das Verhältnis von Autor und Verleger im sog. *Literarischen Feld* fasste. In dieser Hinsicht ist er zur allgemeinen Literatursoziologie zu rechnen, er nimmt mit dem Begriff des *Habitus* allerdings eine mittlere Position zwi-

¹ auch für andere Trivialformen wie Comics: vgl. auch Artmann, H. C.: *Grammatik der Rosen*. Gesammelte Prosa. Band

2, S.33-34. Salzburg und Wien 1979. *„Es wäre heute immerhin an der Zeit, sich bei uns zu bequemem, Comic Writing*

als das anzuerkennen, was es schon längst geworden ist, nämlich Literatur. Gelesen wird sie von den 97%, die keine

Ahnung von Joyce oder Musil haben [sei's drum], doch wäre es meiner Meinung überaus wichtig, daß sich die 3%, die

Joyce und Musil (...) zu lesen vorgeben, auch über Comic Writing informieren wollten“ und *„In einigen zwanzig*

Jahren wird man über diese »Comics Epoche« tiefgründige Abhandlungen schreiben“ und auch *„Popliteratur ist heute*

einer der Wege (...) der gegenwärtigen Literaturmisere zu entlaufen“.

² bis auf weiteres verwende ich die Unterscheidung fiktionale (u.a. Schriftsteller) und pragmatische Literatur (u.a. Journalist), siehe Punkt 6.

³ In den 60igern und 70igern (Frankfurter Schule/Kritischer Theorie, marxistischen Literaturtheorie) entstanden, erhielt

durch Frankreich (Bourdieu) und Deutschland (Systemtheorie) neue Impulse

⁴ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. 2001

schen den Polen der Determination des Werks durch Gesellschaft, Biographie und Autorenwille⁵ und der rein werkimmanenten Interpretation ein. Darüber hinaus wandte Bourdieu sein Instrumentarium⁶ konkret auf die fiktionale Welt von Gustave Flauberts *Erziehung des Herzens*⁷ an.

Mir persönlich wurde bei der Lektüre von Pierre Bourdieu, Norbert Elias oder auch Arnold Toynbee bewusst, wie gut sich ihre Untersuchungen und Ergebnisse für die kreative Leistung von Schriftstellern verwenden ließen, was für eine unermessliche Fundgrube die Details ihrer Werke für *Weltenschöpfer*⁸ darstellen.

In der folgenden Hausarbeit habe ich mein Augenmerk auf den U.S.-amerikanischen Autor Jack Vance, speziell auf dessen SF-Kurzgeschichte *Die Mondmotte*⁹ und seinen Roman *Die Kriegssprachen von Pao* gelegt und verwende dazu das kulturtheoretische Instrumentarium des Soziologen¹⁰ Pierre Bourdieu.

2. Science Fiction

2.1. Konfusion der Zugehörigkeit

Auf den ersten Blick erscheint die Sache klar: Science Fiction¹¹ - das sind Außerirdische, Raumschiffe, fremde Planeten, Erfundenes über die Zukunft.

Damit dürfte man tatsächlich auch viele Werke richtig eingeordnet haben, zumindest was den Inhalt betrifft. Schwieriger wird es, wenn man Werke wie *Gullivers Reisen* (J. Swift), *Frankenstein* (Mary Shelley) oder *Das Neue Atlantis* (F. Bacon) betrachtet. Keine Spur von Außerirdischen oder Raumschiffen und alles spielt auf der Erde. Dennoch gelten sie u.a. als S.F.-Literatur. Wie bei fast jeder Gattungsbestimmung in der Literatur ist man bei allen Anstrengungen, genuine Kriterien der *natürlichen Gattungen* zu bestimmen, auf Traditionen und Verweisungen der Autoren und Kritiker selbst ange-

⁵ vgl. Suvin, der Teile von H. G. Wells mit dessen Herkunft erklärt, Suvin 1979, S.270, siehe auch die materialistische

Interpretation, die beispielsweise die *Entenhausen-Comics* als Widerspiegelung des amerikanischen kapitalistischen

Systems versteht, auch Lucien Goldmanns Vorstellung von der Homologie zwischen der Struktur der gesell. Mentalität

und literarischen Werk

⁶ „*Frédéric (...) stellt einen hervorragenden Analysator unserer tiefstgehenden Beziehung zur sozialen Welt dar*“ Bourdieu

2001, S.69

⁷ Bourdieu 2001; für diese Hausarbeit lag allerdings eine Ausgabe mit einem anderen Titel vor: C. Hastings: *Erziehung der*

Gefühle.

⁸ vgl. Andreas Irle: *Wortschmied und Weltenschöpfer.* in: *Alien Contact* Nr. 25 1996 und Jack Vance: *The World*

Thinker. in: *Thrilling Wonder Stories* 1945

⁹ erstmals August 1961 in: *Galaxy*

¹⁰ oder auch: das soziologische Instrumentarium des Kulturtheoretikers

¹¹ ich werde mich nachstehend besonders auf Steinmüller, Karlheinz [u.a.]: *Science Fiction-Werkzeug oder Sensor einer*

technisierten Welt? 1995 u. Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction.* 1979 beziehen, stellvertretend für die große

wiesen. Tauf-Paten hat es viele gegeben, ob diese Werke denn nun *utopische* oder *phantastische Literatur*, *technischer Zukunftsroman*, *kontrafaktische Literatur*, *Verniade*, *roman imaginaire*, *voyages extraordinaires* (Titel der für Verne begründeten Buchreihe), *Wissenschaftsmärchen* oder *speculativ fiction* genannt wurden. Als Ahnen werden Utopie¹², Staatsroman, Tierfabel und Märchen (oft in fiktive Reiseberichte gekleidet) angeführt und die Zuordnung von beispielsweise *Frankenstein* zum Horror-Genre (*gothic-novel*) oder des *Herrn der Ringe*-Komplexes (J.R.Tolkien) zum Fantasy-Sektor zeigt, dass auch heute noch Verwirrung über die Grenzen dieser Gattung besteht. Trotz der Übernahme von Motiven und Stoffen aus Mythos (Quest) und Märchen hat die S.F. auch ganz eigene ‚Erfindungen‘ in die Literatur eingebracht: die künstliche Intelligenz, was sich klar von moderner, fortschrittsgläubiger Ambition herleitet. ‚Science Fiction‘ - diese Bezeichnung verdeutlicht den Anspruch, den die neuzeitlichen Vertreter aus der angelsächsischen Kultur¹³ vertraten: Wissenschaftlichkeit (*science*) in der Literatur (*fiction*). (Wobei dies natürlich auch für den literarischen Realismus, die Futuristen und die modernen Autoren allgemein zutrifft.) Generell kann man zwischen realistischere S.F. und phantastischer Fantasy unterscheiden¹⁴, wobei dies einem hauptsächlich inhaltlichen Kriterium zu Grunde liegt. Fantasy enthält häufig Figuren aus der Mythologie, aus Märchen und Fabel und diese können mittels Magie, Wunder und Schicksal tätig werden. Allerdings kann S.F. wie Fantasy durchaus das gleiche „Personal“ aufweisen, der entscheidende Unterschied dürfte doch in den Prämissen der fiktiven Welt bestehen, sodass *Die Drachen von Pern* (Louis McMasters Bujold) ob der wissenschaftlichen (biologisch-genetischen) Erklärung trotz der telepathischen Drachen mit Recht zur S.F.-Literatur gezählt werden können.

Die Beziehungen zwischen Science Fiction und Wissenschaft sind von unterschiedlicher Art: Teils werden gegenwärtige wissenschaftliche und technische Entwicklungen in die Zukunft projiziert; teils ermöglichen hypothetische Erfindungen phantastische Abenteuer; teils werden Erkenntnisse der Biologie, Psychologie und Anthropologie (oft populär- oder pseudo-wissenschaftlich) zur Grundlage fremdartiger Individuen, Gesellschaften und Welten, nicht zu vergessen die nach U. Eco gleichartige Vorgehensweise von Wissenschaftler und S.F.-Schriftsteller¹⁵.

Von ihren Vorfahren (besser: Vorbildern) hat die S.F. viele Motive und Darstellungsweisen, aber auch die Absichten übernommen: klassische Muster aus der Mythologie,

Anzahl an Veröffentlichungen zum Thema S.F.

¹² utopisches Denken wird z.T. als Säkularisierungsprozess der Intellektuellen seit dem 12. Jh. aufgefasst

¹³ ich gehe hier nicht auf die Unterschiede zu dt.(Laßwitz u.a.) und anderen (Capek, Lem) Vertretern ein

¹⁴ für den Themenbereich Imagination, realistisch vs. imaginär etc. siehe Punkt 6.

¹⁵ vgl. Eco, U.: Konjekturen über Welten. in: Über Spiegel und andere Phänomene. 1991, S. 214-222. Nach Eco ist u.a.

autonome S.F. durch Antizipation gekennzeichnet.

die Reise, das Fremde (Ungeheuer, *alien*¹⁶, Phantom) und das *novum*¹⁷ (Rätsel, Spektakulum). Strukturell lässt sich der Bereich dieser Gattung auch in Allotopie, Utopie, Uchronie und Metatopie (bzw. Metachronie) einteilen - unabhängig von historischen Herleitungen. Die Metatopie¹⁸ – entstanden durch Extrapolation in die Zukunft – gilt so als autonomer, als wahrhaft eigenständiger Teil der S.F.

Es ist angebracht, S.F. auch gegen nicht-fiktionale¹⁹ Bereiche abzugrenzen, die Unterschiede zu journalistischen und wissenschaftlichen (Futurologie, Anthropologie, Soziologie) und sonst wie prophetischen Texten²⁰, die sich inhaltlich mit ähnlichen Themen beschäftigen, herauszustellen. Dies ist nötig, da oft S.F. rein unter ihrem inhaltlichen, dem Gesichtspunkt der prognostischen und wissenschaftlichen Anteile diskutiert²¹ und sogar zwischen sog. *literarischer* und *empirischer* S.F. differenziert wird. Science Fiction – ob Literatur, Film oder andere Kunstform – sollte grundsätzlich nach literarischen Kriterien untersucht werden.

2.2. Das Triviale - Verteidigung eines Stiefkindes

Der Gegenbegriff zur Massenkultur ist Kunst.

Leo Löwenthal

Gerade dies aber wird häufig abgelehnt, einerseits von einem Teil der Leser, die das *novum* mehr zu kümmern scheint als das Künstlerische des Ausdrucks (was sehr oft als Grund für die Masse an qualitativ schlechten S.F.-Werken²² angeführt wird) und andererseits von vielen Literaturwissenschaftlern und Kritikern, die sich weigern, der S.F. überhaupt das Etikett *Literatur* zu zugestehen. Die S.F. teilt so das Schicksal der Geringschätzung mit Horror-, Liebesroman, Western, Comic, historischen Roman und Krimi. Dieser Vorwurf des Trivialen hat ähnlich des Lügentadels eine lange Geschichte, beginnend mit der Entstehung des Romans im 17. Jahrhundert²³, der sich von Anfang an als formlos – was er größtenteils auch ist -, unmoralisch - weil privat lesbar – und unkultiviert – weil im Gegensatz zur humanistischen neulateinischen Dichtung in volkstümlichen deutsch verfasst - verurteilen lassen muss. In Deutschland entsteht so die

¹⁶ im Sinne von Wierlacher, Alois: Kulturthema Fremdheit. 1993

¹⁷ vgl. auch Plank, Robert: Der ungeheure Augenblick. in: Esselborn, H.: Literarische Science Fiction. Studienbrief

Nr. 4546. 2000, S.13-14

¹⁸ vgl. Eco 1991 und Suvin 1979, S. 51 und 108, der im Gegensatz zu Eco das extrapolative Modell (im Vergleich zur

analogischen S.F.) für ästhetisch platter und einen reinen Kunstgriff hält

¹⁹ Unterscheidung *naturalistischer* zu *verfremdender* Literatur, vgl. Suvin 1979, S. 40 und Punkt 5.

²⁰ die alte *Vates*-Vorstellung, siehe U. Suerbaum in: Esselborn 2000, S. 21

²¹ eben das, was ich gestandenermaßen im Rahmen dieser Hausarbeit ebenfalls tue

²² für Suvin stellt H.G. Wells die klassische Verkörperung des Besten und Schlechtesten der S.F. dar. Suvin 1979, S. 300

²³ vgl. Gutzen, Dieter: Erzähler des 17. Jahrhunderts. Studienbrief Nr. 4432. 1987, S. 14 ff.

Trennung zwischen Höhenkamm- und Trivilliteratur²⁴, was bis heute zur *Weigerung für Herrn Omnis* zu schreiben, geführt hat, in völliger Verkennung der Tatsache, was die Mehrheit der Menschen (die überhaupt noch liest) größtenteils liest²⁵. Der *topos* vom Geschmack der Gebildeten und der Unkultiviertheit des Pöbels. Aber es entwickelt sich auch die Verteidigung der neuen Gattung²⁶.

In dieser Zeit prägen sich auch die typischen Formen des Romans aus, jeweils gekennzeichnet durch einen bestimmten Stoff, Stil, ein konstantes Reservoir an Personen und einer festgelegten Struktur und Weltanschauung. Damals stellten diese Schemata, die typischen Charaktere und Handlungen allerdings Innovationen dar, was heute trivial wirkt²⁷, war damals neu und originell. Es wurde

großen Wert auf die Regeln der Form, die Gattung und deren Variation gelegt, nur der kenntnisreiche Leser konnte die Kunst der Abwandlung würdigen²⁸, wie dies ähnlich auch bei oraler ‚Literatur‘ der Fall ist.

Die S.F. dürfte dem Typus des *Picaro-Romans*²⁹ am ehesten entsprechen: die Figuren kommen aus niedrigen Gesellschaftsschichten, der Protagonist muss sich durchschlagen, meist auf einer Reise und verändert sich durch die Erfahrungen, passt sich an, und das alles auf eine amüsante, unterhaltende Form für den Leser. Die Deklassierung von S.F. wird nicht nur in Deutschland betrieben, wenn auch im angelsächsischen Bereich die Mauer zwischen den zwei Literaturen nicht so hoch und undurchlässig ist, eben weil sehr viel mehr angesehene Autoren³⁰ sich nicht zu schade waren, S.F. zu schreiben. Dennoch hat die Verachtung dieser Gattung dazu geführt, dass selbst S.F.-Autoren wie

²⁴ *mainstream* vs. *untere Reich* laut S. Lem: *Science Fiction*. Ein hoffnungsloser Fall. in: Esselborn 2000: *Literarische*

Science Fiction, 2000, S. 34-36

²⁵ *Paraliteratur*, die *tatsächlich gelesen* wird, vgl. Suvin 1979 in seiner Vorrede. Interessant ist auch die Tatsache, dass

Leser derartiger Literatur im Vergleich mit den Lesern beispielsweise Goethes *Fans* tituliert werden bzw. sich selbst so bezeichnen.

²⁶ z.B.: Blanckenburg, C.F.: *Versuch über den Roman*. 1774; angefüllt mit allerhand Vorschriften, Regeln über Stil-

Lehre, Charakterzeichnung, Handlung, soziale Herkunft etc., um den Roman *form-bar* zu machen.

²⁷ viele Figuren aus frühen Romanen erscheinen uns heute als Schablonen, vgl. Zerbst, Rainer: *Die Fiktion der Realität* -

Die Realität der Fiktion 1984, S. 120; Shakespeare *kann* als trivial bezeichnet werden.

²⁸ „*Die Tatsache, daß ein Charakteristikum des Kriminalromans (Trivialromans) in der Variation mehr oder weniger*

festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau. Es ist eines der Merkmale eines

kultivierten Literaturzweigs“. Brecht, B.: *Über die Popularität des Kriminalromans*. o.J.; erstmals veröffentlicht in:

Schriften zur Literatur und Kunst 3, Frankfurt 1966

²⁹ Tatsächlich kann man G. Grass' *Die Blechtrommel* als S.F. verstehen, in Hinblick auf die seltsame Fähigkeit Oskars

³⁰ G. Orwell, M. Twain, A. Huxley etc.

Vance das Etikett S.F. (oder Fantasy) ablehnen³¹. Die Verteidiger dieser missachteten Werke verweisen mit schöner Regelmäßigkeit auf die edlen Vorfahren – die Achse Lukian-Morus-Rabelais-Cyrano-Swift-Shelley-Verne-Wells³² – oder auf die Werke geachteten Höhenkamm-Autoren wie *Das Glasperlenspiel* (H. Hesse), *Stern des Ungeborenen* (F. Werfel), *Der Sandmann* (E.T.A. Hoffmann) oder *Die Verwandlung* (F. Kafka) nicht zu vergessen *Die gläsernen Bienen* von Ernst Jünger oder *Berge Meere und Giganten* von A. Döblin. Ihre Gegner nennen viele Werke der S.F. jedoch zu recht flach, banal, ideenlos. Es ist allerdings an der Zeit, S.F.-Literatur literarisch eigenständig zu bewerten, nicht mehr nur auf Beförderung durch künstlerische Transformation oder Suspendierung aus zu sein und jedes Werk individuell zu betrachten. Die naive Reaktion, auf das Inhaltliche der S.F. mit Bewertungsschablonen wie *realistisch – unrealistisch; machbar – undenkbar* zu reagieren, sollte der kulturwissenschaftlichen Inhaltsanalyse³³ weichen.

Im literarischen Sub-Feld der Gattungsklassifizierungen ist die Gelegenheit für symbolische Distinktionsgewinne durch Herausforderung der Legitimationsinstanzen, indem man sich mit dem ach so Verfemten als einer der Ersten abgibt, vorbei. Die Werke der Massenkultur sind in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung längst angekommen³⁴ und können einfach als das betrachtet werden, was sie schon sind: postmoderne Kunstwerke.

2.3. Die Möglichkeiten der S.-F.

Zum Beispiel hatte Calvino die Vorstellung, dass das Gebiet aus der Ikarus-Legende entstanden sei, (...) der Kommunist dachte, es wäre alles Sozialpropaganda, dass sich die gesamte Sciencefiction der egalitären Revolte der Massen widmen sollte, (...), meiner Vorstellung nach war sie einfach nur zum Zwecke der Unterhaltung zu verwenden!

Interview 1, Jack Vance

Ferner verursacht sie Alpträume, verdirbt die Jugend und kann süchtig machen. Der Science Fiction kann man wie man sieht alles unterstellen, und man tut dies auch.

³¹ „Ich hasse das Wort ‚Sciencefiction‘, ich hasse einfach es zu benutzen und Fantasy (...), ich mag das Wort Fantasy

nicht.“ Jack Vance in: Interview Nr. 1 und 2.

³² Suvin 1979, S. 33

³³ beispielsweise der Tatsache, dass sich S.F. u.a. mit der gesamten Menschheit und nebst den drei üblichen Dimensionen und Personen auch mit der Zeit und dem Fremden beschäftigt. Wie die Poesie die *absolute Sprache*

verkörpern kann, so kann S.F. den *absoluten Inhaltsaspekt* von Sprache verkörpern, siehe auch U. Suerbaum in:

Esselborn 2000, S.20 und Elias 1997, S. 64 ff., der die Psychogenese der gesamten Menschheit untersuchen will.

³⁴ im Guten wie im Schlechten. Uneigennützigkeit und wahre Autonomie gibt es auch für die S.F. nicht, bedenke die

Vorgaben von Verlegern wie J. Campbell: „Einiges von dem Schlechtesten, das ich je geschrieben habe, habe ich an

Aber wie jede menschliche, kulturelle Äußerung transportiert S.F. vielerlei: Information und Belehrung, Unterhaltung und Ergriffenheit, Überredung und Anklage nebst der aristotelisch-freudianischen *Katharsis*. Vorgeworfen hat man der S.F. dem Eskapismus Vorschub zu leisten, oder auch Propaganda und Tendenzliteratur zu sein. Zu den Qualitäten der S.F. wird hingegen gezählt, Weltflucht zu ermöglichen und engagierten Schriftstellern ein Podium zu bieten. Hier ist man wohl erneut in die Falle der rein inhaltlichen Analyse geraten. Jeder Schriftsteller will irgend etwas aussagen, bewirken, es kommt darauf an, mit welchen Mitteln er dies erreicht. Natürlich ist die S.F. für bestimmte Themen besser geeignet als andere Gattungen, was schon in der Natur der Sache liegt. Als *Nicht-Jetzt-Ort* kann sie als Gegenwelt, Ideal und Zerrbild dienen und so *Sensor* und *Werkzeug* für die Gesellschaft sein. S.F. transponiert die Ängste³⁵ und Hoffnungen der Gegenwart in scheinbar gefahrlose Fiktion, wobei andererseits S.F. wie der *Picaro-Roman* das Verhüllte enthüllen³⁶ kann und so aufklärerische Aufgaben übernimmt. In der fiktiven, von der Alltagsrealität losgelösten Welt der S.F. können wie in einem Labor³⁷ Gedankenexperimente durchgeführt werden, die früher der genuinen Domäne der Philosophie angehörten (Staatsroman beispielsweise) und heute ansatzweise von der Soziologie und Psychologie angegangen werden. *Was wäre wenn*³⁸ – dieses Spiel der Wahrscheinlichkeiten, der Alternativen und des Weiterdenkens demonstriert und simuliert dabei mehr *Realität als* so mancher Kriminalroman³⁹ und hat dabei ähnliche Auswirkungen wie der klassische Bildungsroman des 19. Jahrhunderts. Dieser gängigen didaktischen Funktion gesellt sich aber eine Wirkung zu, die sonst nur schwer, durch die Beherrschung mehrerer Fremdsprachen beispielsweise erreicht werden kann: die Einübung des *fremden Blicks*⁴⁰. Natürlich liegt der Reiz in nahezu jeder Fiktion, in jeder Erzählung gerade im Erleben anderer Welten, anderer Personen⁴¹, anderer Perspektiven. Normalerweise aber ist dieses an mehr oder weniger realistisch-gegenwärtige Augen gebunden und irritiert nur andeutungsweise, variiert nur innerhalb enger Grenzen (der des Kulturkreises, der Sprache). Eine Überschreitung ist eigentlich nur mittels der Lektüre fremdartiger, mit durch Zeit, Raum, Kultur und Sprache getrennter Werke mög-

ihn [Campbell] verkauft; er liebte es.“ Interview Nr. 1, S.8

³⁵ Wells beispielsweise die Furcht seiner Zeit, vgl. Suvin 1979, S.266

³⁶ ebd., S. 100 und „die Entlarvung des Irrglaubens des Menschen an seine absolute Stellung im Kosmos“, Esselborn

2000, S.142

³⁷ „Flaubert (...) schafft (...)eine Art soziologischen Experiments“. Bourdieu 2001, S. 29 und „S.F. (...) als das ‚Auffinden

und die Verkörperung einer Formel der Gesellschaft“. Suvin 1979, S. 107

³⁸ wie sehe unsere Welt heute aus wenn das Feld *Kunst* das Machtfeld bestimmen würde? siehe *Die Mondmotte*

³⁹ Zerbst 1984, S. 106

⁴⁰ Verfremdung - vgl. Suvin 1979 oder Brecht, B.

⁴¹ *Alterität* und *Alienität* gemäß Wierlacher 1993

lich, da ihr ‚*Zumutungsgehalt*‘⁴² wesentlich geringer zu sein braucht. Die Komparatistik und die Hermeneutik haben die Herausforderung der tiefdeprimierende Erfahrung solcher Kommunikationsbarrieren angenommen und sie als Basis für (Fremd)-Kulturenkompetenz festgestellt⁴³. S.F. nun ermöglicht (theoretisch) sehr viel mehr Menschen den Einblick in fremde Kulturen, Zeiten und Welten, sie stellt Selbstverständlichkeiten in Frage⁴⁴, das Alltagswissen, was in der Gegenwart kaum möglich ist⁴⁵, sie übt also die interkulturelle soziale Kompetenz, erhöht das symbolische und kulturelle Kapital des Lesers und kann der mentalen Vorbereitung dienen⁴⁶. Manche von ihnen werden inspiriert, gerade auch in technischer Hinsicht: 1907 bekannte der Erfinder des Fernsehens⁴⁷ Edouard Belin:

Verne war für mich richtungsweisend.

Die Tatsache, dass in S.F. häufig technische, naturwissenschaftliche Themen behandelt werden, führt im besten Falle auch zu mehr technischen Verständnis, der Wissenschaftler kann so *auf dem Markt* ankommen, was viele auch zum Schreiben von S.F. veranlasste⁴⁸. Populärwissenschaftliche Bücher und S.F. bilden so die Pfeiler für den Brückenschlag zwischen den zwei Kulturen⁴⁹. Was davon unterhaltender ist, bleibt dem Leser überlassen.

3. Klärung der bourdieu'schen Begriffe

Pierre-Félix Bourdieu wurde in den sechziger Jahren mit seiner ethnologischen Analyse der algerischen Gesellschaft bekannt und schuf dort erste Grundbegriffe seiner Kulturtheorie⁵⁰.

Selbst Aufsteiger in die angesehene intellektuelle Elite Frankreichs erhielt er viele internationale Preise, lehrte u.a. an der Sorbonne und in Princeton. Er gilt als einer der herausragenden Soziologen und Kulturwissenschaftler der Gegenwart. Bourdieu knüpft in seinen Werken an den Kapitalbegriff von K. Marx und den von Norbert Elias ver-

⁴² ebd., S.49 (Begriff nach N. Luhmann)

⁴³ ebd., S. 103, 104, 132

⁴⁴ *Geschichten (...), die unter den gegebenen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären“;*

U. Suerbaum in: Esselborn 2000, S. 19 u. 22 Anmerkung 10

⁴⁵ wenn, führt dies meist zu Fantasy oder surrealen Geschichten, wobei sich gerade S.F. einen größeren Raum für

Alltagswissen schafft - durch ein steigendes Repertoire von Symbolen, Stoffen, Motiven (mit Eingang im mainstream)

und durch Intertextualität, durch Fußnoten, Lexika, indirekt zitierte *Universen* der jeweils anderen S.F.-Autoren.

⁴⁶ Die Fiktion als Auswahlverfahren für *The New Prime*, in: Vance 1979: Die besten Stories von Jack Vance. S. 120-126

⁴⁷ die Bild-Fernübertragung in Jules Verne: Karpathenschloß. 1892

⁴⁸ beispielsweise I. Asimow

⁴⁹ vgl. C.P.Snow: *The two cultures*. Cambridge 1954

⁵⁰ vgl. Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. 1979

wendeten Begriff der ‚*gesellschaftlichen Stärke*‘⁵¹ an, wobei er die rein pekuniär-ökonomische Anwendung des Begriffs *Kapital* um die soziale, kulturelle und symbolische Dimension erweiterte. Zudem legte Bourdieu dar, dass die Zugehörigkeit, noch mehr die Zuordnung des Einzelnen zu (s)einer Schicht oder Klasse auch in modernen Gesellschaften als fast ebenso fixiert verstanden werden kann wie in scheinbar unterentwickelten, unzivilisierten Kulturen und so die neuzeitliche Gesellschaftsschicht ebenso starr ist wie das Kastensystem in Indien, das Zunftwesen im europäischen Mittelalter oder das Spezialisierungssystem der *Seleniten* auf dem Mond⁵².

Bourdieu entwirft darüber hinaus ein komplexes Gesellschaftsgefüge, welches mittels verschiedener Teilbereiche (Politik, Wirtschaft, Religion, Bildung, Kunst und Literatur), von Bourdieu *Felder* genannt, die Aufstiegs- und Abstiegsstrategien des Einzelnen (u.a. vermittels des sog. *Habitus*) und der gesellschaftlichen Gruppen organisiert.

Nun hat Bourdieu eine Reihe soziologisch-empirischer Untersuchungen getätigt, u.a. über das Schulsystem⁵³ und das Hochschulwesen⁵⁴. Aber ebenso hat er sich grundlegend mit Kunst und Ästhetik⁵⁵ beschäftigt, wobei beides sich als konstituierend für gesellschaftliche Formierungen erwies (als kleiner, aber *feiner*⁵⁶ Unterschied sozusagen). Speziell behandelte er das Gebiet der Literatur, indem er die Entwicklung und Entstehung des *Literarischen Feldes* anhand des Schriftstellers Gustave Flaubert aufzeigte⁵⁷. Seine Analyse, die er werkimmanent⁵⁸ versteht, kommt zu dem Ergebnis, dass Flauberts fiktionale Romanwelt der *Erziehung des Herzens* eine Spiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit Flauberts darstellt und quasi das Literarische Feld idealiter demonstriert⁵⁹.

3.1. Kapitalien

Ökonomisches Kapital

hierunter wird alles gefasst, was normalerweise unter *Kapital* verstanden wird: Bargeld, Aktien, Grundbesitz, Bankkonten. – die sog. materiellen Werte.

⁵¹ Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisationen, S. 91-93. 1997

⁵² H.G. Wells: Die ersten Menschen auf dem Mond. 1901

⁵³ vgl. Bourdieu / Passeron: Illusion der Chancengleichheit.

⁵⁴ vgl. Bourdieu: Homo academicus. 1992

⁵⁵ vgl. ders.: 2001 und Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt 1981.

⁵⁶ vgl. ders.: Die feinen Unterschiede. 1987

⁵⁷ vgl. Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen 1974 und Die Regeln der Kunst 2001.

⁵⁸ Bourdieu 2001, S. 19 und S. 62, Anmerkung 121

⁵⁹ „die Personen in Erziehung des Herzens fungieren als Symbole (...) des sozialen Feldes“. Bourdieu 2001, S.22 u.

er erwähnt andere Interpretationsansätze, ebd. , Anhang 2, S. 69.

Kulturelles Kapital

stellt ein Konglomerat aus Bildung, Sprache, Brauchtum, Titel, praktischen Fähigkeiten, kulturellen Güter (Bücher, Kunstwerke etc.⁶⁰), geographische Lage, Umgebung⁶¹, Einstellungen, Verhalten⁶² und Kompetenzen dar⁶³.

Soziales Kapital

Das soziale Kapital umfasst alle Möglichkeiten, die sich aus der Nutzung der sozialen Beziehungen ergeben: Herkunft, Gruppenzugehörigkeiten, Beteiligung an einem spezifischen Feld und ganz allgemein den *Beziehungen*, es wird vererbt (Herkunft) und durch Beziehungsarbeit erworben.

Diese findet in Form von materiellen oder symbolischen Austauschakten statt (z.B. Geschenke), welche grundlegend durch ein Geben und Nehmen, ein Kennen und Anerkennen fundiert sind.

symbolisches Kapital

dieses Kapital⁶⁴ beinhaltet Begriffe wie Ehre, Anerkennung, Reputation.

Symbolisch heisst diese Kapitalsorte, da sie grundsätzlich über Zeichen wie Accessoires, Mode, Kleidung, Architektur, Design, Manieren, Rituale und vor allem natürlich über Sprache⁶⁵ vermittelt wird. Zudem verleiht symbolisches Kapital dem Sprecher die Verfügungsgewalt, einer Gruppe Definitionsmacht⁶⁶.

Das symbolische Kapital ist Grundlage der sozialen Wahrnehmung bzw. des sozialen Wahrgenommenwerdens und ist leicht eintauschbar.⁶⁷

⁶⁰ sog. objektiviertes Kulturkapital, welches über das Bildungssystem die Zugangsmöglichkeiten zu Positionen regelt

⁶¹ geprägt durch natürliche und institutionelle Tatsachen im weitesten Sinne. Searle, J.: Sprechakte. 1983, S. 78ff.

⁶² sog. inkorporiertes, einverleibtes Kulturkapital, verinnerlichte Kulturkompetenz, bes. die Sprache, Manieren, Haltung,

Geschmack, Kleidung, Interessen- der Lebensstil allgemein, siehe 3.1.

⁶³ sog. institutionalisiertes Kulturkapital, wobei der symbolische Gehalt solcher Güter nicht automatisch mit transferiert werden kann

⁶⁴ in Ergänzung durch Papilloud, Christian: Bourdieu lesen. und Schroeder, Joachim: Bildung im geteilten Raum. vgl.

Goody, Jack / Watt, Ian: Konsequenzen der Literalität, S. 243 in: Texte zur Medientheorie. Hg.v. Helmes, G. 2002

⁶⁵ auch Körpersprache, Gestik, Mimik

⁶⁶ vgl. Michel Foucaults Begriff des *discurs*

⁶⁷ „*Symbolisches Kapital [ist Kredit], (...) im weitesten Sinn des Wortes, d.h. eine Art Vorschuß, Diskont, Akkreditiv,*

allein vom Glauben der Gruppe (...) eingeräumt“. vgl. Bourdieu: Sozialer Sinn. 1993

andere Kapitalsorten

Deutsche Wissenschaftler griffen Bourdieus Kapital-Modell auf⁶⁸ und ergänzten dieses um das juristische⁶⁹, das ökologische⁷⁰ und das physische Kapital⁷¹.

Alle Kapitalsorten sind auf verschiedene Weise ineinander umwandelbar, interagieren in den drei Dimensionen Kapitalvolumen, -struktur und der sozialen Laufbahn und bestimmen die Position des Einzelnen im jeweiligen Feld.

3.2. Feld

Bourdieu erläutert die soziale Wirklichkeit, den Sozialraum als Konglomerat aus mehrdimensionalen, verbundenen und sich überschneidenden Feldern. Diese differenzieren sich dabei horizontal (Wirtschaft, Literatur u.a.) und vertikal (Hierarchien). In verschiedenen Feldern sind unterschiedliche Kapitalsorten hoch im Kurs, etwas anderes ist distinktiv, ebenso gelten in jedem Feld⁷² eigene Regeln und Legitimitätsnormen. Im Feld findet dabei ein permanenter Kampf zwischen den Polen (Arrivierte und Herausforderer⁷³) statt, der allerdings mehr oder weniger offen (offensiv) oder bewusst⁷⁴ abläuft und so im steten Wandel auch die Beharrlichkeit des Feldes an sich gewährt. Unterschieden wird dabei zwischen der objektiven und der relationalen sozialen Stellung.

3.2.1. Das literarische Feld

Für das literarische Feld gelten die grundlegenden Regeln wie für alle Felder⁷⁵, es geht um Machterhalt und –erlangung, aber das Haupt-Kapital ist weniger ökonomischer als symbolischer Natur⁷⁶. Im Zuge der Autonomisierung des Sub-Feldes Literatur (als Teil des Kunst- und Bildungsfeldes) im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Vorstellung des Intellektuellen, des Künstlers, des *genialen* Autors, der zweckfrei⁷⁷ und originell ein Werk als Kunstwerk schafft, welches unabhängig von seinem Inhalt verstanden will.

⁶⁸ vgl. Schroeder 1998, in: Hansen, Georg: Ergänzung zum Kurs. S.2. 2000

⁶⁹ der allgemeine Rechtsstatus: Staatsbürgerschaft, Alter, Geschlecht, Gesundheit u.a.

⁷⁰ städtisch oder ländlich, geologisch-meteorologisches Umfeld, direkte Umwelt (Innen- und Außenraum)

⁷¹ auch *sportives* oder *körperliches Kapital* genannt: Leistungsfähigkeit, Gesundheit, Krankheiten, Gene, Aussehen,

Behinderung, Geschlecht, Alter, sexuelle Disposition – zu diesem Gebiet gehört i.w.S. die Physiognomik v. J.K Lavater

⁷² diesem *sozialisierten Körper*, Bourdieu 1993, S.28

⁷³ „Nichts ist charakteristisch für das mittlere Bewusstsein als diese Äußerung: Die Tore nach unten sollen

verschlossen bleiben, die Tore nach oben sollen sich öffnen“. Elias 1997, S.111.

⁷⁴ vgl. Bourdieus Begriff der *illusio*.

⁷⁵ zur Homologie der Felder siehe Bourdieu 1987, S. 365 f.

⁷⁶ auch wenn Verleger, Autoren, Agenten, Rezensenten, Institutionen etc. durchaus den *Bestseller* favorisieren

⁷⁷ hier die Pole: die sog. reine Kunst vs. ökonomische Überlegungen, Kunst vs. Handwerk, „Künstler vs. bürgerlicher

Künstler“, in: Streifzüge durch das literarische Feld. Hg. L.Pinto 1979, vgl. auch Bourdieu 2001, S. 22 Anmerkung 7

Eine solche ästhetische Einstellung⁷⁸ fungiert nach Bourdieu hauptsächlich der Demonstration der Distinktion, der Abgrenzung und ist so keineswegs zweckfrei, ist Teil dessen, was er *illusio*⁷⁹ nennt. Damit wird Kunstgeschmack, Ästhetik zu einer relativen Kategorie, die Veränderungen gesellschaftlicher Art unterliegt. Literatur ist für Bourdieu die Objektivierung, Manifestation eines bestimmten Habitus, der sich über ein differenziertes Brechungsverhältnis⁸⁰ im Werk niederschlägt. Die Vorstellung eines Dichtergenies lehnt er ab, das Feld selbst bestimmt die soziale Rolle des Schriftstellers⁸¹ wie die des Publikums. Er wendet sich somit gegen die Idee einer überzeitlichen Kunst (l'art pour l'art), allerdings ebenso gegen die Position, dass Künstler nur als Medium für gesellschaftliche Vorgänge⁸² agieren. Bourdieu unterstellt nicht direkt, dass beispielsweise Flaubert diese Spiegelung seiner Wirklichkeit absichtlich⁸³ in sein Werk übernommen hat, dergleichen kann wegen des Habitus unbewusst geschehen⁸⁴. Aber in Flauberts Notizbüchern⁸⁵ gibt es Hinweise, auch in Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze*⁸⁶, dass er sich seiner Dispositionen und der seines Standes durchaus bewusst gewesen ist und sie als Strukturprinzipien für seinen Roman verwandte. Interessant ist, das Georg Lukács die Konstruktion der Wirklichkeit in *Die Erziehung des Herzens* ebenso erkennt wie Bourdieu:

„scheinbar am wenigsten komponiert (...) stehen die einzelnen Bruchstücke der Wirklichkeit nebeneinander da.“

Theorie des Romans, S. 110, 111

Zudem wird Flaubert als Kristallisationspunkt der Entwicklung des realistischen, soziologischen Romans angesehen, *zwischen Positivismus und Objektivismus*⁸⁷ schreibt Flaubert Romane mit dem Ansatz⁸⁸ zu personaler Erzählsituation, was den modernen Roman (mit-)begründet hat.

und Mann, Thomas: Tonio Kröger u.a. Novellen oder Hesse, Hermann: Narziß und Goldmund.

⁷⁸ u.a. die „*trüben Topoi*“, dass Literatur etwas ontologisch verschiedenes von Wissenschaft und Kommerz sei, diese

Autonomie der Literatur würde von der Soziologie entweiht, wer sagt denn, *daß die Lektüre der literarischen Texte*

ausschließlich literarisch sein muß?“ Bourdieu 2001, S.9, 10

⁷⁹ siehe Punkt 3.4.

⁸⁰ vermittelt des Habitus, siehe Punkt 3.3.

⁸¹ seinen *praktischen Sinn* (dt. mit *sozialer Sinn* übersetzt), Pinto 1997, S. 16

⁸² was dann als bewusster Auftrag in der *literatur engagée* verstanden wird

⁸³ was allerdings explizit bei den *Naturalisten* der Fall sein dürfte

⁸⁴ wessen sich Jack Vance beispielsweise *bewusst* ist, vgl. Interview Nr. 1, S.36

⁸⁵ vgl. Vorbemerkung zu: Auszug aus den Notizbüchern.. In: Flaubert: *Erziehung der Gefühle*, S. 577. 2001

⁸⁶ „*Adel – Ihn verachten und beneiden*“. Flaubert: *Wörterbuch der Gemeinplätze*. 1999, S.33

⁸⁷ Zerbst 1984, S. 129

⁸⁸ Stanzel 1993, S. 40-41

3.3. Habitus

Der Habitus⁸⁹ charakterisiert die äußere Gestalt⁹⁰, die Stimmung, den Zustand, die Bewegungsform, Lautäußerung und den Stil⁹¹ eines Menschen⁹². Die Verwandtschaft zu Habit, Habitat ist bezeichnend, da Wohnraum und (Berufs-)Kleidung großen Anteil am Habitus haben. Habitus wird in der Sozialisation erworben, verinnerlicht und in die soziale Identität integriert, wird zur *Rolle*. Er wirkt dabei bis in die kleinste Lebensäußerung, im Sprechen, tanzen, lachen, was man wie liest, welche Bekannte und Freunde der Einzelne hat.⁹³

Der Habitus ist also ein kollektives, historisches Denksystem dar, welches als Wahrnehmungsfiler und Handlungsmuster wirkt. Die objektivierte Geschichte wird subjektiviert im Individuum. Menschen in ähnlicher Position weisen einen ähnlichen Habitus auf, greifen auf gleiche Bewertungsschemata zurück und treffen vergleichbare Entscheidungen. So funktioniert der Habitus als symbolisches Kapital, wird also auch dem jeweils anderen zugeschrieben („du bist, was du tust“) und stellt ein Erzeugungsprinzip⁹⁴ dar. Der Habitus⁹⁵ wird erworben, zugeschrieben, aber auch gewählt, er ist selbststrukturierend und strukturiert. Diese Kategorie stellt also den dialektischen Angelpunkt zwischen Gesellschaft und Individuum, der Autorenhabitus das Prisma⁹⁶ zwischen Feld und einzelner literarischer Werk dar.

⁸⁹ aristotelisch-thomistischer Herkunft, in der antiken Rhetorik unterschieden nach *habitus corporis* (Abstammung,

Geschlecht, Erziehung, Körperbeschaffenheit) und *conditio* (Wesensart, soziale Stellung) nebst *quid affectet quisque*

(Vorlieben und Neigungen)

⁹⁰ die *Maske*, siehe Punkt 5.1.

⁹¹ „*le style est l'homme même*“, J. Buffon: Antrittsrede. in: Flaubert: 1999; vgl. auch Erasmus-Zitat. Elias 1997, S. 161.

⁹² eben Haltung und Verhalten

⁹³ nach Bourdieu: Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung der Intellektuellen; so gibt es im menschlichen Verhalten,

an seinem Körper „*kein Merkmal und keine Eigenschaft, die nicht zugleich auch symbolischen Charakter trüge.*“

Bourdieu 1987, S.752, vgl. auch Elias, N.: Über den Prozess der Zivilisationen. 1997, der den Wandel der sog.

natürlichen Bedürfnisse aufzeigt.

⁹⁴ „*die generative Tiefenformel*“, Bourdieu 1987, S.279

⁹⁵ unterteilt in einen primären (individuellen) und einen sekundären Klassenhabitus, in Geschlechter- und Altershabitus

und in *Hexis* (dem äußerlich Wahrnehmbaren, nonverbale Kommunikation, kulturelle Distanzonen etc.) und Habitus

i.e.S. (der Tiefenstruktur, Persönlichkeit)

⁹⁶ vgl. Bourdieu: Aber wer hat denn die „Schöpfer“ geschaffen, S. 202. In: Pierre Bourdieu: Soziologische Fragen.

Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 197-211, auch der Begriff der gesellschaftlichen Brechung

3.3.1. Der Autoren-Habitus

In seiner Flaubert-Analyse⁹⁷ demonstriert Bourdieu, wie Flauberts Habitus die gesellschaftliche Wirklichkeit in die *Erziehung des Herzens* transponiert. Die Genese des Kunstwerks entsteht also aus der dialektischen Beziehung zwischen Autor, Gesellschaft und Werk(intention) selbst. Der Feldbegriff wehrt nun die naive Annahme des unmittelbaren Einflusses der Gesellschaft und Biographie des Autors auf die Literatur ab, enthält aber das Risiko, den Autor auf bloßen soziologischen Determinismus zu reduzieren. Der Habitusbegriff nun verhindert letzteres, indem er innerhalb der Grenzen der Dispositionen dem Autor kreative Freiheiten⁹⁸ lässt. Wer

Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, (...) um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums zu bewahren (...), begibt sich der Möglichkeit, im Zentrum des Individuellen selber Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur (...), der den Künstler mit (...) seinem Zeitalter verbindet.
Bourdieu 1974, S.132

Diese kreative Freiheit ermöglicht dem Autor nun, beispielsweise bewusst seinen Habitus und die Felddispositionen zu reflektieren und in sein Werk direkt, indirekt, gespiegelt oder entgegengesetzt einzubringen. Untersuchungen haben sich in letzter Zeit mit der *Maskerade* des Autors beschäftigt⁹⁹. Das Spiel mit der Identität ist ein wichtiges Motiv in der modernen Literatur als Ausdruck literarischer Selbststilisierung, als Bereitwilligkeit des Autors, eine Vielzahl möglicher, verschiedener Identitäten zu übernehmen. Insofern kann sogar ein Bruch mit dem eigenen Habitus erfolgen. Das Schreiben kann also (Fremd-)Bestimmungen und Zwänge zumindest z.T. außer Kraft setzten.

3.4. illusio

Die Mitglieder Gesellschaft beteiligen sich am Regelsystem der Felder, können am Kampf um Macht teilnehmen, weil sie soziale Feld-Kompetenz besitzen. Die Regeln verinnerlichen sie mittels des Habitus, benötigt aber die Anerkennung, eine ‚*unerlässliche Komplizenschaft*‘, welche allen

*stillschweigend aufgenötigt wird, die Zugang zum Spiel gewinnen*¹⁰⁰

wollen. Diese allgemein gebilligte Illusion (Bourdieu 2001, S.35) muss in Form von

⁹⁷ in zwei Versionen: *L'invention de la vie d'artiste*. Actes de la recherche en sciences sociales. Nr. 2, 1975 und in *Les*

Règles de l'art 1992 (dt. *Die Regeln der Kunst*. 2001)

⁹⁸ der Habitus erzeugt „*relativ unvorhersehbares Verhalten (...), freilich innerhalb bestimmter Grenzen.*“ und „*innerhalb*

dieser seiner Grenzen ist er durchaus erfinderisch, sind seine Reaktionen keineswegs immer voraussehbar.“ Bourdieu

1993, S.33f.

⁹⁹ für T. S. Eliot und Ezra Pound beispielsweise: Christoph Irmscher: *Masken der Moderne. Literarische Selbststilisierung bei T. S. Eliot; Ezra Pound, Wallace Stevens und William Carlos Williams*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1992

¹⁰⁰ Bourdieu 1987, S.389 und Bourdieu 2001, S.427

symbolischen Kapital erworben werden. Speziell die literarische Illusion
ernst nehmen, heißt im Grunde eine illusio gegen die andere ausspielen,
ist eine *den happy few vorbehaltene illusio, die literarische, den Glauben der Schriftkundigen,*
das Privileg¹⁰¹.

4. Einordnung von Jack Vance und dessen Werk

4.1. Jack Vance Werdegang¹⁰²

Durch Jack Vance' Einsiedler-Image hielt sich längere Zeit das Gerücht, ‚*Jack Vance*‘ wäre nur ein weiteres Pseudonym des Schriftstellers Henry Kuttner. Aber tatsächlich wurde John Holbrook Vance am 28. August 1916 in San Francisco geboren. Sein Großvater mütterlicherseits war ein prominenter wohlhabender Anwalt, dessen Tochter Edith Hoefler hatte die Möglichkeit, eine weiterführende Schule zu besuchen, in der sie sich hauptsächlich in Geschichte und Musik hervortat. Sein Vater Charles Albert Vance besaß Einrichtungsgeschäfte in San Francisco, Benecia, Stockton und Sacramento. Im Zuge der Depression, bei der die Vances weniger verloren als viele andere, zogen sie auf eine Ranch im Sacramento-Delta, wo Jack Vance seine Kindheit verbrachte. Jack Vances Familie gehörten also i.S. von Bourdieu dem gehobenes Besitz- und Bildungsbürgertum. 1937 begann Jack Vance sein Studium an der Berkeley Universität, zunächst in Bergbau und Physik, später in Englisch, Geschichte und Journalismus. Bis 1945 arbeitete er als Elektriker in Pearl Harbor, schrieb als Jazz-Kolumnist für *The Daily Californian*, spielte Jazztrompete und beschäftigte sich mit der japanischen Sprache. Vance fuhr als Matrose bei der Handelsmarine zur See, arbeitete in einer Konservenfabrik, als Vermesser, Rigger¹⁰³ und Zimmermann und Obstpflücker. 1945 veröffentlichte seine erste Kurzgeschichte *The World-Thinker* (dt. *Der Weltersinner*). Im Jahr darauf heiratete er Norma Ingold und veröffentlichte 1950 sein erstes Buch: *The Dying Earth* (*Die sterbende Erde*), das heute als Klassiker der Fantasy-Literatur gilt. In den 50igern schrieb Vance Episoden für TV-Serien und mehrere Kriminalromane, für die er u.a. den Edgar Allan Poe Award erhielt und die verfilmt wurden¹⁰⁴, zudem wurden eine Reihe seiner Kurzgeschichten und Romane in *Pulp*¹⁰⁵-Magazinen wie *Startling Stories* und *Thrilling Wonder Stories* veröffentlicht. 1961 wurde sein Sohn John Holbrook II geboren. Ab 1964 arbeitete Vance als freiberuflicher Schriftsteller und ist bis heute ein äußerst produktiver Autor von Romanen, Kurzgeschichten, Essays im Bereich Fantasy, Science Fiction und Kriminalliteratur, die er gleich serienweise veröffentlicht, was Aus-

¹⁰¹ Bourdieu 2001, S. 517

¹⁰² vgl. u.a. Interview Nr. 2

¹⁰³ rigging, Rigger: das Takeln von Schiffen und allgemein die Arbeit mit schwerer Gerätschaft. Interview Nr. 1, S. 41, 47

¹⁰⁴ *The Man in the Cage* (dt. *Der Mann im Käfig*) 1960

kunft gibt über sein Vorhaben, ein *Millionen-Worte-im-Jahr-Mann*¹⁰⁶ zu sein. Gegen Ende der 80iger erkrankte Jack Vance am Grünen Star und erblindete. Seitdem schreibt Vance unter großen Schwierigkeiten¹⁰⁷ mittels eines sprechenden Computers. Jack Vance lebt mit seiner Familie in Oakland und zusammen haben sie viele Reisen unternommen.

Im Lauf seiner Schriftsteller-Laufbahn erhielt er viele angesehene Preise wie den *Edgar Allen Poe Award*, den *Hugo Award* zweimal, den *Nebula Award*, den *Jupiter Award*, den japanischen *Sejun-Award*, den spanischen *Gilgamés Award* viermal, den holländischen *Warp Award* und den *Retro-Hugo Award*. 1984 erhielt er den *World Fantasy Award*, ebenso 1997 den *Nebula Grand Masters Award* und 1998 den französischen *Prix Utopia* für sein Lebenswerk und wurde 2001 in die *Science Fiction Hall of Fame* der amerikanischen Science Fiction Autoren aufgenommen. In Deutschland ist Vance etwas unbekannter als etwa in den Niederlanden oder in Frankreich, wo beispielsweise Tschai-Rollenspielszenarien zu Vance' *Planet der Abenteuer*-Zyklus veranstaltet werden und mit *Le Cycle des Tschai* vor kurzem der erste Band einer Ableger-Comic-Serie erschienen ist. Erst 1999 wird die erste deutsche Bibliographie von Jack Vance veröffentlicht. 2001 wird anlässlich der Frankfurter Buchmesse die VIE, *the Vance Integral Edition*¹⁰⁸ mit dem Untertitel *Undiscovered American Classics* vorgestellt, die 2003 mit zunächst 22 Bänden veröffentlicht werden konnte. Bücher von Vance werden in über einem Dutzend Ländern verkauft. Unter seinen Schriftsteller-Kollegen verfügt Vance über viele Freunde, ist er doch u.a. eng mit den bekannten SF-Autoren Frank Herbert (*Der Wüstenplanet*), Poul Anderson (*Die Sternenhändler*) und Robert Silverberg (*Absolut unbeugsam*) befreundet. Zudem erfreut er sich allgemein der Wertschätzung seiner Schriftstellerkollegen, was auch daran zu ersehen ist, dass ihm wichtige Werke gewidmet werden¹⁰⁹, beispielsweise in *The Rise of Endymion* (dt. *Endymion - Die Auferstehung*) von Dan Simmons:

Dieses Buch ist für Jack Vance, unseren besten Weltenschöpfer.

¹⁰⁵ Bezeichnung von Heftserien und Zeitschriften aus dem sog. Trivialbereich; engl. *pulp* = Brei (Billigpapier)

¹⁰⁶ vgl. Interview Nr. 2

¹⁰⁷ vgl. Interview Nr. 1

¹⁰⁸ internationales Projekt von ehrenamtlichen Vance-Fans, gegründet von Paul Rhoads, in Deutschland von Andreas Irle

¹⁰⁹ auch intertextuell J.K. Rawlings: *Harry Potter und der Feuerkelch*. Hamburg: Carlsonverlag 2003, die Namen von

Emmeline Vance, *Alastor Moody* und *Araminta Black* (die Vornamen klingen wie Titel von Vance' Werken) werden

von diversen Erläuterungswerken (z.B.: *Do you know Severus Snape?*) auf Jack Vance zurück geführt, allerdings ohne

Gewähr durch die Autorin.

4.2. Vance‘ Stellung im S.F.-Genre

Er ist Vertreter der angelsächsischen S.F. und Fantasy, auch wenn er beide Etikettierungen ablehnt. Er lässt sich innerhalb der S.F. gar nicht so leicht einordnen¹¹⁰: seine Werke (mehr als sechzig Romane, zig Kurzgeschichten) – vor allem die früheren – sind klassische *hard-boiled*-S.F., er hat ausgefeilte Fantasy geschrieben, Sozialsatiren, Werke des sog. *New-Wave*¹¹¹, verfasst Abenteuer mit widersprüchlicher Helden, konstruiert komplexe, schillernde Gesellschaften, die typisch für seinen ausgereiften Stil sind, kann ausgesprochen komisch und tragisch zu gleich sein, und das alles in einer meisterhaften Sprache, die gerade unter S.F. seines gleichen sucht¹¹². Vance nimmt mit dem Schwerpunkt auf komplexe Gesellschaften eine Mittelstellung zwischen den Vertretern der *outer-space*- und *inner-space*-S.F. ein.

4.3. Jack Vance‘ Habitus

Die Herkunft Vance‘ aus der oberen Mittelschicht wurde ja schon angesprochen, durch sein Aufwachsen auf einer Farm lernte er u.a. die Schönheit von Sümpfen und Flüssen zu schätzen, was Eingang in viele seiner Geschichten gefunden hat (*Die Mondmotte* oder *Showboat-Welt*).

Schon als Kind hat Vance nach eigenen Worten viel gelesen¹¹³, was wohl neben des Thesaurus – seiner Standardantwort auf Fragen nach seiner Wortwahl - seine variantenreiche Sprache erklärt, war nicht sehr gesellig und beschloß, vor seinem Studium das Intellektuellen-Dasein abzustreifen und arbeitete in verschiedensten, körperlich anstrengende Berufen¹¹⁴. Auf der Universität, wo er in naturwissenschaftlichen Fächern begonnen hatte, wechselte er zu geisteswissenschaftlichem Gebiet, weil erstere ihm so *einen-gend*¹¹⁵ erschienen waren.

Handwerklich ist er sehr früh auch in seiner Freizeit tätig, am eigenen Haus baute er größtenteils alles selbst, ein Kamin, Baumhaus und diverse Boote - sein Lieblingshobby - folgten. Gerade Handwerk findet sich in vielen seiner Geschichten wieder, besonders in *Emphyrio* (1969). Er kocht leidenschaftlich gern und arbeitet mit Keramiken¹¹⁶.

Einen großen Teil seiner Zeit verbrachte er mit dem Bau eines Hausbootes mit Hilfe seiner Freunde Frank Herbert und Poul Anderson, er entwarf eine innovative Mechanik für den Außenbordmotor. Das Hausboot wurde zum geselligen Zentrum von Feiern im Freien und auf dem Wasser. Immer wieder wurden alle möglichen Dinge am Hausboot verbessert, neu gebaut, geschnitzt, verändert, es wurden Karten studiert und Reiserouten

¹¹⁰ „Ich versuche (...) den Schlüssel zu wechseln, sozusagen“. Jack Vance, Interview Nr. 2, S. 10

¹¹¹ vgl. Die Menschen kehren zurück (The Men Return) in: Vance 1979, S. 159-173

¹¹² ich kann mich diesbezüglich nur auf zwei seiner Werke in englisch beziehen und auf Hörensagen

¹¹³ auch Weird Tales, Märchen, Abenteuer geschichten von Jeffrey Farnol: Interview Nr. 1

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ vgl. Interview Nr. 2

¹¹⁶ „Die Namen der Bestandteile dieser Glasierungen sind in sich romantisch, gerade so wie die Namen

geplant. Der glücklichste Abschnitt seines Lebens – so bezeichnet Vance diese Zeit heute, in der ihm u.a. der Grüne Star derartiges und vieles mehr (insbesondere auch das gewohnte Schreiben) verwehrt. Nach eigenen Worten liest Vance seit vierzig Jahren keine S.F. oder Fantasy mehr, dafür aber viele Krimis.

4.4. Kunst, Künstler und das Schreiben

Jack Vance hat sich in diversen Interviews auch zur Kunst und S.F. geäußert; sein Künstlerbild entspricht der typischen Vorstellung,

*diese Leute mit langen Haaren und komischen Haltungen.
Ich spreche von den altmodischen Stereotypen des Künstlers*¹¹⁷.

welches er selbst als klassisches Intellektuellen-Klischee aus dem 19. Jahrhundert erkennt. Seine Definition von Kunst sollte erwähnt werden, auch wenn natürlich nicht automatisch von der Poetik eines Autors auf seine tatsächliche schriftstellerische Arbeit zu schließen ist. Kunst ist für Vance der Versuch, emotionale Impressionen in emotionale Expressionen zu verwandeln, die auf symbolische Art dem Anderen vermittelt wird. Diese Symbole können Teil des gemeinsamen Wissens von Künstler und Leser, Zuschauer sein, was Vance als unabdingbar für wahre Kunst hält oder aber unverständlich für die Mehrheit, was Vance *narzisstisch* nennt¹¹⁸. Trotz dieser These von der Kunst als Kommunikation legt Vance Wert auf das intellektuelle Niveau seiner Werke, will keine *Kompromisse an das hintere Ende* der Leserschaft eingehen. Der typische Leser von Vance scheint dann auch überdurchschnittlich intelligent zu sein¹¹⁹, worauf Vance zu recht sehr stolz ist.

Was den Science-Character seiner S.F. betrifft, so ist dieser vernachlässigbar, Technik ist für ihn Hintergrund, Werkzeug,

*Raumschiffe sind nur Mittel, um von einer Umgebung in die andere zu gelangen*¹²⁰.

In seinen Geschichten kommen keine

Roboter (...) vor, das ist wie mogeln beim Schach.

*Wenn man will, dass ein Roboter schnell läuft, kurbelt man einfach am Griff (...)*¹²¹.

sie handeln von der Menschheit, wie die Menschen sich auf verschiedenen Planeten, unter mannigfaltigen Bedingungen entwickelt und verändert,

*wie die Umgebungen ihre Vorstellungen verändern*¹²².

Seine Welten sind bevölkert von Massen, menschlichen, außerirdischen, Mischlinge aus menschlich und außerirdisch – und sie alle bilden hochkomplexe, farbige Gesellschaften, fremde, absonderliche Kulturen, die sich in Jahrhunderten, Jahrtausenden entwickelt haben.

von *Musikkompositionen*“. vgl. Interview 1, S. 3

¹¹⁷ vgl. Interview Nr. 1, S. 5

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ und männlich, was sich Vance auch nicht erklären kann. vgl. Interview Nr. 3

¹²⁰ Interview Nr. 2, S. 14

¹²¹ Interview Nr. 3, S. 3

Vance Helden verweigern sich der typischen, klischeehaften Heldenkarriere, oft lassen sie sich von Ort zu Ort treiben und hadern mit ihrem *Quest*-Schicksal als Held. Ihre Suche dient eher der Möglichkeit, exotischste Welten zu besuchen und dem Leser vorzustellen. Selbst in seinen Fantasy-Büchern¹²³ herrscht Logik vor: Seine Fantasy stellt für Vance eigentlich keine Fantasy dar, es sind

*geradlinige[s] Abenteuer innerhalb der Prämissen, die [er] für diese Welt*¹²⁴ festlegt.

Vance schrieb viele qualitätsreiche Geschichten, aber auch eine Menge an schlechten Werken, beispielsweise *Der Krieg der Gehirne* (*Brains of Earth*, auch *Nopalgarth*) oder *Magarak – Planet der Hölle* (*Planet of the Damned*, auch *Slaves of the Kau*), beides allerdings frühere Werke. Aber selbst in seinen minderwertigeren Geschichten gibt es oft immer wieder einzelne, höchst interessante Dinge, Vorkommnisse, grundlegende Motive, die beim Leser haften bleiben und durchaus Stoff für ganze Romanreihen bieten würden, wie die Idee einer Wasserwelt, in der das härteste Material die Knochen der Bewohner sind (*Die blaue Welt*, *Blue World* oder *The Kragen*). Vance verleiht seinen Kurzgeschichten so viel Tiefe mittels reichhaltiger Details und Hintergrundinformationen, oft in ‚nebensächlichen‘ Fußnoten versteckt, er verwendet beispielsweise die außergewöhnliche Beschreibung des *Imagisten*-Wettbewerbs für eine 32-Seiten-Geschichte und relativ einfache Pointe (in *Das Gehirn der Galaxis*, dt. *The New Prime*) oder in *Der Galaktische Spürhund*, (dt. *The Galactic Effectuator*) entwirft er auf vier Seiten drei komplette Planeten mit entsprechender Gesellschaft, um dann einen (!) weiteren Ausgangspunkt für den Detektiv Miro Hetzel zu liefern – nur für weitere drei Seiten, bis dieser weiter reist und das Planetensystem verlässt¹²⁵. In den 50igern und 60igern neigte Vance eher zu simplen *space-operas*¹²⁶ voller Strahlenkanonen und *Flash-Gordon*-Helden, aber auch in dieser frühen Phase lässt sich schon der spätere, reife Stil Vance‘ erkennen¹²⁷, wobei man grundsätzlich zwischen seinen kurzen und seinen umfangreicheren Werken unterscheiden muss: seine Stärke liegt meiner Ansicht nach eindeutig bei Kurzgeschichten wie *Die Mondmotte* und weniger bei seinen Romanen wie *Die Kriegssprachen von Pao*¹²⁸. Der Stil seiner Helden hat sich im Lauf der Zeit jedenfalls verändert, wurde komplexer, psychologischer, weil Vance nach eigenen Worten

¹²² ebd., S. 4; mit Anklängen an das ökologische Kapital

¹²³ beispielsweise *The Eyes of the Otherworld*, (dt. *Der Lachende Magier*), J. Rawlins, Interview Nr. 2, S.9

¹²⁴ ebd., siehe auch Nünning, V.: *Erzähltheorie*. 2002, S. 29; Transformation von Unwahrscheinlichkeit in Wahrscheinlichkeit

¹²⁵ vgl. im Anhang Textauschnitt

¹²⁶ die er selbst *gadget stories* nennt. „*Das schlechte Zeug vergesse ich!*“ vgl. Interview Nr. 2, S.14

¹²⁷ *Treffen Sie Miss Universum!*(*Meet Miss Universe*) 1955; *Geräusche* (*Noise o. Music of Speres*)1952

¹²⁸ erstmals als 1957/58

nicht über Conan oder Tarzan schreiben [will]; (...) möchte über menschliche Wesen schreiben¹²⁹, [mit] dem sie [die Leser] sich identifizieren können¹³⁰.

5. Interpretation

5.1. Die Mondmotte

Die Welt besteht aus lauter Masken.

Francois La Rochefoucauld

Jack Vance' *Die Mondmotte*¹³¹ gilt als eine seiner besten Kurzgeschichten, gekonnt entwirft er das komplexe Gesellschaftssystem von Sirene, wo die Mehrheit der Bewohner ihren Status und ihren Lebensstil durch das Tragen von kodifizierten Masken¹³² und der kunstvollen Verwendung von musikalischer Sprache mittels Gesang und Auswahl aus einer Vielzahl von Instrumenten ausdrückt. Dieses Gesellschaftssystem – ermöglicht durch äußerst günstige Lebensbedingungen des Planeten, die Vance ausdrücklich voraussetzt¹³³ - lebt von der ständigen Bestätigung, Zuschreibung und Inanspruchnahme des persönlichen *strakh*, des grundlegenden sirenesischen Kapitals, welches ein Konglomerat aus immateriellen Werten wie Prestige, Ehre und *Mana*¹³⁴ darstellt. Güter werden ausgetauscht als Geschenkgaben, die gleichwohl dem Schenkenden wie dem Beschenkten zur Ehre gereicht. Diese *Ausübung von strakh*¹³⁵ bietet normalerweise die Möglichkeit des Aufstiegs. Somit ist *strakh* das absolute symbolische Kapital im Sinne Bourdieus.

*Man besitzt, um zu geben. Doch besitzt man auch, indem man gibt.*¹³⁶

Diese Transaktionen¹³⁷, die stark an das sog. *Potlach* der Chinook-Indianer oder die Verpflichtung der kabyliischen Ehrenmänner zur Schenkung¹³⁸ erinnern, sind abhängig vom Status und der Kunstfertigkeit, von der jeweiligen Situation und Beziehung der Personen zueinander, der Stimmung und dem symbolischen Wert der Dinge¹³⁹; beim Verdacht jedweder Ehrverletzung und Missachtung der Regeln betreffs der Angemessenheit von Masken- und Musiksprachengebrauchs erfolgt normalerweise ein Duell, welches beim Überlebenden zur Prestige-Gewinnung dienen kann, aber eigentlich als Abstrafung von impertinenter Anmaßung fungiert. Der normale, übliche Weg des Aufstiegs erfolgt über das Können, Kunst und Tugendhaftigkeit¹⁴⁰ des Einzelnen zum

*Fürsten, Helden, Meisterhandwerker, große Musiker*¹⁴¹

und wie beim schon erwähnten *Potlach* ist dies die treibende Kraft für die Entwicklung von außergewöhnlichem Kunsthandwerk¹⁴². Die symbolischen Auseinandersetzungen betreffs der ‚Diagnose‘ des sozialen Ansehens führen also ohne Umweg über das ökonomische Kapital direkt zum Erwerb von materiellen Gütern und können konkret äußerst gefährlich werden im Falle eines Duells, welches in dieser Vance- Welt den Begriff *Satisfaktionsfähigkeit* auf den Kopf stellt: satisfaktionsfähige Personen sind poten-

¹²⁹ Interview Nr. 2, S. 12

¹³⁰ Interview Nr. 3, S. 4

tielle Geber und Empfänger, zum Duell werden die nicht-satisfaktionsfähigen gefordert. Der

*künstlerische Code (...) hat den Charakter einer gesellschaftlichen Institution*¹⁴³,

auf Sirene trifft dies im stärksten Maße zu. Aus kleinen Andeutungen in der Kurzgeschichte kann man weiteres Inventar der sirenesischen Welt eruieren: Als kleine allgemeine Bedrohung existieren die ‚Nachtmänner‘¹⁴⁴. Auf diese festgefügte Gesellschaft trifft nun Edwer Thissell, Konsularischer Vertreter einer interplanetaren Allianz, die von Vance nur die *Heimatplaneten* bezeichnet wird

(davon einer namentlich *Polypolis*) und durch die Erwähnung der sog. *Journal für universelle Anthropologie*, ebenso des Fußnotensystems¹⁴⁵ intertextuell an ähnlich entworfene Kolonial-Planeten-Vereinigungen¹⁴⁶ erinnert. Mit dem klassischen Motiv des Reisenden und der typischen S.F.-Figur des Botschafters – in der traditionellen neutralen, personalen Erzählweise - ermöglicht Vance die Perspektive¹⁴⁷ auf eine Welt, die dem Protagonisten ähnlich fremd ist wie dem Leser, zumal Thissell aus einer eher westlichen Kultur, einer in die Zukunft und die Galaxy extrapolierte *UNO* stammt, so dem Leser eine leichtere Identifikation ermöglicht und den Schwerpunkt der Aufmerksamkeit auf die fremdartige Welt verlegt. Der Handlungsablauf der Kurzgeschichte ist dramatisch, sie ist grob in drei Abschnitte gegliedert:

im ersten Teil wird Thissells derzeitige Situation, mit der er keineswegs zufrieden ist, geschildert, er befindet sich schon einige Zeit auf einer ihm kaum zugänglichen Welt.

¹³¹ grundsätzlich bezogen auf: Von Matheson bis Shaw. Hg. v. James Gunn. 1991

¹³² Masken und Sprach‘melodie‘ dürften die stärkste Distinktion aufweisen, vgl. Bourdieu 1974, S.60

¹³³ ebd., S. 195

¹³⁴ letzteres gleich *Charisma*, i.S. Bourdieus der individuelle, eigentliche Habitus.

¹³⁵ Gunn 1991, S. 196

¹³⁶ Bourdieu 1993, S. 229

¹³⁷ zum Erlangen symbolischen Kapitals und dadurch aller weiteren Kapitalsorten

¹³⁸ siehe Bourdieu 1979

¹³⁹ dem *strakh*-Wert, Gunn. 1991, S. 199

¹⁴⁰ sirenesische Tugenden sind u.a.: Weisheit, Wildheit, Vielseitigkeit, Musiktalent

¹⁴¹ ebd. S. 197

¹⁴² *mit solch absoluter Perfektion*, vgl. den ersten Satz von Die Mondmotte

¹⁴³ Bourdieu 1974, S. 173

¹⁴⁴ die unzivilisierten *Wilden* aus den Bergen, S. 198

¹⁴⁵ die zudem den Realitätseffekt erhöht. Vance verwendet Paratexte im Duktus des Lexikons häufig, z.B. Mnemiphot-

Kode in: Die Kokod-Kriege (The Kokod Warriors) in: Vance. 1979, S. 177-179, auch sind dgl. auktoriale Merkmale

¹⁴⁶ Commonwealth, Föderation u. dgl. sowie der oft verwendeten Lexika-Form *Enzyklopädia Galaktika* und die von

Vance erwähnte *U.T.* (vermutlich Universal Time), Gunn 1991, S. 190

¹⁴⁷ „die ganz und gar der des Ethnologen ähnelt, der sich einer fremden Gesellschaft gegenüber sieht, (...) zu dessen

Verständnis ihm der Schlüssel fehlt.“ aus: Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. 1974, S. 164, vgl. auch

Wierlacher 1993, S.47 das Paradoxon des Ethnologen und die Nostrifikation, S. 110

Er versucht das geringe *strakh* seiner Person¹⁴⁸ und seiner Position als Vertreter einer auf Sirene nur geduldeten und mit geringem *strakh* versehenen Institution mittels Musikinstrumenten-Training aufzubessern, als er den Auftrag erhält, einen gesuchten Verbrecher festzunehmen, was ihm aufgrund seiner niedrigen Position und geringen symbolischen Kompetenz im sirenesischen System nicht gelingt. Dies schildert Vance uns in einer direkten, szenischen und so nahen Perspektive. In einem Rückblick wird nun seine Ankunft auf Sirene geschildert (wieder szenisch), in dem ihm und dem Leser die nötigen Vorabinformationen für die sirenesische Kultur nachgeliefert werden (dies z.T. auch zusammenfassend-beschreibend). Im nächsten Teil beginnt die eigentliche Handlung, die im Stil der Kriminalgeschichte abläuft mit der Suche nach Haxo Angmark, der durch einen früheren Aufenthalt auf Sirene einen enormen kulturellen Vorsprung gegenüber Thissell besitzt und sich hinter einer Unzahl¹⁴⁹ von Masken verbergen kann, so nicht einfach als Außenweltler erkennbar ist. Hier zeigt sich die enge Verwandtschaft der S.F. zum Kriminalgenre, im S.F. muss der Leser oft eine ihm fremde Welt, ihm fremde Wesen enträtseln, was natürlich im Krimi noch verstärkt der Fall ist. *Die Mondmotte* nun ist eine Kriminalgeschichte¹⁵⁰, auch wenn die Verfolgung des Verbrechers z.T. schon vor dem Verbrechen *in* der Geschichte – dem Mord an Cornely Welibus – beginnt. Der Mord ist hier allerdings nicht das spannungsgebende Rätsel: Thissell muss auf einer Welt der Maskierten einen Menschen finden, der nicht gefunden werden will, allerdings aus einem begrenzten Kreis von Verdächtigen¹⁵¹, was Vance beispielsweise auch in seiner Geschichte *Der Gandenstoß* (*Cloup de Grace* 1973, in Vance 1979) meisterhaft vorexerziert. Er wählt dazu einen analytischen Weg, der allerdings mangels einer Watson-Figur dem Leser bis zum Schluss etwas unzugänglich ist, also der *mystery*-Teil gegenüber dem *analysis*-Teil¹⁵² überwiegt. Im letzten Abschnitt, dem Höhepunkt der Geschichte, findet dann die klassische Konfrontation des Helden mit dem Bösewicht statt. Thissell entlarvt Angmark, wird selbst gefangen genommen, er und der Leser erhalten das Geständnis (dies vor der beabsichtigten Liquidierung des Helden stellt ein gängiges Motiv dar) und in einer großartigen Schluss-Szene wird der Mörder öffentlich gestellt, allerdings für diese Geschichte (und Sirene) passend in typischen Umkehrung erst nachdem ‚Detektiv‘ de-maskiert wurde, Angamrk wird für This-

¹⁴⁸ „Wenn die Heimatplaneten wollen, daß ihr Vertreter eine Seedrachen-Eroberer-Maske trägt, sollten sie einen

Seedrachen-Eroberer-Typ schicken“. aus: Gunn 1991, S. 199

¹⁴⁹ Vance erwähnt vierzig Masken mit Namen und z.T. Aussehen oder Status, es werden zudem Abwandlungen der

typischen Masken angesprochen, Gunn 1991, S. 197.

¹⁵⁰ ich beziehe mich in Punkto Krimi auf Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 1992 und Todorov: *Acht Regeln für den*

Detektiv in: Waldmann, Günter: *literatur zur unterhaltung* 2. 1980, S. 270

¹⁵¹ der geschlossene Kreis, Nusser 1992, S.38

¹⁵² ebd., S. 33

sells *persona*¹⁵³ gehalten und aufgrund dessen anfängliche Takt- und *strakh*-Fehler getötet. Oberflächlich gesehen handelt die Kurzgeschichte vom Sieg des westlich-modernen Neuankömmlings Thissell, der seinen Mann fängt und nach einer eindrucksvollen Rede – nackt quasi ohne jede Maske¹⁵⁴ - den Respekt der eingeborenen Bevölkerung erwirbt. Vance bestätigt so die Moralvorstellung Thissells¹⁵⁵, die mehr oder weniger konform gehen sollte mit der Gerechtigkeitsvorstellung¹⁵⁶ des Lesers, karikiert sie aber auch - denn die sirenesische Moral führt zwar Gerechtigkeit herbei, aber aus Gründen, die Thissell und die westlichen Leser für banal, für ungerecht halten müssen. Allerdings sind dem Leser die eigentlichen Verbrechen von Angmark auch ziemlich egal (mir waren sie es jedenfalls), die intellektuelle Neugier, wie das Rätsel gelöst und Thissell aus der auswegs- und gesichtslosen Situation *in letzter Sekunde*¹⁵⁷ heraus kommt, das bestimmt die Spannung, macht den Witz der Lösung aus. Und zuletzt hat Thissell zwar die exotische, anfangs ihm so unzugängliche Gesellschaft von Sirene aus Sicht der Außen-seiter überlistet, da er ja die mutigen Taten, derer er sich in der Rede rühmt, gar nicht absichtlich begangen hat. Aber im Grunde verbleibt Thissell *innerhalb* des Regelsystems von Sirene bzw. ist in diesem angekommen, indem er – letztendlich weitaus besser als sein eigentlich sirenesisch-erfahrenere Gegner Angmark – die Sireneser verstehen und dies zu seinem Vorteil, seinem *strakh* einsetzen lernte. In einer ersten Leseerfahrung fragte ich mich – analog zu Thissells Frage bei seiner Ankunft- wie denn in der sirenesischen Gesellschaft bestimmt wird, wer welche Maske tragen darf, welche Maske(n) dem *strakh* entspricht, wenn doch jeder dies entsprechend

*der Philosophie, daß kein Mensch gezwungen sein sollte, ein Äußeres zu zeigen, daß ihm Faktoren aufgezwungen haben, über die er keine Kontrolle hat*¹⁵⁸, selbst frei entscheiden darf und es keine ausdrücklichen Verbote gibt¹⁵⁹. Als Antwort hört er, dass man auch mit den Folgen seiner Maskenwahl leben (und sterben muss), das *strakh* zwar selbst gewählt aber auch von jedem, der einen begegnet, verliehen wird. Diese Definitionsmacht¹⁶⁰ wird in einem Wechselspiel zwischen Individuum und Gesellschaft ausgeübt. So weit so gut. Letztendlich aber entscheidet die Überzeugungskraft der persönlichen Maskenwahl: Thissell ist zu einem Seedrachen-Eroberer-Typ geworden, diese Maske steht ihm tatsächlich jetzt zu recht zu.

¹⁵³ „Ein Mann kann sein Gesicht maskieren, aber nicht seine Persönlichkeit“. Gunn 1991, S. 229

¹⁵⁴ *der Gesichtsverlust* unserer nicht-fiktionalen Welt

¹⁵⁵ ebd., S. 162

¹⁵⁶ ‚Unsere‘ *religiösen Differenzen* (ebd., S. 232) interessieren die Sirenesen nicht.

¹⁵⁷ abweichender Titel in einer deutschen Ausgabe von *Die Mondmotte*

¹⁵⁸ Gunn 1991, S. 195, 196

¹⁵⁹ es hält sich auch nicht jeder an das ehrenhafte sirenesische System, beispielsweise Angmarks Sklave, der mit dem

Tragen von Welibus‘ Maske Thissell ‚anlügt‘, Gunn 1991, S. 228

¹⁶⁰ „*Jene symbolischen Strategien, deren Ziel es ist, (...) sich der Wörter zu bemächtigen, um in den Besitz der Dinge*

zu kommen“, Bourdieu, 1987, S. 751

Er entspricht damit dem Aufsteiger gemäß der Bourdieu'schen Gesellschaftstheorie, da er von einer sehr niedrigen Position heraus in einer ihm daneben noch kulturell-fremden Gesellschaft eine der höchsten Stellungen erlangt, was ihm nur möglich war, nachdem er die symbolischen und künstlerischen Codes für sich lesbar¹⁶¹ und so zu seinem kulturellen Kapital machen konnte.

Was die verwendete Wortwahl Vance' in *Die Mondmotte* betrifft, kann ich – begrenzt durch meine Sprachkenntnisse und den mir vorliegenden Vance' Texten - durchaus die kunstvolle Sprache, für die Vance bekannt ist, bestätigt finden, leider wird diese anscheinend in den meisten deutschen Übersetzungen nur unvollkommen wieder gegeben. Von meinen drei *Die Mondmotte*-Versionen (Gunn 1991, Bova 1973 und Vance 1979) stellt die Version des Moewig Verlags, Übersetzerin Leni Obez eine angreifbare dar, wenn beispielsweise *intricacy* in Gunns und Bovas Übersetzung zutreffend mit *Feinheiten* aber in Leni Obez' Text zu *Intrigen* wird, *exchange* in erstgenannten Versionen richtiger mit *Tauschmittel* aber von Obez mit *Kleingeld*, *similitude foisted* statt mit *Äußerer* mit einem sehr seltsamen wenn auch interessanten *Similarität* übersetzt wird. Dass *basic secret* bei Moewig zu einem *grundlegendes Gesetz* wird,

ist dann immerhin konsequent. Abgesehen davon stellt Vance ansatzweise die eigentliche, vokale

Sprache von Sirene vor, die Anklänge an Esperanto¹⁶² aufweist.

Vance selbst ist in seiner pointierten Geschichte wohl vor allem in der liebevollen Beschreibung des Hausbootes und der ausgefeilten Darstellung der Musikinstrumente zu finden, dies dürfte offensichtlich sein.

5.2. Die Kriegssprachen von Pao

Das Wort als Träger des Geistes.

J.-P. Sartre

Jack Vance' *Die Kriegssprachen von Pao*¹⁶³ ist eine seiner bekanntesten aber auch umstrittenen Romane, geschrieben 1957/58 mit dem neutraleren Titel *The Languages of Pao* (dt. zuerst 1976 als *Der Neue Geist von Pao*). Thematisch gesehen dürfte *Die Kriegssprachen von Pao* wirklich zu dem Außergewöhnlichsten gehören¹⁶⁴, was die S.F. zu bieten hat und Vance¹⁶⁵ formuliert sein Grundprogramm so - *Grundregeln: Die*

¹⁶¹ Bourdieu 1974, S. 175-176, dort allerdings auf die kulturellen, künstlerischen Codes der eigenen Gesellschaft

bezogen, auf die Thissell ja nicht zurück greifen kann

¹⁶² *Avan esx trobu, Fasc etz Rex ae Toby*, Gunn 1991, S. 202

¹⁶³ bezogen auf Jack Vance: *Die Kriegssprachen von Pao*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe 1985

¹⁶⁴ zumindest in den 50igern, heute kann man auf eine ganze Reihe „linguistischer“ S.F. zurückgreifen

¹⁶⁵ als Autor *im Text* (vs. Autor *des Textes*), § 228 Anmerkung in: Weimar, Klaus: *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft*. 1993

*Sprache bestimmt den Gedankenablauf.*¹⁶⁶ Gezielt werden zusätzlich zur eigentlichen Sprache des Planeten Pao drei¹⁶⁷ künstliche Sprachen auf Pao eingeführt, *technikant*, *valiant*, *kogitant*, um die Mentalität der Paonesen zu verändern, linguistisch auf technisch-kapitalistische, kriegerische logisch-intellektuelle Denkweise umzuformen. Vance hat in *Die Kriegssprachen von Pao* das klassische Motiv des fliehenden Thronprätendenten und sein persönliches Motiv des entwurzelten, elternlosen Kindes¹⁶⁸, das auf Reisen zu verschiedenen Welten geht, verwandt. Was die Grundidee betrifft¹⁶⁹, ist der Roman als gelungen zu bezeichnen, da Vance schlüssig aufzeigt, wie Sprache auf das Denken¹⁷⁰ wirkt, veränderte Sprache verändertes Denken und somit ein erweitertes¹⁷¹ Vorstellungsvermögen bewirkt. *Eine neue Sprache, eine neue Welt...* Allein das Beispiel, was gedanklich hinter dem neutralen Begriff ‚*ein erfolgreicher Mann*‘ für einen Krieger, Händler und Techniker stehen wird (was wahrscheinlich trotz des gleichen Wortlautes bisher sowieso schon der Fall ist), bietet Ansatzpunkte für interessante Überlegungen¹⁷². Allerdings wurde im Roman nicht differenziert zwischen Händler und *Industrialist*, kein Unterschied zwischen Verkäufer und Hersteller sprachlich umgesetzt: beide Gruppen sprechen *technikant*, der Unterschied zwischen *geschickter Handwerker* und *überzeugend wirkender Mensch* bleibt so gedanklich. Dieser Ansatz - für Vance eine Nebenbemerkung - wurde in der S.F. u.a. dann im Zyklus *Die Kzin-Kriege* von Larry Niven als Basis für die gesamte Kultur der katzenartigen Kzin¹⁷³ entwickelt. Vance variiert dies auch im schon angesprochenen Missverstehen zwischen Buzbek und Beran, als dieser *Freund* nur mit *Waffenbruder* übersetzen kann. Die Schilderung der paonesischen Gesellschaft ist typischer Vance-Stil, also äußerst diffizil und detailliert dargelegt, wenn im Vergleich zu *Die Mondmotte* oder auch *Marune: Alastor 933* (1975) etwas flacher, was sicher auch daran liegt, dass neben Pao noch zwei weitere Gesell-

¹⁶⁶ *Lehre von der dynamischen Linguistik*, S. 98, 99; gemäß Aristoteles sind Zeichen Zeichen der Laute und Laute

Zeichen der Seele, so bewirken Veränderungen am Zeichencode Veränderungen am Geist

¹⁶⁷ Pastiche ist ebenfalls künstlich aber ungeplant und ungezielt

¹⁶⁸ vgl. beispielsweise Jaro in *Nachtlicht* (Night Lamp 1996)

¹⁶⁹ Manipulation der Paoneser durch Sprachmanipulation; ‚*die Rassen des Universums (...) die spezifische Symbolik*,

mit der Ihr sie beeinflussen könnt.“ in: Vance 1985, S. 55, 56 und das mäeutische Gespräch von Palafox mit

Bustamonte S. 68 „*Worte sind Werkzeuge*“.

¹⁷⁰ „*Die Sprache drückt diesen Wesenszug aus*“, in: *Die Mondmotte*, in: Vance 1979, S. 53

¹⁷¹ angezogen werden durch Fremdheiten im Denken des Fremdsprachigen, Wierlacher 1993, S. 134

¹⁷² „*Für die Industrialisten wird es ‚geschickter Handwerker‘ heißen, für die Händler kommt es einem ‚unwiderstehlich*

überzeugend wirkenden Menschen‘ gleich.“ Vance 1985, S. 69,70

¹⁷³ Unterscheidung zwischen *dominierten*, *dominierenden* Fall, Helden-, Frauen-, Sklavensprache; ‚*die einzige*

Übersetzung für das Wort ‚Frieden‘, die er hatte, war das Wort aus der Heldensprache, das für ‚Unterwerfung‘

stand. in: Kingsbury, Donald: *Die Trojanische Katze. Die Kzin-Kriege*. 2000, S. 73

schaften vorgestellt werden, nämlich *Breakness*¹⁷⁴ und im kleineren Rahmen *Batmarch*.¹⁷⁵, und zwei weitere – Merkantil¹⁷⁶ und Vale¹⁷⁷ - erwähnt. Ähnlich wie in *Die Mondmotte, Freitzkes Stunde*¹⁷⁸ und passend zu Bourdieus Habitus¹⁷⁹ werden Kleidung und Farben als festgelegtes Unterscheidungsmerkmal verwendet, beispielsweise schwarz für den Panarchen¹⁸⁰ ocker und purpur für die Öffentliche Wohlfahrt oder braun und purpur für die Geheimpolizei (ein unscheinbar wirkender Scherz von Vance am Rande). Auch die neuen Stände – Übersetzer-Corps, Industrialisten und Krieger - werden diesbezüglich eingeordnet: graugrüne Uniform mit schwarz-weißem Besatz für die Linguisten (Hauptaufgabe der Kogitanten), rotbraun für die Technikanten und „kompliziert und farbenfroh“ mit persönlichem „Abzeichen auf der Brust und die Insignien der Legion auf dem Rücken“¹⁸¹ für die Valianten. Welchen Wert Vance auf diese Gruppierungen bzw. Sprachen in *Die Kriegssprachen von Pao* legt, ist daran sehen, dass er jeder Sprache personifizierend bzw. in Planeten überspitzt darstellt:

Merkantil (lat. *mercator*, Kaufmann) mit Botschafter Sigil Paniche steht Pate für technikant, Batmarch mitsamt Hetmann Eban Buzbek ist zu überflügelndes Vorbild für valiant-Sprecher (engl. *valiant* gleich mutig, kämpferisch), Breakness ist in zweifacher Hinsicht gleichzusetzen mit den Kogitanten (lat. *cogitant*, sie denken) und symbolisiert durch Lord Palafox, breakness bildet die Grundlage für kogitant und das Institut von Breakness die architektonische Vorlage zur paonesischen Denkfabrik in Pon. Pastiche dagegen steht zunächst auch für die Linguisten und somit das spielerische der Intelligenz-Elite, wird dann aber zur *lingua franca* und zukünftigen paonesischen, zur *allgemeinen* Sprache. Interessant ist, dass Valianten und Kogitanten ein einheimisches Ge-

¹⁷⁴ die Grundlagen der Sprache breakness (und kogitant) wird erläutert, Vance 1985, S. 69, 72, ebenso das Institut, Arbeitsweisen, die Askese, Einstellung gegenüber Frauen, dem Tabu Alter, Tod, S.64, 171

¹⁷⁵ streitende Kriegerclans, auf Oberherrschaft aus, fixiert auf *die Schätze ihres Clans*: geheiligtes Feuer, Wappenteppich, Trophäen Fetische, Vance 1985, S.13, 37 und 157

¹⁷⁶ die klassische Kaufmannskultur, die allen alles liefert, wenn der Preis stimmt und buchstabengetreu Verträge erfüllt, ebd. S. 12-14 und 36

¹⁷⁷ „*die Welt, wo alle verrückt sind*“, ebd., S.56, vgl. auch *Der große Teufel* in: Vance 1979, S.127-158

¹⁷⁸ aus: Bova 1973, S. 154,155 und 160,161, auf denen Vance drei komplette Planeten + Kulturen entwirft, siehe

Textauszug in der Anlage

¹⁷⁹ „*Daher besitzen von allen Unterscheidungen diejenigen das größte Prestige, die am deutlichsten die Stellung in*

der Sozialstruktur symbolisieren, wie etwa Kleidung, (...) Akzent und (...)Geschmack.“ Bourdieu 1974, S.60

¹⁸⁰ „*Dieser Kontrast zwischen dem Habitus des Herrschenden und dem der Beherrschten wurde immer mehr als eine der*

feldübergreifenden Hauptkonstanten betrachtet“ und rasse-übergreifend, Pinto 1979, S.13

¹⁸¹ Vance 1985, S.119; die enorme Kodifizierung verdeutlicht auch: S. Paniche fragt bezüglich Palafox: „*Wer ist dieser*

Mann? Ich kenne seine Bekleidung nicht.“ ebd.,S. 15, Berans Reaktion auf Fanchiels Anspielung betr. der freien

Kleidungswahl: „*Unsere Bekleidung ist vorgeschrieben und keiner würde eine Tracht tragen, die ihm unbekannt ist,*

oder eine, die möglicherweise Mißverständnisse verursacht.“ S.56

sicht verliehen bekommen: Großmarschall Esteban Carbone und Finisterle, die Technikanten bleiben bar jedes paonesischen Repräsentanten. Der Handlungsschwerpunkt dieses Romans liegt insofern auch auf Kampf und trickreiches Planen, was u.a. seine Schwäche ausmacht, da das linguistische Programm nicht konsequent ausgelotet wird. Wie interessant wäre es beispielsweise gewesen, mal eine der Auseinandersetzungen von Technikanten und merkantilen Handelsschiffen zu erleben.

Man kann *Die Kriegssprachen von Pao* als Raumroman¹⁸² begreifen, da die Schauplätze Breakness, Pao und die verschiedenen Aufenthaltsorte Berans nach seiner Rückkehr sinntragende Funktion haben. Enttäuschend ist die schablonenhafte Charakterzeichnung der Hauptfiguren – Bustamonte, der aufbrausende Königsmörder und Meuchelmörder im Stil der ital. Oper, Lord Palafox, gefühlkalter Zaubermeister und Dr. Frankensteinfigur - selbst Beran, der Protagonist, wirkt blass und blutleer, was vermutlich auch an der Perspektive der Figurenzeichnung liegt:

Vance verwendet nahezu keine Innensicht des Helden, der *point-of-view* ist zwar nah am Geschehen, Berans Gedankenwelt wird aber kaum¹⁸³ deutlich. Und da der Erzähler sich mit auktorialen Tendenzen zudem meist heraus hält¹⁸⁴, wird das Eintauchen für den Leser in das Geschehen erschwert. *Die Kriegssprachen von Pao* zeigen Ansätze des Pikaro-Romans¹⁸⁵, der Held verliert in seiner Jugend die Eltern, muss sich in der Fremde durchschlagen, lässt sich treiben, passt sich an und erkennt die wahre Natur der Gesellschaft.

Die Figur des Beran entwickelt sich kaum im Laufe des Romans¹⁸⁶; er zeigt niemals Gefühle angesichts der Tatsache, dass er von seinem Onkel Bustamonte zum Mörder seines Vaters programmiert wurde, was allerdings wohl eher ein Versehen des Autors¹⁸⁷ ist, es wird nicht erklärt, wieso Beran einfach aufgibt, als er von der angeblichen Rückkehr seiner Geliebten in Lord Palafox' Harem erfährt. Was genau nach Berans Verständnis eigentlich für die *Pamalisten*-Gesänge geplant war (und Opfer forderte, die Beran überraschten und entsetzen)¹⁸⁸, wird dem Leser auch nicht nahe gebracht. Hier zeigt sich wie bei Thissell in *Die Mondmotte*, der wirklich einen *Watson* gebrauchen könnte, eine Barriere zwischen den Hauptfiguren Vances' und dem Leser - das Vorherrschen von Außensicht, nur abgemildert von seltenen Gedankenäußerungen der Figuren,

¹⁸² vgl. W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. 1948 und Entstehung und Krise des modernen Romans. 1954

¹⁸³ beispielsweise Berans Identifikationsgefühl mit Palafox, ebd., S. 75

¹⁸⁴ abgesehen z.B. vom Vorwort oder der Vorbemerkung zu Kapitel V, S. 33 und Fußnote S.12

¹⁸⁵ abgesehen u.a. davon, dass der Medaillon sicher nicht dem niedrigen Personenkreis angehört

¹⁸⁶ der angeblich ‚neue‘ Beran von S. 139 war für mich nicht wirklich nachvollziehbar

¹⁸⁷ ebenso wie der logische Fehler, Beran nicht einfach *batch* mit Eban Buzbek reden zu lassen, um das sprachliche

Mißverständnis zu vermeiden bzw. es nicht zu thematisieren, Vance: *Die Kriegssprachen von Pao*. 1985, S.147

¹⁸⁸ ebd. S. 132, 137

reicht nicht für eine gelungene Identifikation aus. Im Sinne des Themas Linguistik fällt erschwerend auf, dass Beran abgesehen von seiner Reaktion bei Ankunft auf Pao¹⁸⁹ und des Schlusses¹⁹⁰ nicht einmal vom Erlernen der neuen Sprachen verändert wird, was doch gerade Hauptaussage des Romans ist. Möglicherweise sind Vance‘ Charaktere häufig so passiv und flach, weil sie für Vance eigentlich nur das Medium, als leere Stelle zwischen Leser und entwerfener Gesellschaft darstellen: Beran war nie richtig ganz paonesisch (für sich selbst und für den Leser), da sein Leben als literarische Figur erst beginnt, als er schon unter der Mordauftragskontrolle seines Onkels steht, was erklärt, wieso er in der ersten Leseerfahrung für mich wie ein Kind wirkte. Er war natürlich nie richtig breakness, dafür ist er doch zu sehr Paonese. Beran ist – wie letztendlich wohl ganz Pao sein wird, wenn auch nicht gleich nach den genannten zwanzig Jahren - *pastiche*¹⁹¹, was im Grunde die moderne, westliche Mentalität ausmacht und so ihn wie den Leser zum geeigneten Beobachter der Gesellschaften macht¹⁹². In einer möglichen Überinterpretierung möchte ich erwähnen, dass Farblosigkeit und Passivität der Figur Beran allerdings typisch paonesisch wäre¹⁹³.

Im großen und ganzen wirkte *Die Kriegssprachen von Pao* auf mich durch die *Beschreibungen* der wichtigen Hintergründe und Geschehnisse streckenweise wie die Skizzierung eines Romans; der eigentliche Romananfang ist szenisch, fast schon *in medias res*, was natürlich auch bei Romanen ein möglicher Einstieg ist, verweist aber auf die Tatsache, dass Vance Stärken eher bei Kurzgeschichten liegt. All die Stellen, an denen man mehr über Berans Innenleben wissen, ein wenig mehr Beschreibung seines Alltags vor dem Mord am Vater erhalten möchte, erscheinen unfertig und *zu kurz* für einen Roman (obwohl er es die Seitenzahl betreffend nicht ist) ein wenig mehr *showing* statt *telling*¹⁹⁴, hätte gut getan, was natürlich eine Wertung meinerseits ist. Meine Leseerwartung verlangt wesentlich mehr an *Psychologie* des Helden, der hier kein echter

¹⁸⁹ dem unpaonesischen Mitleid Berans mit den Massen, verursacht durch seine Beherrschung des individualistischen

breakness, welches keine Passiv- und Ich-Form aufweist. ebd., S. 103

¹⁹⁰ Palafox hatte breakness gesprochen, Beran sprach *pastiche*. ebd., S. 186

¹⁹¹ *Ich bin entwurzelt, zusammengeflickt; ich bin Pastiche*. Berans Ankunft auf Pao, S. 109, vgl. zudem, dass *pastiche*

zwar wegen seiner Funktion als *Sprache des Dienens* im Roman bezeichnet wird, aber als ein Mix aus paonesisch,

valiant, technikant, kogitant, mercantil und batch – und somit aus Eigenschaften, die z.gr. Teil den ursprünglichen

Paonesern fehlen und in der Gesamtheit die durchschnittliche menschliche Mentalitätspalette abdeckt - dürfte *pastiche*

kriegerische, merkantile, passive wie aktive und intellektuelle Anteile aufweisen.

¹⁹² „Wenn, dann ist es mit Bestimmtheit ein Mensch wie ich, weder aus Pao noch aus Breakness, der Ver gleiche

anstellen kann.“ ebd., S. 80

¹⁹³ passiv, phlegmatisch, erdulnd, unempfindlich gegenüber menschlichem Leid; ebd., S.5, 34, 47, 133 und 134

¹⁹⁴ berichtende Erzählung und szenische Darstellung in: Stanzel, Franz: *Typische Formen des Romans*. 1993, S.12

Sympathieträger sein kann, und so tue ich Jack Vance wahrscheinlich unrecht. Allerdings kann – ohne größere Ablenkung durch eventuelles Mitleiden mit Beran und durch zu verwickelte Handlungen – die Kultur von Pao und die Idee der sprachlichen Mentalitätsmanipulation viel direkter wirken. Insofern erinnert mich dieser Roman an die Utopien und Staatsromane, in denen die beschriebene Gesellschaft ebenfalls wichtiger war als das Handeln oder Gedanken der Berichterstatter.

Da das linguistische Gedankenspiel im Roman einen so großen Platz einnimmt, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Gegenposition zur Sprache-gleich-Gedankenformungstheorie¹⁹⁵ ebenfalls von Vance angesprochen wird, allerdings durch die Figur des Valianten-Marschalls, der eher geringe Sympathien des Lesers besitzen dürfte:

*Was ist schon eine Sprache, wenn nicht eine Folge von Wörtern?*¹⁹⁶

Das Problem - *Was war zuerst da: die Sprache oder das Verhalten?*¹⁹⁷; wieviel Identität, wieviel Ich ist variabel?¹⁹⁸ - bleibt als interessante abschließende Erfahrung des Lesers.

Vance verwendet in diesem Roman höchst interessante Wort- und Namensschöpfungen: *Panarch* mit Anklängen an *Monarch* und *Pan* (der Allesbeherrscher), die Titel *Ayudor* und *Medaillon* erinnern an *Dauphin* und *prince* (Bruder des jew. frz. Königs), die anfangs genannte arkadische Zuflucht des Panarchen *Pergolai* an *Pergola*, was durchaus treffend erscheint. Der Großmarschall *Esteban Carbone* könnte mit dem Namen aus einem Mafia-Film stammen, *Ercole Paraio*, der Aliasname Berans, erinnert schwach an *parat*, an *vorbereiten*, und der Nachname an *école* - Schule, vermutlich beides von mir übertrieben assoziiert, aber für einen ja Autor möglich ist. *Breakness* (*break*) wurde möglicherweise wegen der Bedeutung *master* und Tagesanbruch verwendet, wovon letzteres zumindest zur Beschreibung des Planeten passen würde¹⁹⁹. Das verwendete Wort für die Mischsprache der Linguisten – *pastiche* - ist ein schöner Begriff aus der Musik und steht dort für ein aus mehreren alten Opern zusammengesetztes Musikstück, was natürlich Vance' Auffassung von Musik als Sprache (in *Die Mondmotte*) und seine Liebe zur Musik darüber hinaus hervorragend belegt.

Zur Übersetzung kann ich nicht so viel sagen, da mir bei diesem Roman nur eine Version vorlag. Allerdings – durch die Möglichkeit des Vergleich mit dem Originalwortlaut – fiel mir immerhin auf, dass das deutsche ‚*Lehrmeister*‘ im Vance' Text *dominie* lautet, für Oberlehrmeister *high dominie*, eine ganz eigene Wortschöpfung, die natürlich weni-

¹⁹⁵ „Man kann aber nicht ohne Wörter denken. (...) Dann versuch mal, mit Wörtern einen Ball zu fangen. Du meinst

vielmehr: Wörter ermöglichen die Kommunikation.“ und „Aber wir Menschen sind nicht von dem Gedanken

abzubringen, daß es unsere Sprache ist, die uns menschlich macht.“ Kingsbury 2000, S. 296, 305

¹⁹⁶ Vance 1985, S. 190, dem der Hekateaner aus: Der Gnadenstoß in: Vance 1979, S.278 sicher zugestimmt hätte.

¹⁹⁷ ebd., S. 57

¹⁹⁸ „Würde das heißen, daß ich wie Ihr werde?“ ebd., S. 57 und „Werden sie echte Paonesen sein?“ ebd., S. 80

ger wie in der deutschen Version die Tätigkeit der Breakness-Männer als die Funktion als *Herren* betont.

6. Draußen und Drinnen

6.1. Von Vance zur Vance‘ Geschichte

Wenn es auch zum Teil schon angesprochen wurde, möchte ich mich doch noch genauer der Frage widmen, wieviel von Vance und Vance‘ Habitus nun in seine Geschichten eingeflossen ist.

Nun, ersteinmal hat Vance *Die Mondmotte* und *Die Kriegssprachen von Pao* selbst geschrieben²⁰⁰, er hat sie nicht abgeschrieben, nicht zusammenkopiert oder irgendwo gehört. Soweit so gut. Es dürfte sich also bei beiden Texten um Vance‘ Worte und Sätze handeln, auch ein Teil der Absatzgestaltung stammt wohl von ihm – abgesehen von Lektoratsarbeiten des Verlages, was wir vernachlässigen können. Er hat die Geschichten erfunden, sich ausgedacht, Personen und Handlungen nebst Details gefunden, kreiert und kombiniert. Vance tritt - in der Nachfolge einer langen Tradition – nicht selbst als Erzähler auf, er verfasst keine Autobiographie und schreibt kein Sachbuch. Er erzählt eine Geschichte, entwirft als absoluter Schöpfer seine Welt zwischen Buchdeckeln, insofern ist alles in beiden Geschichten von Vance. Auch wenn wir jetzt nicht auf die Bourdieu’sche Frage: *Wer hat denn die Schöpfer geschaffen?*²⁰¹ eingehen wollen, indem wir aber alles, was von Vance im Werk ist, auf die Prägung, Sozialisation und Erfahrungen Vance‘ zurück führen und so den Autor gänzlich aus dem Werk schmeißen, möchte ich folgendes ansprechen. Der Autor mag innerhalb eines bestimmten Kontextes und mit einer gezielten Absicht²⁰² geschrieben haben, aber das ist *nach* der Veröffentlichung²⁰³ eine zwar hinreichend interessante Feststellung, nicht aber notwendiges Vorwissen für das geschriebene Werk (und wenn, ist dieses nicht mehr direkt zugänglich für den normalen Leser). Hiermit wäre der eigene Wert des geschriebenen Textes, der einmal erzählten Geschichte erreicht. Insofern hat jeder Leser das Recht, die Worte des Textes aufzufassen, wie er sie versteht. Dennoch ist dieses Verstehen natürlich nicht beliebig; der Autor projiziert sich normalerweise seine potentiellen Leser, Autor und Leser teilen zumindest anfangs die gleiche Gegenwart, häufig die gleiche Gesellschaft, so dasselbe Alltagswissen und gleiche Erwartungen²⁰⁴. Diese Determination des Textes ist allerdings nicht zwingend oder eindimensional²⁰⁵: Der Autor hat mittels seiner Phan-

¹⁹⁹ grauer Himmel, kleine blasse Sonne. ebd. ,S. 50

²⁰⁰ er ist *Autor des Textes*, Weimar 1993, § 228 Anmerkung

²⁰¹ in: *Soziologische Fragen*. 1993

²⁰² der Intentionale Irrtum: nicht, was Autor wollte, sondern was er getan hat, ist entscheidend

²⁰³ der Autor ist jetzt nur noch Autor des Textes, nicht mehr *Autor im Text*, ebd.

²⁰⁴ der Lektürevertrag, Bourdieu 2001, S. 504

²⁰⁵ Brechungen, siehe Punkt 3.3.

tasie die Möglichkeit, sich in seinem Werk frei zu entfalten²⁰⁶, wenn auch diese Zwanglosigkeit nicht so absolut ist. Seine Meinung äußert er sowieso nicht direkt, das wäre keine Literatur, keine Kunst²⁰⁷.

Ein zu direktes Herstellen von Beziehungen zwischen Autor und Geschehnissen, Figuren im Werk ist naiv, Vance wehrt derartige Gleichsetzungen in seinen Interviews grundsätzlich ab. Sklaverei in seinen Büchern beispielsweise als Ausfluß der U.S.-amerikanischen herzuleiten, verneint er,

*es hat nichts mit Amerika zu tun, sondern mit der menschlichen Rasse.*²⁰⁸

Allerdings gibt Vance zu, dass er

*alle Leute, die ich getroffen habe, sei es hier in den Staaten oder sonst wo, vielleicht verwendet habe, um mir bei den Geschichten zu helfen.*²⁰⁹

Ein Autor erschafft seine künstl(er)ische Welt ja nicht *ex nihilo*²¹⁰. Es ist zu unterscheiden zwischen der *Meinung des Textes*, der *Absicht des Schreibens* und der *Form des Schreibens*²¹¹. Gerade letzteres ist stark abhängig vom gewählten Genre²¹², dessen Traditionen und Lesererwartungen; die S.F. ist eine der wenigen Gattungen der Neuzeit, die noch stark konturiert sind²¹³.

Die Variationsbreite und die Freiheit der Gestaltung der Geschichte ist dennoch groß. Vance achtet nach eigenen Worten auf neutrale Adjektive,

*man sollte sie meiden, wo es nur möglich ist, das Geschehnis soll ohne (...) zu kommentieren*²¹⁴

präsentiert werden. Vance steht so in der Tradition der modernen Literatur (die auktoriale Wertungen ablehnt) und besonders in der Realismus-Forderung der S.F., wird doch durch das (angebl.) Ausschalten des Auktorialen Objektivität gewahrt. Intentionen treten bei Vance so nicht eindeutig und klar hervor, er schreibt keine Tendenz-Literatur.

Augenscheinlich ist seine Bevorzugung maritimer, handwerklicher²¹⁵ und musikalischer Gesellschaften und Details. Sein Hausboot und die Musik in *Die Mondmotte*, seine Vor-

²⁰⁶ „eben deshalb liebe ich die Kunst (...) Schreiben setzt alle Determinierungen, alle grundlegenden Zwänge und

Beschränkungen des gesellschaftlichen Daseins außer Kraft. Flaubert an G. Sand in: Bourdieu 2001, S. 57-58, vgl.

auch Punkt 3.3.1.

²⁰⁷ der Autor „vollzieht eine symbolische Handlung“, indem er mit einem verhüllten, gar verschlüsselten Werk eine

bestimmte Wirkung erzielen will, die seiner Intention entspricht, Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. 1997, S. 45

²⁰⁸ Interview Nr. 3, S.9

²⁰⁹ Interview Nr.1., S.36

²¹⁰ „nicht nur die gesellschaftliche Realität als Vorwurf. Ausgangspunkt und intentionaler Zielpunkt ist vielmehr die

gesamte Wirklichkeit- für den Künstler zumal nicht zu geringen Teilen aus seiner literarischen und allgemein

kulturellen ‚Bildung‘ bestehend.“ Zerbst 1984, S.121

²¹¹ Weimar 1993, § 354

²¹² Gattungszwang siehe Pinto 1997, S. 18

²¹³ Gattungsprimat, U. Suerbaum in: Esselborn 2000, S. 20

²¹⁴ Interview Nr. 1, S.14

liebe für Sprache²¹⁶ in *Die Kriegssprachen von Pao*. Sein Interesse für Architektur, seine Liebe zum Maurer-Handwerk und Zimmern steht bei ihm im Dienst des *settings*, der Atmosphäre seiner Werke:

*Die Seele eines Volkes spiegelt sich in seiner Architektur wieder*²¹⁷,

was Bourdieu ebenso sieht, als er Erwin Panofsky als Ahnherr einer Rhetorik der Architektur nennt²¹⁸. Vance gesamtes Werk zeigt als Hauptthema die Gesellschaft und Kultur, beide in dieser Hausarbeit besprochenen Welten sind ein gutes Beispiel dafür, aber auch *Nachtlicht* (mit seiner Wortschöpfung *Betragung*, was ein Bourdieu'scher Terminus für Habitus sein könnte) oder die Beschreibung der Wittemond-Gesellschaft²¹⁹ sind exemplarisch. Letztere ebenso wie die lexikalische Vorbemerkung zu Kapitel V in *Die Kriegssprachen* demonstrieren seine Vorliebe für die Soziologie, auch wenn er gezielte Gesellschaftsplanungen verneint, sowie Pierre Bourdieu und Norbert Elias nach Worten seines Sohnes nicht kennt²²⁰, was auch angesichts der Erstveröffentlichung (*Freitzkes Stunde* 1977, *Die Mondmotte* 1961 und *Die Kriegssprachen* 1958) auch keine direkte Rolle spielt. Als grundsätzliche Intention Vance' kann man demnach das Aufzeigen von Alternativen zur Gegenwart formulieren, - was Vance' Figur Fanchiel korrekt *„vergleichende Kulturwissenschaft“*²²¹ nennt – nebst die Aufdeckung²²² der wahren Zusammenhänge, ganz abgesehen vom Unterhaltungswert, vom Vergnügen der Leser und deren Portemonnaie²²³.

Wieviel Bourdieu (bzw. seiner Theorie) ist nun darüber hinaus in beiden vorliegenden Texten? Viel. Vance liefert mit *Sirene*, *Pao*²²⁴ und *Wittemond*²²⁵ geradezu Paradebeispiele für Gesellschaften, die durch soziales und symbolisches Kapital bestimmt werden.

²¹⁵ „*Mercantile, (...), seinem Wesen nach ebenso ein Stadtmensch, wie die Paonesen Menschen der Scholle und des*

Meeres waren“. Vance 1985, S. 11, wobei dieser Gegensatz durchaus auch literarischer Topos ist.

²¹⁶ Studienfächer Englisch, Geschichte, Journalismus, vgl. Interview 2, S. 7

²¹⁷ *Freitzkes Stunde* in: Vance: *Der Galaktische Spürhund*. 1983, S. 160

²¹⁸ Bourdieu 1974, S. 136-37

²¹⁹ Vance 1983, S. 155

²²⁰ vgl. Interview Nr. 1, S. 2, 2, 36, 44 und e-mail-Kontakt mit John Vance; die *Wittemond*-Schilderung stammt von 1977

²²¹ Vance 1985, S. 55

²²² „Ich hoffe, zum gleichen Ergebnis durch kulturelle Analysen zu kommen. Magnus Ridolph, *Der Gnadenstoß* in: *Die*

besten Stories von Jack Vance 1979, S. 263

²²³ Interview Nr. 1, S. 21

²²⁴ Vance bezeichnet „*Sprachen und grundlegenden Bedürfnisse*“ als „*spezifische Symbolik, mit der Ihr sie beeinflussen*

könnt“, Einweisung der Linguisten in: Vance 1985, S. 55

²²⁵ in der Beschreibung nennt Vance die Teilnahme der Gesellschaftsmitglieder wie Bourdieu auch ein „*kompliziertes*

Spiel“, vgl. Bourdieu 1987 u. 2001, Punkt 3.4., *illusio*. *Freitzkes Stunde* 1983, S. 155

6.2. Aus der Realität (Faktion) zur konzeptierten Welt (Fiktion)

Die Dichtkunst scheint dem Verstand aller derer gefährlich zu sein, die nicht im Besitze des Gegenmittels sind, nämlich der Erkenntnis der wirklichen Welt.

Plato. Der Staat.

6.2.1. Dichter lügen nicht

Den Lügenvorwurf muss sich Literatur schon lange gefallen lassen; darauf hin entwickelte die mainstream-Literatur die Strategie, objektiv, positivistisch und realistisch zu sein (Realismus, Rhetorik der Wahrscheinlichkeiten, Überzeugungskraft, der Ich-Erzähler²²⁶) und die S.F.-Literatur wagt es permanent, diese Strategie der zu torpedieren, indem sie sich weigert, Welten abzubilden, realistisch in diesem Sinne zu sein. So könnte man es jedenfalls etwas übertrieben formulieren.

Dieser Punkt verweist in gewisser Hinsicht auf die Gattungsbestimmung. Anfangs unterschied ich zwischen pragmatischer und fiktionaler Literatur. Dies ist zu vereinfachend.

Wahrheit und Lüge haben die gleiche grammatische Form, ²²⁷

dies gilt auch für literarische Sätze (mal abgesehen von Poesie). Und dass der eine Text eine pragmatische, der andere eine literarische Absicht hat, ist zwar wichtig – nicht aber entscheidend als Literaturkriterium, denn das kann sich ändern. Die Frage, was in welchem System als Literatur funktioniert, dafür erklärt wird, führt im Extremfall zum Relativismus: alles aus Buchstaben, sogar alles was ‚aussagen, bezeichnen, zeigen‘ will, wäre Literatur. Dies mag ja sogar seine Berechtigung haben, führt aber viel zu weit. Literatur ist, wenn es um erfundene Geschichten, erdachte Figuren geht. Dazu muss man den schon verwendeten Begriff ‚fiktional‘ zu fiktiv und fingiert abgrenzen:

- fingiert ist eine Tatsache, wenn sie in betrügerischer Absicht vorgetäuscht wird, hier trifft der Lügenvorwurf.
- fiktiv ist ein Gegenstand, wenn er ausdrücklich als Konstrukt, als Gedankenspiel eingeführt wird, wie es beispielsweise in Sachbüchern oder auch Gesetzbüchern (der Durchschnittsbürger etc.) vorkommt.

Eine fingierte Person²²⁸ wäre z.B. ein Zeuge, der mit falschen Namen und fingierten Lebenslauf untergetaucht ist. *Oliver Twist* wäre ein fiktionaler Person, ebenso *Napoleon* in einem Roman, wobei beispielsweise die Literaturwissenschaftler darüber streiten, ob es *Homer* wirklich gegeben hat und er nicht etwa ein Etikett für mehrere Überlieferungsträger und somit fiktiv wäre.

²²⁶ Stanzel 1993, S. 29; später auch gerade als subjektiv-psychologische Perspektive

²²⁷ Weimar 1993, § 258 Anmerkung

²²⁸ die Ich-Erzählung ist gemäß K. Hamburger: Die Logik der Dichtung. 1987 eine „fingierte Wirklichkeitsaussage“.

Ein Roman kann nun von real-existierenden (Historischer Roman) oder nicht-existenten Personen, Geschehnissen und Dingen handeln, mehr oder weniger plausibel²²⁹ sein, poetischer oder ‚journalistischer‘ sein, und wäre dennoch ein Roman, was an Lesehaltung und Autorensignalen²³⁰ deutlich würde. Fiktiv (lat. *fictio*, etymologisch verwandt mit *figura*) muss an einem Text genau eine Sache sein, damit er eindeutig Literatur ist: die literarischen Personen²³¹ in ihm. Entsprechend der Einschätzung der Fiktionalitätssignale²³² des Textes durch den Leser (was gelernt, was symbolisches Kapital²³³ werden muss) erzeugt dieser in Komplizenschaft mit dem Autor, dem gesamten Literarischen Feld ein eigenes Sprachspiel, eine eigene Realität²³⁴. Dabei entsteht als Funktion²³⁵ von Leser und Text ‚das Imaginäre‘.

6.2.2. Oft ist die Literatur wirklicher als die Realität

Die Vorstellungskraft ist keine (...) zusätzliche Fähigkeit des Bewußtsein, sie ist das ganze Bewußtsein.

J.-P. Sartre. Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft.

Imagination also, die Realität wird nur mittelbar zur Wirklichkeit²³⁶, die sprachliche Fassung des Wahrgenommenen ist entscheidend, ist doch jede Sprache schon konventionalisierte Welt-Erfahrung.

Wenn Menschen unterschiedliche Sprachen sprechen, arbeitet ihr Verstand unterschiedlich und sie handeln unterschiedlich.

*In einem noch weiter gefaßten Bezugsrahmen stellen wir fest, daß jede Sprache dem Bewußtsein ein bestimmtes Weltbild aufdrängt.*²³⁷

Natürlich ist Wahrnehmung nicht gleich Wahrnehmung, man imaginiert konkrete reale Dinge (Erinnerung, direkte Anschauung), zukünftiges Reales, erwartbar oder erwünscht, und Wunsch nebst reiner Phantasievorstellung (un)möglicher Welten. Die Sprache als *Abbild*²³⁸ der Welt zu verstehen, ist eine Theorie²³⁹, dass Sprache die Wahrnehmung der Welt erst ermöglicht, eine andere. Dass gerade das - die Welt als *Bild* durch die Spra-

²²⁹ Unrealitätsgrade, siehe Zerbst 1993, S.103

²³⁰ ebd., § 28, 60, 168, 170

²³¹ ebd., § 173 und alles wird zum Wort, zur Textperson § 250

²³² episches Präteritum oder Buchdeckel beispielsweise, auch Autorennamen-Unterschied zu dem des Erzählers

²³³ und als literarisches Verhalten geübt Zerbst 1984, S. 17

²³⁴ linguistisch *mental spaces* (G. Fauconnier), Zerbst 1984, S. 95, siehe auch Virtualität

²³⁵ ebd., S. 104

²³⁶ Zerbst 1984, S. 66; Wirklichkeit ist die „*Realität in der Erfahrung*“, „*Wir sehen mit unseren Beinen.*“ Baudrillard, J.:

Philosophie der Neuen Technologien. 1981, S. 36 und der Mensch ist immer „*einer standortgebundenen Perspektive unterworfen.*“ S. 67

²³⁷ Finisterle in: Vance 1985, S. 98 und 99

²³⁸ Medien im Unterschied zur Kunst: „*Abbildung muss vom Gegenstand selbst hervorgebracht sein*“, Baudrillard 1981, S.69

²³⁹ griech. Mimesis, lat. imitatio; Kriterien sind Anschaulichkeit, Wahrscheinlichkeit, Glaubhaftigkeit, *probabile*

che²⁴⁰ - bei Literatur besonders zum Tragen kommt, verweist wieder auf die didaktische Funktion gerade der S.F. Als realistisch werden Geschichten empfunden, die mit der Leseerwartung, d.h. mit dem Allgemeinwissen übereinstimmt.

Dieses Alltagswissen²⁴¹, welches neben den Kenntnissen auch die Werte, kulturellen Vorstellungen und typische Rollenerwartungen²⁴² enthält, ist nun der Maßstab²⁴³ für das Verständnis von Literatur, denn selbst die literarische Realität des Textes muss eine minimale Wahrscheinlich- und Glaubwürdigkeit aufweisen, den Glaubenseffekt, dieser,

*den der literarische Text erzeugt, beruht (...) auf dem Zusammenhang zwischen den von ihm gesetzten Vorannahmen und jenen, die wir in der Alltagserfahrung der Welt einsetzen*²⁴⁴,

macht alles in der Fiktion wahr, authentisch. Der Text wird je nach Gattungskonvention mehr oder weniger unter dem Gesichtspunkt des Fiktionalitätskontraktes, also *pseudo-pragmatisch* gelesen, als ob die Geschichte real²⁴⁵ wäre, was genau das Vergnügen ausmachen kann.

*Der Zauber des literarischen Werkes gründet gewiß zu einem Großteil darin, daß es von ernstesten Dingen spricht, ohne (...) zu verlangen, daß man es vollkommen ernst nimmt.*²⁴⁶

Die Leerstellen, das Angedeutete wird dabei aus der Lebenswelt, den Alltagskenntnissen des Lesers aufgefüllt. Diese Lesekompetenz kann dazu führen, dass aus Fiktion Illusion wird und damit zeitweise ununterscheidbar von der Realität. Diese - wenn geplant - bekommt die Qualität einer Simulation, Fiktion kann so ein großes Feld für geistige Übungen bieten, birgt aber auch die Gefahr von eskapistischen Tendenzen, beispielsweise die Figur des Frédéric in *Erziehung des Herzens*, der fast lebensuntauglich wird durch das Verhaftet sein an der Fiktion *in der Fiktion*:

*Frédéric liebt in Madame Arnoux jene, die den Frauen aus den romantischen Büchern gleicht*²⁴⁷.

Dennoch ist es der Literatur möglich, Welten zu erschaffen, die weniger realistisch zu sein brauchen, allein Plausibilität²⁴⁸ innerhalb der erzählten Welt ist wichtig, sodass diese dann dem Leser häufig ‚realer‘, echter und normaler vorkommen kann als die in moderner Zeit immer unvorhersehbare und undurchschaubare Welt.

²⁴⁰ Sprache repräsentiert nicht die Welt, auch nicht die fiktive, sie „evoziert“ sie. Zerbst 1984, S. 113

²⁴¹ Alltagswissen hat Entlastungsfunktion, Zerbst 1984, S. 38; bei Fremdheit im zeitlichen, räumlichen, kulturellen Sinne

geringeres, dies trifft auf S.F. in noch weit größerem Maße zu.

²⁴² „dass gerade die anonymsten Typen uns ‚bekannter‘ erscheinen“, ebd. S. 40; diese „*Inseln der Vertrautheit*“,

Wierlacher 1993. S. 89

²⁴³ „die Realität, an der wir alle Fiktion messen, lediglich der anerkannte Referent einer (nahezu) universell geteilten

Illusion“, Bourdieu 2001, S.69

²⁴⁴ ebd., S.66 Anmerkung 126, Zerbst 1984, S. 116 und 147

²⁴⁵ oder zumindest mit den Erwartungen und Leseerfahrung übereinstimmt, wenn nicht, ist große Sympathiewilligkeit

durch den Leser, vgl. Stanzel 1993

²⁴⁶ Bourdieu 2001, S. 68

²⁴⁷ ebd., S. 55 und 518

²⁴⁸ laut Aristoteles ist das *Mögliche* den ewigen, wahren Ideen näher als die einzelne empirische Sache

7. Resümee

Die wahrhaft philosophischen Schriftsteller erfinden das Wahre, mittels der Analogie.

Honoré de Balzac

Bei jeder Art der Interpretation ist der Interpret, der *Dolmetscher* immer in der Gefahr

eines, der im Spiegelkabinett steht und nicht weiß: was mir entgegenkommt -

*bin ich's, ist's der Text, ist's der Autor?*²⁴⁹ ,

weswegen man idealerweise nicht allein interpretieren sollte und es keine allein selig machende Interpretation gibt.

Man sollte u.a. deswegen Literatur nicht ausschließlich als Medium für Botschaften und Intentionen mißverstehen, die Analyse der Absichten und Möglichkeiten der S.F. werden sowieso derzeit nicht oft verwirklicht, wie bei anderer Literatur übrigens auch.

Unsere

*Methode darf freilich die Literatur nicht zum historischen Material, zum Beleg für soziologische Thesen umfunktionieren*²⁵⁰ ,

muss sich dem Risiko, zuviel hinein zu lesen, die Soziologie ins Werk erst hinein zu tragen²⁵¹ , stellen. Andererseits bietet gerade die Literatur einen solchen Fundus an Material und Möglichkeiten für den Soziologen, dass es wissenschaftlich unhaltbar wäre, dies nicht zu untersuchen, nur um die Störung des schönen Scheins, der *illusio* zu vermeiden²⁵² . Zur ‚Ehrenrettung‘ des besonderen Status der Literatur sei anzumerken, dass diese soziologische Analyse literarischer Werke die Kunst des Autors nicht abwerten, ihn nicht auf ein unbewusstes Instrument des gesellschaftlichen Kontextes reduzieren will. Die Ausgangslage des Soziologen ist

*vollkommen mit der des Autors kompatibel*²⁵³ ,

Soziologie ist längst im Werk vorhanden²⁵⁴ . Die konkreten literarischen Werke sind dabei

*einzelne Exemplifizierungen, (...) gewissermaßen Stichproben der wirklichen Welt.*²⁵⁵

Bei Vance wird dies gerade auch an seinem Duktus des Wissenschaftlers, des Soziologen²⁵⁶ (Fußnoten, Lexika-Einträge) deutlich.

²⁴⁹ siehe Weimar 1993, Anmerkung zu § 338

²⁵⁰ Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. 1979, S. 85, 86; auch „*Es sei der Soziologe selbst, der*“ Flaubert zum

Soziologen macht. Bourdieu 2001, S. 19; dagegen ist nach Zerbst „*Literatur nicht nur integraler Bestandteil sondern*

für Soziologie auch wesentliches Informationsmaterial“, Zerbst 1984, S. 128; vgl. Elias 1993, S. 295 u. 1997, S. 67-69

²⁵¹ Pinto 1997, S. 25

²⁵² „*die soziologische Lektüre bricht den Zauber, (...) offenbart sie die Wahrheit, die der Text zwar äußerst, aber auf eine*

sie wieder nicht äußernde Weise“ Bourdieu 2001, S. 67

²⁵³ Pinto 1997, S. 25

²⁵⁴ nach Suvin war beispielsweise H.G. Wells in seinem Werk „*auf der Suche nach der dritten gesellschaftlichen Kraft*“,

Suvin 1979, S.304

²⁵⁵ Bourdieu 2001, S. 518

²⁵⁶ z.B. Adam Ostwalds ‚*Die menschliche Gesellschaft*‘ in: Vance 1985, S.33

Die Frage dieser Hausarbeit lautete, ob Soziologie ein S.F.-Generator sein kann: Ich denke, dies gezeigt zu haben, liefert Soziologie doch erstens viel Material für das *Setting*, die Gestaltung der Romanhintergründe²⁵⁷, zweitens ermöglicht sie dem Autor, Alternativen zu den Selbstverständlichkeiten zu sehen, ja diese erst zu erkennen und über die Anthropologie, Xenologie und Ethnologie neue, fremdartig (erscheinende) Gesellschaften zu entwerfen, teilweise durch Überspitzung oder Umkehrung bestehender Verhältnisse²⁵⁸. Durch die Soziologie kann man den Autor und auch seine Vorgehensweise - *S.F. als Soziologie-Generator*²⁵⁹ – besser verstehen, zudem erkennt sie die ‚*Inseln der Vertrautheit*‘²⁶⁰ in den fremden Welten der S.F. So ist Soziologie ein geeignetes, scharfes Instrument für die Analyse des literarischen Produkts. Die Literatur generell, speziell S.F. funktioniert als ein *Sensor*, ein Analysator der Gesellschaft. Letztendlich soll nicht vergessen sein, dass Bourdieu ja seine Vorstellung vom Literarische Feld erst an einem Roman entwickelt hat²⁶¹. Vance‘ Werke kann man als literarische Verkörperungen, als Schulbeispiel für Bourdieus Theorien ansehen: des symbolischen Kapitals Sprache und Ehre. Somit dürfte die didaktische Funktion²⁶² von S.F.-Literatur (insbesondere der Welten von Jack Vance) enorm sein.

Gesellt sich Bourdieus Theorie nun zum allgemeinen Methodenpluralismus der Interpretations-möglichkeiten? Hat die Soziologie der Literatur mehr als nur ‚Literatensoziologie‘ zu geben?

Sofern man das bourdieu’sche Instrumentarium nicht allein unter Bezug auf das Literarische Feld anwendet, stellt dies tatsächlich einen neuen Interpretationsansatz dar, gerade für die S.F., die viel zu oft nur unter inhaltlichen, zu wenig unter literarischen Gesichtspunkten untersucht wird. Aber halt, ist denn die verwendete Methode nicht gerade eine auf das Inhaltliche abzielende? Sicher, sie geht nicht direkt auf literarische Kategorien wie Perspektive, *point-of-view* oder Metaphernverwendung ein, allerdings beschäftigt sie sich ausdrücklich mit der gewählten Struktur der entworfenen Gesellschaft des jeweiligen Werks, der Fiktion.

Dies spielt aus Sicht des Autors – und so auch des Interpreten – eine grundlegende Rolle für die literarische Wirkung und Qualität.

²⁵⁷ siehe z.B. die Homologie von geographischer Positionierung und gesellschaftlicher Stellung, Bourdieu 2001, S.75

²⁵⁸ z.B. Nahrungsaufnahme oder Ausscheidungen, vgl. den „*Etikette-Schirm*“ in Vance: Alastor-Triologie.

²⁵⁹ ebenso *societas*-Kreation

²⁶⁰ vgl. Wierlacher 1993

²⁶¹ siehe auch seine Behandlung von W. Faulkners: Rose für Emily. in: Bourdieu 2001, S. 503

²⁶² sachlich für Soziologen, die *Formel der Gesellschaft* (Suvin 1979, S. 107) zu finden; allgemein für die Einübung

von Toleranz: wie fremd erscheinen Menschen des Mittelalters, Aborigines, Chinesen, Berber etc., wenn man *echte*

Aliens kennen gelernt hat?

Und ich denke, gerade dies geht bei herkömmlichen Analysen im Spannungsfeld zwischen Inhalt und Form häufig verloren.

Jack Vance mit sprichwörtlichen Werken wie
Weltraum-Oper, Kaleidoskop der Welten, Weltersinner
hat besseres verdient.

...

Anhang

Literaturliste