

**KIM STANLEY ROBINSON**



# Die Romane des Philip K. Dick

Eine Monographie

**SHAYOL**

Von Kim Stanley Robinson sind bisher erschienen:

*Orange County I. The Wild Shore* (1984; dt. *Das wilde Ufer*)

*Icehenge* (1984; dt. *Die eisigen Säulen des Pluto*)

*The Memory of Whiteness* (1985; dt. *Sphärenklänge*)

*The Planet on the Table* (Erzählungen, 1986; dt. *Geschöpfe der Sonne*)

*Orange County II. The Gold Coast* (1988; dt. *Goldküste*)

*Escape from Kathmandu* (1989; dt. *Flucht aus Katmandu*)

*Orange County III. Pacific Edge* (1990; dt. *Pazifische Grenze*)

*A Short, Sharp Shock* (1990; dt. *Eine kurze, heftige Erschütterung*)

*Remaking History* (Erzählungen, 1991)

*Mars I. Red Mars* (1992; dt. *Roter Mars*)

*Mars II. Green Mars* (1994; dt. *Grüner Mars*)

*Remaking History and Other Stories* (1994; enthält *The Planet on the Table* und *Remaking History*)

*Mars III. Blue Mars* (1996; dt. *Blauer Mars*)

*Antarctica* (1997; dt. *Antarktika*)

*The Martians* (Erzählungen, 1999; dt. *Die Marsianer*)

*The Years of Rice and Salt* (2002)

*Forty Signs of Rain* (2004)

*Fifty Degrees Below* (2005)

Kim Stanley Robinson

# Die Romane des Philip K. Dick

*Eine Monographie*

Deutsch von  
Jakob Schmidt

Deutsche Erstausgabe

# LESEPROBE

SHAYOL

Hand-Bibliothek 2901

Titel der Originalausgabe:

The Novels of Philip K. Dick (UMI Research Press 1984)

© 2005 by Kim Stanley Robinson

Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Jakob Schmidt

© der Übersetzung bei Jakob Schmidt & Shayol Verlag

© dieser Ausgabe 2005 bei SHAYOL.NET e.V. • Berlin

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Hannes Riffel

Korrektur: Sara Schade

Umschlaggestaltung & Satz: Hardy Kettlitz

Herstellung: Ronald Hoppe

Druck: FINIDIR s.r.o.

Der Shayol Verlag ist ein Projekt des SHAYOL.NET • Netzwerk für Kultur,  
Bildung und Wissenschaft e.V. und arbeitet ohne Gewinnorientierung.

SHAYOL Verlag

Bergmannstraße 25

10961 Berlin

E-Mail: [dialog@shayol.net](mailto:dialog@shayol.net)

Internet: [www.shayol.net](http://www.shayol.net)

ISBN 3-926126-51-5

Wir schicken Ihnen gern unseren Verlagsprospekt.

# Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe

*The Novels of Philip K. Dick*, im Original 1984 erschienen, ist eine der ersten und grundlegenden längeren Arbeiten über einen der wichtigsten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Sie stammt von einem Autor, der seither innerhalb der Science Fiction – und nicht nur dort – selbst zu großen Ehren gekommen ist. In den historischen Charakter der Arbeit wurde für die vorliegende Ausgabe nicht eingegriffen. In Einzelfällen haben sich Übersetzer und Lektorat jedoch bemüht, die Erkenntnisse der Dick-Forschung der letzten 20 Jahre in die deutsche Ausgabe einfließen zu lassen. Fehler und Versehen des Originals wurden nach Möglichkeit stillschweigend korrigiert. Ausgesprochen hilfreich waren dabei die *Encyclopedia of Science Fiction* (<sup>2</sup>1993), hrsg. von John Clute & Peter Nicholls, und *Anatomy of Wonder* (<sup>5</sup>2004), hrsg. von Neil Barron.

Buchtitel werden nach der zuletzt erschienenen deutschen Übersetzung angegeben, falls eine solche vorliegt; bei erster Nennung in dem entsprechenden Kapitel mit dem Titel der Originalausgabe in Klammern dahinter. Zitate sind ebenfalls deutschen Ausgaben entnommen (und nur dann leicht bearbeitet, wenn die Übersetzer besonders schlechte Arbeit geleistet hatten) und wurden nur in Ausnahmefällen – falls keine Übersetzung vorlag oder greifbar war – neu übersetzt; dies wird jeweils ausdrücklich angemerkt. Die Angabe von Zeiträumen (40er Jahre, 60er Jahre) bezieht sich auf das 20. Jahrhundert. Redaktionsschluss der deutschen Ausgabe war Ende August 2005.

Der Verlag möchte sich an dieser Stelle ausdrücklich bei Kim Stanley Robinson und seiner deutschsprachigen Agentur, Fritz + Fritz in Zürich, für die entgegenkommende Zusammenarbeit bedanken. Ein großes Dankeschön außerdem an Jakob Schmidt für die vorzügliche Übersetzung und das unermüdliche Heraussuchen der Zitate; und an Joachim Körber und Hans-Peter Neumann für bibliographische Grundlagenarbeit.

# Danksagungen

Dieses Buch nahm seinen Anfang als Dissertation für die literarische Fakultät der *University of California* in San Diego. Ein Großteil wurde während eines Forschungsstipendiums verfasst, das mir der Verwaltungsrat der *University of California* gewährte. Es freut mich, dem Vorstand hier meine Dankbarkeit für dieses Stipendium ausdrücken zu können.

Ebenfalls schulde ich der *California State University* in Fullerton und ihrem Bibliotheksstab für Spezialsammlungen Dank, der es mir erlaubte, die Manuskripte Philip K. Dicks zu lesen, die sich in seiner Obhut befinden.

Mein Dank geht an Professor Jack Behar und Professor Michael Parrish – dafür, dass sie zu meinem Doktorandenkomitee gehörten; an Professor Richard Teridman und Professor Don Wayne, dafür, dass sie im Komitee saßen und für ihre Anmerkungen zu den früheren Fassungen dieser Arbeit; und an meine Frau Lisa Nowell, für ihre Hilfe bei der Abschlusskorrektur und beim Register.

Mein spezieller Dank gilt Professor Frederic Jameson, der mich in meiner Arbeit zu Dick als Erster ermutigte, und der mir in zahlreichen Diskussionen eine Menge über Dick und darüber, wie man sich mit ihm befasst, beigebracht hat.

Zuletzt und am allermeisten möchte ich meinem Lehrer und Berater Professor Donald Wesling danken. Seit meinem ersten Collegejahr hat er mir vermittelt, wie man über Literatur nachdenkt, und die enorme Hilfe, die er mir im Laufe der Jahre zuteil werden ließ, findet sich in jedem Aspekt meines literarischen Lebens wieder – aber insbesondere in diesem Buch, das ihm seine Existenz schuldet. Danke.

*Kim Stanley Robinson*

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| Einführung .....                                                 | 9   |
| Kapitel Eins: Anfänge im Realismus .....                         | 15  |
| Kapitel Zwei: Anfänge in der Science Fiction .....               | 41  |
| Kapitel Drei: Ein Periodensystem der Elemente .....              | 63  |
| Kapitel Vier: Der große Sprung .....                             | 91  |
| Kapitel Fünf: Die Mars-Romane .....                              | 115 |
| Kapitel Sechs: Der Sieg des Kapitalismus .....                   | 143 |
| Kapitel Sieben: Alles fällt auseinander .....                    | 177 |
| Kapitel Acht: Verschollen im All .....                           | 209 |
| Kapitel Neun: Das Finale:<br>Science Fiction und Realismus ..... | 231 |
| Bibliographischer Überblick .....                                | 265 |



## Einführung

Philip K. Dick (1928-1982) ist der Autor von beinahe vierzig Science-Fiction-Romanen. Viele dieser Bücher gehören zum besten, was dieses noch junge Genre hervorgebracht hat. Allein das würde Dick zu einem der bedeutenden Schriftsteller unserer Zeit machen, der besondere Aufmerksamkeit verdient. Doch noch mehr spricht dafür, sich mit ihm zu beschäftigen. Science Fiction wird immer wichtiger für unsere Gesellschaft – und das liegt nicht nur an den Veränderungen unserer Kultur, sondern auch an Veränderungen innerhalb des Genres. Dicks Romane – die Fehlschläge ebenso wie die Erfolge – standen bei diesen Veränderungen immer mit an vorderster Front. Sie forderten Konventionen heraus, die man als zentral für die Definition der Science Fiction ansah. Insofern verdienen Dicks Romane nicht nur deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil sie zum Teil erstklassig sind, sondern auch aufgrund ihrer anhaltenden Bedeutung für die Geschichte der Science Fiction.

Ein literarisches Genre ist ein Ensemble konventionalisierter Praktiken, das Schriftsteller beim Schreiben leitet, ihre Arbeit eingrenzt und den Lesern eine Reihe von Erwartungen vermittelt. Alle Genres sind wandelbar: Sie werden geboren, wenn Autoren Konventionen aus früheren Genres umgestalten und miteinander kombinieren; sie verändern sich, wenn Schriftsteller ihre jeweiligen Konventionen an spezifische Bedürfnisse anpassen; und sie verschwinden, wenn Schriftsteller sie nicht mehr länger für nützlich und Leser sie nicht mehr für interessant halten. Aber in der Geschichte jedes Genres finden sich Zeiträume relativer Stabilität, in denen die Mehrzahl der produzierten Texte den zentralen Konventionen entspricht, durch die das Genre definiert wird. Tatsächlich ist es der in diesen stabilen Zeiträumen entstehende Textkorpus, von dem

Autoren, Leser und Kritiker abstrahieren können, um die zentralen etablierten Konventionen herauszuarbeiten.

So eine Phase trat in der Geschichte der Science Fiction in den 40er und frühen 50er Jahren des 20. Jahrhunderts ein. Sie wird das »Goldene Zeitalter« (»Golden Age«) der Science Fiction genannt. Während dieses Zeitraums beschränkte sich die Publikation von Science Fiction in den USA auf eine kleine Gruppe von Zeitschriften (später auch auf einige wenige Anthologien und Romane). Die Zeitschriftenlandschaft wurde von dem erfolgreichsten Vertreter dieser Art beherrscht: ASTOUNDING SCIENCE FICTION, herausgegeben von John W. Campbell Jr. Weil dieser Mann einen so großen Einfluss auf seinem Gebiet hatte, und wichtiger noch, weil es eine Reihe von Autoren und einen Leserstamm gab, die seine Vorstellung vom Genre teilten, wurden die Konventionen, die die Form des Genres bestimmten, sehr klar festgelegt und zum Teil auch starr. Die überwiegende Mehrheit der Science-Fiction-Texte, die in dieser Zeit entstanden, teilen eine gemeinsame Zukunftsvision, und ihre Autoren benutzten sehr ähnliche Methoden und Bilder, um diese gemeinsame Ideologie zum Ausdruck zu bringen.

So sah die Situation aus, als Philip K. Dick 1952 anfang, Science Fiction zu publizieren – doch dieses Umfeld veränderte sich bereits, als er dazustieß. Neue Zeitschriften wie GALAXY und THE MAGAZINE OF FANTASY AND SCIENCE FICTION fordernten die Vorherrschaft von ASTOUNDING heraus, und die Herausgeber dieser neuen Magazine waren bereit, Geschichten von Autoren wie Frederik Pohl, Cyril Kornbluth, Damon Knight, Kurt Vonnegut Jr, Robert Sheckley und anderen abzu-drucken, die regelmäßig die starren Konventionen des Goldenen Zeitalters infrage stellten. Unter den Autoren, die sich gegen die Campbell'sche Science Fiction wandten, wurde Dick auf Anhieb einer der wichtigsten.

Einer der grundlegenden Aspekte dieser Verschiebung im Genre war der zunehmende Gebrauch der Science Fiction als

Werkzeug zur Gesellschaftskritik. Die fiktionalen Welten der Science Fiction sind keine unmittelbaren oder realistischen Repräsentationen unserer gegenwärtigen Welt. Es handelt sich bei ihnen um Verzerrungen, Verfremdungen. Diese Verzerrungen können nach dem Zufallsprinzip hergestellt werden, einfach nur, um Unterschiede zu erzeugen, die es dem Schriftsteller erlauben, seine Arbeit als Science Fiction zu verkaufen. Wenn das regelmäßig geschieht, wie es in den 30er Jahren der Fall war, dann sind die Verzerrungen für sich genommen bedeutungslos. Zusammengenommen neigen sie dazu, die Vorannahmen und Werte der herrschenden Kultur unserer Zeit zu verstärken – denn Vorannahmen und Werte lassen sich von dieser Art der Verzerrung nicht anfechten und werden in solcher Science Fiction als Ideen dargestellt, die noch Tausende von Jahre lang unverändert überdauern.

Wenn dagegen die Verzerrungen und Verfremdungen durch Science-Fiction-Elemente systematisch vorgenommen werden, mit einer unterschwellig metaphorischen Absicht, kann das Genre zu einem effektiven Werkzeug der Gesellschaftskritik werden. Wenn sie solcherart eingesetzt werden, ähneln die Verzerrungen der Science Fiction dem Gebrauch des Grotesken in der Satire – und die Satire ist eines der Genres, aus denen die Science Fiction geboren wurde.

Philip Dicks Science Fiction ist vielleicht das beste Beispiel dafür, wie die verfremdenden Elemente des Genres in kritischer Absicht organisiert und benutzt werden können. Die verschiedenen Elemente der Science Fiction – der Stamm von Bildern und Konzepten, die in ihr immer wieder zur Anwendung kommen – entstanden als Metaphern für verschiedene Aspekte des menschlichen Daseins in einer zunehmend technologischen Gesellschaft. Dicks Geschichten machen sich konsequent die metaphorische Kraft zunutze, die diesen Bildern und Konzepten innewohnt. Gleichzeitig spiegeln seine fiktionalen Welten unsere eigene wider – mit einer bestimmten kritischen Ten-

denz: Sie bringen Strukturen und Prozesse an die Oberfläche, die in der Infrastruktur unserer gegenwärtigen Welt implizit vorhanden sind. Indem Dick unsere gesellschaftlichen Institutionen um die Dimension der Zukunft erweitert, offenbart er die historische, kontingente Natur eben dieser Institutionen. Die fiktionalen Welten seiner Romane enthalten politische Analysen, die sowohl hochorganisiert als auch höchst gesellschaftskritisch sind. Damit steigern Dicks Romane die Bedeutung ihres Genres, indem sie es zu einer engagierteren und historischeren Form der Belletristik machen.

Das sind große Worte, und wer sich einen beliebigen Roman Dicks herausgreift und ihn liest, mag sich über sie wundern. Die Wahrheit ist, dass Dicks Werk von recht wechselhafter Qualität ist. Wie alle professionellen Science-Fiction-Autoren der 50er und 60er Jahre war er dazu gezwungen, schnell zu schreiben, um genug Geld für sich und seine Familie zu verdienen. In dreißig Jahren schrieb er beinahe vierzig Romane und über hundert Kurzgeschichten. In diesen Zeitraum fallen auch fünf Jahre Mitte der 60er, in denen er sechzehn Romane veröffentlichte. Das Ergebnis ist eine ausgesprochen inkonsistente Sammlung von Texten. Viele seiner Romane sind trivial und kommerziell, während andere erhellende Metaphern für unsere gegenwärtige Gesellschaft durch eine aufgewärmte Handlung verderben, noch dazu in mangelhaftem Stil. Selbst Dicks beste Romane weisen oftmals Mängel auf, von denen viele durchaus schwerwiegend sind. Diese Schwächen legen den Verdacht nahe, dass Dick sein Schreiben nicht gänzlich beherrschte, und dass er die politischen Analysen, die in seinen Werken zum Ausdruck kommen, nicht bewusst konzipiert hat.

Die Aufgabe, die ich mir mit einer kritischen Studie von Dicks Romanen gestellt habe, besteht deshalb aus mehreren Teilen (im Großen und Ganzen verhalten sich Dicks Kurzgeschichten zu seinen Romanen wie Bleistiftskizzen zu Ölgemälden, deshalb habe ich meine Aufmerksamkeit auf die Romane

gerichtet). Zuerst treffe ich einige Unterscheidungen und erkläre, welche Romane ich für die bedeutsamsten halte. Da all diese Romane auf den gleichen Grundstock von Bildern und Elementen zurückgreifen, möchte ich herausarbeiten, was Dicks herausragende Romane zu gelungenen Vertretern ihres Genres macht. Um das zu erreichen, widme ich mich einer genauen und textnahen Lektüre einiger der bedeutenderen Werke Dicks. Gleichzeitig kann ich die weniger gelungenen Arbeiten jedoch nicht vernachlässigen. Viele davon enthalten, wie bereits gesagt, Konzepte und Strukturen, die für den Versuch, Dicks Kunst zu analysieren, sehr erhellend sind. Die Gründe ihres Scheiterns können stellenweise aufzeigen, warum andere Texte, die mit sehr ähnlichen Elementen und Methoden arbeiten, gelungener sind.

Darüber hinaus ordne ich Dick in die Geschichte der Science Fiction ein und zeige, wie seine Romane die Konventionen, die für das Genre zeitweise zentral waren, zuerst untergruben und dann offen infrage stellten. Seit der Phase der wechselseitigen Befruchtung und Definition in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts hat die Science Fiction regelmäßig Zeiten der Wandlung durchlaufen. In den 50er Jahren wurden Gesellschaftssatiren immer häufiger. Die 60er Jahre brachten die »New Wave« mit ihrem Interesse an experimentellen literarischen Techniken und einer größeren thematischen Bandbreite. Nun, da diese Phasen hinter uns liegen, können wir feststellen, dass Dick für erstere von entscheidender Bedeutung war, und dass er möglicherweise im Alleingang ebenso große Veränderungen im Wesen des Genres bewirkt hat wie die gesamte New Wave, mit der Dick nicht besonders eng verbunden war. Dicks Bedeutung für die Öffnung des Genres ist noch weiter zu erörtern. In breiter angelegten Studien zur Science Fiction ist es zwar ein Gemeinplatz, auf seine Rolle in diesem Zusammenhang hinzuweisen, aber nur wenige Kommentatoren haben sich die Mühe gemacht, sie genauer herauszuarbeiten.

Zuletzt möchte ich zeigen, was Dicks Arbeiten über die Gesellschaft aussagen, in der sie geschrieben wurden. Ich habe weiter oben behauptet, dass Dicks erdachte Welten Metaphern für unsere Kultur sind. Die Geschichte der 50er und 60er zu vernachlässigen und die Auswirkungen, die diese Jahre auf Dicks Belletristik hatten, hieße, einen Bezugspunkt dieser Metapher zu übersehen. Die Momente, die für Dicks Arbeiten am wichtigsten sind, entsprechen nahezu deckungsgleich den Momenten, die für die Science Fiction insgesamt am wichtigsten sind. Je mehr unsere Kultur von Produkten technologischen Fortschritts überschwemmt wird, desto mehr wird sie durch die Möglichkeiten der Technologie gestaltet. Die zunehmende Geschwindigkeit unseres technologischen Fortschritts führt zu einer gewissen Beschleunigung der Geschichte selbst, zu einer Beschleunigung der historischen Veränderungen. Deshalb benötigen wir eine Literatur, die in der Lage ist, über den Prozess der Geschichte nachzudenken, damit wir die Möglichkeit haben, in Gedankenexperimenten durchzuspielen, wohin die Geschichte uns führen könnte. Science Fiction ist die Literatur dieser historischen Gedankenspiele, und als solche kann sie ein effektives und bedeutsames Werkzeug menschlichen Denkens sein. Die Geschichte dieses jungen, lebendigen und wichtigen literarischen Genres sollte insofern für uns alle von Interesse sein. Und in dieser kurzen Geschichte ist Philip K. Dick eine der Hauptfiguren.

## Kapitel Eins:

### Anfänge im Realismus

*Voices From the Street – Die kaputte Kugel – Gather Yourself Together – Der Mann, dessen Zähne alle exakt gleich waren – Mary and the Giant – Puttering About in a Small Land – In Milton Lumky Land*

---

Ich bin ein Dichter und schreibe im Elfenbeinturm,  
aber Geld ist nicht in Sicht.

Philip K. Dick (in einem Brief)

1948 war Dick zwanzig Jahre alt. Er war verheiratet, sehr arm und verdiente seinen Lebensunterhalt in einem Plattenladen in Berkeley. Beinahe sein ganzes Leben lang hatte er Geschichten geschrieben – zum ersten Mal veröffentlichte er in seiner Grundschulzeitung – und irgendwann in den späten 40er bis frühen 50er Jahren fing er an, sich ernsthaft als Autor zu betätigen. Er hoffte, auf diese Weise etwas Geld zu verdienen und vielleicht sogar die Literatur seiner Zeit zu bereichern. Anders als die meisten jungen Autoren war sich Dick allerdings zutiefst unsicher darüber, in welchem Genre er schreiben sollte. 1980 schilderte er seine zwiespältigen Gefühle in einem Interview: »Ich befand mich in einer sonderbaren Situation. Seit meinem zwölften Lebensjahr hatte ich Science Fiction gelesen, und ich war absolut süchtig danach. Ich war völlig vernarrt in dieses Genre. Ich las aber auch, was die Intellektuellen von Berkeley lasen: Proust oder Joyce zum Beispiel. Ich lebte also in zwei Welten [...], die sich normaler-

weise nicht überschritten.«<sup>1</sup> Obwohl es damals durchaus Leser gegeben haben mag, die genau wie Dick beide Arten von Literatur schätzten, existierten keinerlei Texte, die die Kluft zwischen den großen Meistern des Realismus und den Geschichten, die für US-amerikanische Science-Fiction-Magazine geschrieben wurden, überbrückten. Als Autor war Dick dazu gezwungen, sich zu entscheiden, doch genau das tat er nicht. Stattdessen arbeitete er »zweigleisig«, indem er sowohl realistische Romane als auch Science-Fiction-Kurzgeschichten schrieb. In seinen ersten Jahren als Schriftsteller schien er den Schwerpunkt auf seine realistischen Romane zu legen, und diese Entscheidung sagt viel über Dicks künstlerischen Anspruch aus. Trotz seiner Liebe zur Science Fiction widmete er den Großteil seiner frühen Versuche dem Realismus, denn er wollte über die Gesellschaft schreiben, in der er lebte. Dick stand den Werten der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft zutiefst kritisch gegenüber, und er wollte mit seinen erzählenden Texten Gesellschaftskritik üben. Die Themen der Science Fiction lagen diesem Anliegen fern, während die großen Meisterwerke des Realismus überzeugendere Beispiele für Gesellschaftskritik lieferten. Dazu kamen noch die höchst unterschiedlichen kulturellen »Wertigkeiten« der beiden Genres. Realismus – das, »was die Intellektuellen von Berkeley lasen« – nahm in der literarischen Kultur jener Zeit die zentrale Position ein, während die Science Fiction im Allgemeinen als niedere, eskapistische Paraliteratur betrachtet wurde, als eine Gattung, die nicht ein einziges Werk hervorgebracht hatte, das mit den Meisterwerken von Joyce oder Proust vergleichbar gewesen wäre.

Dick, der von Anfang an ein produktiver Schriftsteller war, schrieb mindestens acht realistische Romane: *Voices From the Street*, *Die kaputte Kugel* (*The Broken Bubble of Thisbe Holt*), *Mary and the Giant*, *Gather Yourselves Together*, *Der Mann*,

---

<sup>1</sup> Charles Platt, »Reality in Drag«, in: SCIENCE FICTION REVIEW 36 (1980): S. 6.

*dessen Zähne alle exakt gleich waren* (*The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike*), *Puttering About in a Small Land*, *In Milton Lumky Land* (*In Milton Lumky Territory*) und *Eine Bande von Verrückten* (*Confessions of a Crap-Artist*). Die ersten sieben dieser Romane wurden nie veröffentlicht.\* Ihre Manuskripte sind heute Teil der *Philip K. Dick Special Collection* in der Bibliothek der *California State University* in Fullerton. *Eine Bande von Verrückten* wurde 1959 verfasst und 1975 erstmals veröffentlicht. In Dicks Nachlass findet sich mit *Humpty Dumpty in Oakland* noch ein weiterer realistischer Roman. Außerdem sind Titel von drei verlorenen Romanen bekannt: *Pilgrim on the Hill*, *A Time for George Stavros* und *Nicholas and the Higs*. Anscheinend wurden diese Romane im Laufe der 50er Jahre geschrieben. Da keines der Manuskripte datiert ist, bleibt die Reihenfolge ihres Entstehens unklar. Die einzigen Hinweise zu ihrer Datierung bestehen in den jeweiligen Jahren, in denen Dicks literarische Agentur sie erhielt, sowie in Dicks eigenem Versuch im Jahre 1974, sie zeitlich einzuordnen.<sup>2</sup> Keine dieser beiden Quellen ist besonders genau. Aber wenn man diese Jahreszahlen mit den textimmanenten Indizien aus den Fullerton-Manuskripten kombiniert, kann man zumindest spekulieren, dass *Voices From the Street* und *Mary and the Giant* frühe Versuche waren, möglicherweise Dicks erste Arbeiten aus den frühen 50er Jahren. *Der Mann, dessen Zähne alle exakt gleich waren*, *In Milton Lumpky Land* und *A Time for George Stavros* dürften aus den späten 50er Jahren stammen, während die anderen Bücher wohl in der Zeit dazwischen entstanden sind (abgesehen von *Humpty Dumpty in Oakland*, das im Nachlass auf »circa 1963« datiert wird).

---

\* Inzwischen sind – mit Ausnahme von *Voices From the Street* – alle genannten Bücher auf Englisch erschienen und jene, bei denen ein deutscher Titel angegeben ist, auch auf Deutsch. J. S.

<sup>2</sup> Paul Williams (Hrsg.), PKDS NEWSLETTER Nr. 11, S. 3-4.

Vielleicht können diese Romane in Zukunft zeitlich noch genauer eingeordnet werden – Dicks Nachlassverwalter hoffen, sie letztlich alle aufzufinden und zu veröffentlichen.

Die Romane in der Fullerton-Sammlung enthalten zahlreiche Themen, die Dick auch in seinen reiferen Werken immer wieder aufgreift. Hier behandelt er sie allerdings oft auf eine Art und Weise, die zeigt, dass seine Einstellung zu ihnen damals noch nicht endgültig ausgebildet war. In vielen dieser frühen Romane wird ein Gegensatz zwischen Handarbeit und verschiedenen anderen Formen von Arbeit, die nichts mit körperlichen Fertigkeiten zu tun haben, postuliert (zu Letzteren zählt er administrative, klerikale oder kaufmännische Berufe). Die Hauptfigur von *Voices From the Street*, Stuart Hadley, erleidet bei der Arbeit in einem Fernseherverkaufs- und Reparaturgeschäft eine Identitätskrise, die schließlich einen totalen Zusammenbruch zur Folge hat. Die 652 Manuskriptseiten des Romans schildern die lange Reihe von Erlebnissen, die Hadley im Anschluss widerfahren: Er kündigt seinen Job und streift in der Bay Area herum, bis er schließlich den Verstand verliert und durch eine Glas-tür stürzt. Nach diesem dramatischen Höhepunkt endet er als behinderter und geradezu katatonischer Gerätereparaturfachmann. Ausgehend von Dicks späteren Arbeiten lässt sich annehmen, dass es sich hier um den »glücklichen Absturz« (»fortunate fall«) eines Individuums handelt – schließlich ist Hadley der kommerziellen Arbeitswelt entflohen, die Dick bis ins Kleinste als bedeutungslos und unmenschlich beschreibt. Allerdings bleibt der Erzähler angesichts dieser Veränderung in Hadleys Arbeitsleben zutiefst zwiespältig. Auf der letzten Seite des Manuskripts teilt er uns mit: »Er hatte den brennenden Zorn verloren, der ihn rasend und irrational gegen die unzerstörbaren Glasmauern der Welt anrennen ließ. Er war selbst an diesen Mauern zerschellt. Die Welt war geblieben. Und er wusste es nicht einmal.«\*

---

\* Übersetzung J. S.

Hier wird Hadleys Veränderung als Herabsetzung, als Niederlage dargestellt.

In *Der Mann, dessen Zähne alle exakt gleich waren* liegen die Dinge ähnlich: Walter Dombrosio, einer der beiden Protagonisten des Buches, stellt kleine Modelle für eine Werbefirma in San Francisco her. Er verliert seine Anstellung, und fortan bleibt ihm nichts anderes übrig, als in seiner Garage an eigenen Modellen zu arbeiten. Allerdings hat Dombrosios handwerkliches Geschick für ihn jede Bedeutung verloren, sobald er es unabhängig von seinem Beruf einsetzt. An allen Projekten, die er alleine unternimmt, verliert er rasch das Interesse. Dieser Zwiespalt Dombrosios gibt Dicks eigene Empfindungen zu jener Zeit wieder. Handwerkliche Tätigkeiten, die Dick in späteren Büchern regelmäßig als eine der höchsten Formen menschlicher Arbeit verteidigt und regelrecht überhöht, werden in diesen frühen Romanen zurückhaltender dargestellt: Sie sind eine mögliche Alternative zur ungelernten und bedeutungslosen Arbeit, der Dick selbst als Verkäufer nachging: »von all den erniedrigenden Beschäftigungen auf der Welt«, wie Milton Lumky in einem frühen Roman bemerkt. Aber auch Dick war nicht vollkommen frei vom Einfluss des herrschenden kulturellen Konsens, der die Ausübung manueller Arbeit mit Verachtung strafte.

Weit sicherer ist sich Dick in diesen frühen Arbeiten hinsichtlich eines seiner anderen wiederkehrenden Themen: bei der Wirkung, die Geschäftsbeziehungen in den USA der Nachkriegszeit auf das persönliche Verhältnis zwischen Arbeitgebern und Angestellten haben und indirekt auf alle persönlichen Beziehungen. Dick hielt diese Wirkung für durch und durch destruktiv, und dieser Glaube liegt der Mehrzahl seiner realistischen Romane zugrunde. Die Zerstörung menschlicher Beziehungen durch Geschäftsbeziehungen könnte sogar als Hauptthema dieser Bücher bezeichnet werden. In *Voices From the Street* entfremdet Hadley sich von seiner Frau und verliert

all seine Freunde, als die ungeheuren und doch eigentlich bedeutungslosen Belastungen, die mit dem Betreiben eines Fernsehergeschäfts verbunden sind, zu viel für ihn werden. In *Der Mann, dessen Zähne alle exakt gleich waren* attackiert Dombrosio seinen Chef, nachdem dieser Dombrosios Frau angestellt hat. Nach Dombrosios Entlassung entfremdet er sich von seiner Frau und versucht schließlich, seinen Nachbarn übers Ohr zu hauen, mit dem er bis dahin gut ausgekommen ist. In *Mary and the Giant* arbeitet Mary für den gestörten Besitzer eines Plattenladens und wird von ihm zu einer hässlichen Affäre gezwungen, wenn sie ihren Job behalten will. In *In Milton Lumky Land* findet das Thema schließlich seinen umfassendsten Ausdruck: Bruce Stevens, die Hauptfigur, heiratet die Frau, die vor Jahren in der achten Klasse seine Lehrerin war und übernimmt ihr Geschäft, einen Schreibmaschinenverkaufs- und Reparaturladen. Geschäftliche Probleme machen ihre Ehe zu einem unablässigen Kampf. Während der Laden dem Bankrott entgeht, nimmt Stevens Besessenheit so sehr zu, dass er nach und nach all seine persönlichen Beziehungen zerstört.

*In Milton Lumky Land* stellt eine verbitterte Anklage gegen die Folgen des Kapitalismus dar. Es handelt sich keineswegs um einen schlechten Roman – wahrscheinlich ist es sogar Dicks beste realistische Arbeit neben *Eine Bande von Verrückten*. Dennoch teilt er die Schwächen, die alle realistischen Romane Dicks kennzeichnen. Mit Sicherheit liegt es unter anderem an diesen Schwachpunkten, dass diese Romane damals nicht veröffentlicht wurden. Sie verdeutlichen aber auch, dass Dick seine realistischen Arbeiten mit ganz anderen Augen sah als seine Science Fiction. All diese frühen Romane sind im Gegensatz zu Dicks späterem Werk ausgesprochen weitschweifig. Jede Szene, ganz gleich wie wichtig oder unwichtig für die Handlung, wird in derselben Länge vor dem Leser ausgebreitet, eine Flut überflüssiger Einzelheiten. Dieses Problem sticht am deut-

lichsten in *Voices From the Street* hervor. Der Roman benötigt 652 Seiten, um eine Geschichte zu erzählen, die simpler ist als die meisten von Dicks späteren Kurzromanen. In all diesen frühen Werken fällt auf, dass Dick noch keine funktionierenden Auswahlkriterien entwickelt hatte, die ihm erlaubten, zu entscheiden, was er in seine Romane aufnehmen musste, um die Figuren und Geschichten für die Leser lebendig auszuarbeiten. Die großen realistischen Meisterwerke von Joyce und Proust sind »allumfassende« Romane, und Dick ahmte diese Eigenschaft in seinen realistischen Romanen nach, ohne sie zu verstehen oder zu meistern.

Eine weitere Schwäche dieser Romane ist die prekäre Durchmischung von realistischen und phantastischen Elementen. Obwohl Dick sich ernsthaft bemühte, realistische Romane zu schreiben, schleicht sich sein Interesse am Mysteriösen und Abseitigen immer wieder ein, ohne ganz integriert zu werden. Die Titel der realistischen Romane sind ein ziemlich offensichtliches Beispiel für diese Tendenz, aber auch innerhalb der Romane tauchen regelmäßig phantastische Elemente auf. In *Der Mann, dessen Zähne alle exakt gleich waren* werden die beruflichen Probleme Walter Dombrosios und seiner Frau schnell beiseite gelassen – zugunsten eines Handlungsstrangs, der sich um einen gefälschten Neandertaler-Schädel dreht und um eine Gruppe von Menschen mit einer langen Geschichte von Deformationen, die der Kieferstruktur der Neandertaler ähneln.<sup>3</sup> Dick scheint eine unwiderstehliche Neigung zu phantastischen Inhalten zu haben. In den ernsthaft naturalistischen Werken versucht er – mit wechselndem Erfolg – dieser Tendenz zu widerstehen. Immer wieder brechen Dicks eigene ob-

---

<sup>3</sup> Dicks Neigung, einen Handlungsstrang zugunsten eines anderen fallen zu lassen, taucht in seinen späteren Science-Fiction-Romanen wieder auf und lässt einige Bücher mit »gebrochenem Buchrücken« entstehen. Diese Struktur ist eines der Anzeichen für Dicks gelegentlichen Kontrollverluste (siehe dazu auch die Erörterung von *Die rebellischen Roboter* in Kapitel 8).

skure Interessen ohne jede Folgerichtigkeit in die nüchterne Alltagswelt ein, die er schildert. Allein *In Milton Lumky Land* ist weitgehend frei von solchen phantastischen Einbrüchen und damit auch der stärkste Roman aus dieser Phase Dicks (abgesehen von *Eine Bande von Verrückten* – darin werden die Einbrüche zum Thema des Buches). *Lumky* ist zwar der in sich schlüssigste realistische Roman Dicks, er teilt aber dennoch die hervorstechendste Schwäche dieser Bücher: Sie sind völlig humorlos. Interessanterweise lässt sich das von keinem von Dicks Science-Fiction-Werken sagen. In den realistischen Romanen herrscht dagegen ein einheitlicher Tonfall tödlicher Ernsthaftigkeit, der nur hier und da von misslungenen Versuchen schwarzen Humors durchsetzt ist. Als Leser kann man zwar erkennen, dass bestimmte schreckliche Ereignisse witzig sein sollen, aber diese Passagen sind in einem so trostlosen Tonfall gehalten, dass man als Leser nichts als Entsetzen empfindet. Damit unterscheiden sich diese Stellen letztlich nicht von der ernsten Schwermut der tragischen Passagen dieser Bücher. Dick selbst war sich dieses Problems anscheinend bewusst. In einem Vorwort zu *In Milton Lumky Land* bemerkt er: »Eigentlich handelt es sich um ein ausgesprochen witziges Buch, und auch um ein gelungenes, denn die witzigen Dinge, die geschehen, widerfahren echten Menschen, die vor den Augen des Lesers zum Leben erwachen. Es gibt ein glückliches Ende. Was kann ein Autor mehr sagen? Was kann er mehr geben?«

Dicks Erklärung dafür, dass diese Romane nicht veröffentlicht wurden, ist ähnlich defensiv. »Sie handelten alle von einem projizierten persönlichen Unbewussten oder von einem projizierten kollektiven Unbewussten, wodurch sie für alle, die sie lasen, schlicht unverständlich wurden, denn sie verlangten von ihnen, meine Prämisse zu übernehmen, dass jeder von uns in einer eigenen, einzigartigen Welt lebt.«<sup>4</sup> Diese Aussage geht

---

<sup>4</sup> Platt, »Reality in Drag«, S. 7.

jedoch am eigentlichen Kern des Problems vorbei, denn diese Romane *sind* verständlich, sogar auf der Ebene, die Dick hier beschreibt. Das Problem besteht darin, dass sie langweilig sind. Dick belastet die Handlung wahllos mit überflüssigen Szenen, und jede dieser Szenen wird wiederum von bedeutungslosen Einzelheiten belastet. Dick überschätzte ganz offenbar die Ernsthaftigkeit seiner realistischen Arbeiten. Darin ist der Hauptgrund zu suchen, dass seine Bücher von keinem Verlag angenommen wurden.

Dieses »projizierte persönliche Unbewusste«, auf das Dick sich bezieht, ist Teil seiner Erzählstrategie. Dick vermeidet sowohl die Objektivität des allwissenden Erzählers als auch die Subjektivität des Ich-Erzählers. Stattdessen erzählt er in einzelnen Kapiteln, die sich jeweils auf den Blickwinkel einer einzelnen Figur beschränken. Das wird als begrenzte Perspektive der dritten Person bezeichnet: Der Autor erlaubt es sich, in das Bewusstsein einer Figur einzudringen, bei der es sich üblicherweise um die Hauptfigur handelt. Dicks Handhabung dieser Strategie – die Faulkners in *Als ich im Sterben lag* (*As I Lay Dying*, 1930) ähnelt –, zeichnet sich durch eine von Szene zu Szene oder von Kapitel zu Kapitel wechselnde Perspektive aus. Dadurch verdeutlicht Dick, dass die verschiedenen Figuren die Ereignisse, in die sie verwickelt sind, unterschiedlich wahrnehmen. Mit dieser Erzählstrategie und ihren Auswirkungen befasste ich mich im nächsten Kapitel eingehender. Hier ist vorerst nur festzuhalten, dass Dick diese Strategie vom Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn an anwandte. In einigen der realistischen Romane setzt er sie ausgiebiger ein als in anderen. Der frühe Roman *Voices From the Street* wechselt für wenige Kapitel in die Perspektive des Vorgesetzten Hadleys, aber die Mehrzahl der Kapitel wird aus Hadleys Sicht erzählt. Das gleiche gilt für Bruce Stevens in *In Milton Lumky Land*. Es ist durchaus möglich, dass Dick seine Strategie in diesen Romanen erst entdeckt und ausgearbeitet hat. In jedem Fall han-

delt es sich um eine Entwicklung, die gleich zu Beginn von Dicks Schreibtätigkeit stattfand.

Ein weiterer Aspekt der realistischen Romane, der auch in Dicks späteren Arbeiten präsent ist, ist sein Figureninventar und das System, in das diese Figuren eingebettet sind. Die unterschiedlichen Figurentypen aus Dicks Romanen finden sich beinahe ausnahmslos schon in *Voices From the Street*: ein glückloser Protagonist, der seine bedeutungslose Arbeit aufgibt und langsam den Bezug zur Realität verliert; der Vorgesetzte des Protagonisten, der aufgrund seiner Geschäftsinteressen dazu gezwungen ist, ihm in irgendeiner Weise Schaden zuzufügen; die erbärmliche und übertrieben anhängliche Frau des Protagonisten; eine gefährliche, aufbrausende, gleichzeitig anziehende und abstoßende junge Frau; und eine geheimnisvolle, undurchschaubare religiöse Führergestalt. Besonders bei den weiblichen Figuren in *Voices* fällt auf, wie prototypisch sie für die Mehrzahl der Frauen in Dicks späteren Romanen sind. Dick hat erklärt, dass er seine Frauenfiguren den beiden Hauptfiguren von Thackerays *Jahrmarkt der Eitelkeiten* (*Vanity Fair*) nachgebildet hat: Becky Sharp und Amelia. Der Typus Becky Sharp ist ambitioniert, intrigant, attraktiv und eine Gefahr für die Männer, die sich zu ihm hingezogen fühlen. Der Typus Amelia ist passiv, schwach und übertrieben anhänglich. Zumeist handelt es sich dabei um eine Ehefrau, die sich unablässig bei ihrem Mann über etwas beklagt, ohne ihm jemals eine Hilfe zu sein. Diese Frauentypen werden wir in Dicks Werk immer wieder antreffen – und zwar so oft, dass Einzelbeispiele von geringem Interesse sind, da es sich bei ihnen lediglich um Repräsentationen eines Typus handelt. Eines der herausstechenden Merkmale von Dicks besten Romanen ist, dass sie sich über diesen Becky-Amelia-Dualismus erheben und Frauenfiguren zeigen, die sich durch einige der menschlichen und heroischen Qualitäten auszeichnen, die sonst nur den männlichen Protagonisten zu Eigen sind.<sup>5</sup>

Wir sollten im Hinterkopf behalten, dass kein einziger der realistischen Romane zu Dicks Lebzeiten veröffentlicht wurde, ausgenommen *Eine Bande von Verrückten*. Selbst dieser Roman wurde erst 1975 publiziert, sechzehn Jahre nach seiner Entstehung, als Dicks Erfolg in der Science Fiction mittlerweile das Interesse eines wohlwollenden Lektors geweckt hatte (dieser Roman wird im nächsten Kapitel eingehender behandelt). Die vielen Jahre intensiver Bemühungen im Bereich des Realismus zeitigten keine greifbaren Ergebnisse. Dick schrieb mindestens 2 865 Manuskriptseiten, und nicht eine davon wurde gedruckt. Offensichtlich war es an der Zeit, die Strategie zu wechseln. Dicks wachsende Enttäuschung, von der sein Vorwort zu *In Milton Lumky Land* deutlich Zeugnis ablegt, war vielleicht zum Teil für die zunehmende Bitterkeit des Tonfalls der realistischen Werke verantwortlich. Letztlich führte das in einen Teufelskreis: Jeder Roman, der von einem Verlag abgelehnt wurde, verringerte die Chance, dass der nächste angenommen würde. Etwas musste geschehen, um dieser Situation zu entkommen.

Kehren wir also in das Jahr 1952 zurück, zum anderen Strang von Dicks »zweigleisiger« Entwicklung. In seinen ersten Jahren als Schriftsteller galt der Hauptteil von Dicks Bemühungen dem Realismus. Das bestätigt meinen Eindruck, dass Dick in erster Linie darauf abzielte, die gegenwärtige Gesellschaft darzustellen und in erzählenden Texten einer Kritik Ausdruck zu verleihen, die so umfassend war, dass sie geradezu eine Anklage darstellte. Vielleicht vermied er es auch instinktiv, sich einer in sich geschlossenen literarischen Gemeinschaft anzuschließen. Möglicherweise wollte er nicht einem kulturellen Ghetto zugeordnet werden, in dem hinsichtlich des allge-

---

<sup>5</sup> Diese Romane – und Frauenfiguren – sind gering an der Zahl und eher selten. Zu ihnen zählen Juliana in *Das Orakel vom Berge*, Doreen in *Marsianischer Zeitsturz*, Bonnie in *Nach der Bombe* und Donna in *Der dunkle Schirm*.

meineren kulturellen Rahmens seiner Zeit nichts zu erreichen war. Trotzdem schrieb Dick weitere SF-Kurzgeschichten, nachdem er von Anthony Boucher, dem Herausgeber des *MAGAZINE OF FANTASY AND SCIENCE FICTION*, bei dem er einen wöchentlichen Schreibkurs besuchte, dazu ermutigt worden war. Im Oktober 1951 kaufte Boucher eine dieser Geschichten für seine Zeitschrift. Bald schrieb Dick mehr und mehr Fantasy- und Science-Fiction-Kurzgeschichten, und so begann die Fahrt auf dem zweiten Gleis seiner Laufbahn. Um zu verstehen, was diese Veränderung für Dicks künstlerische Entwicklung bedeutete, müssen wir kurz die Entwicklung der US-amerikanischen Science Fiction Revue passieren lassen und ihren Zustand um 1952 festhalten – das Jahr, in dem Dick dieser kleinen Gemeinschaft von Autoren und Lesern beitrug.



Die Frage nach den Anfängen der Science Fiction ist eine ständige Quelle des Streites zwischen Kritikern. Das hängt mit einer noch umfassenderen und umstritteneren Angelegenheit zusammen: mit der Definition des Genres. In seinem literaturkritischen Überblickswerk *Der Milliarden-Jahre-Traum* (*Billion Year Spree*, 1973) hat Brian W. Aldiss nachvollziehbar und überzeugend dafür plädiert, Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) als ersten Science-Fiction-Roman zu betrachten. Aldiss erklärt, dass dieser Roman das technologische Potenzial der Gesellschaft im Anschluss an die galvanischen Experimente einfach und linear extrapoliert, um dann die Implikationen dieses Potenzials auszuloten. Es handelt sich also um von der Wissenschaft ihrer Zeit inspirierte Spekulation – mit Sicherheit ein für die Science Fiction zentraler Denkakt.

Das übrige 19. Jahrhundert bietet viele weitere Beispiele für das, was wir heute Science Fiction nennen, auch wenn der Begriff an sich damals noch nicht existierte. H. Bruce Franklin

hat viele solcher Beispiele gesammelt und diskutiert. Dabei hat er gezeigt, dass viele der großen US-amerikanischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts Science Fiction schrieben, darunter Poe, Hawthorne und Twain. Zu jener Zeit war die Science Fiction einfach eine Sonderform der *Romance*\*, deren Stoff die Extrapolation technischer Möglichkeiten war oder das Potenzial, mittels wissenschaftlicher Prozesse eine Utopie zu erschaffen.<sup>6</sup> Vor Jules Verne und H. G. Wells gab es keine Schriftsteller, die sich auf Science Fiction konzentrierten, und sogar Wells und Verne schrieben zahlreiche Bücher, die sich nicht der Science Fiction zuordnen lassen. In Europa setzte sich diese eklektische Tradition fort, und Autoren wandten sich dem neuen Genre, das Wells treffend als »Scientific Romance\*\*« bezeichnet hat, immer dann zu, wenn es ihnen gerade entgegenkam. Rudyard Kipling zum Beispiel gestattete es sich in Kurzgeschichtensammlungen wie *The Day's Work* (1895), seinen realistischen Abenteuererzählungen phantastische und spekulative Geschichten beizumengen. Die großen Werke der europäischen Science Fiction – Capeks *R.U.R.*, Zamiatins *Wir*, Forsters Kurzgeschichte »The Machine Stops«, Huxleys *Schöne neue Welt* (*Brave New World*), Stapletons *Die letzten und die ersten Menschen* (*The First and the Last Men*) und *Der Sternenschöpfer* (*Starmakers*), Orwells *1984* – stammen von

---

\* Der englische Begriff »Romance« lässt sich nur unzureichend mit dem deutschen Begriff »Romanze« übersetzen (auch wenn der *Literatur Brockhaus* [21995: Band 7, S. 50] das im Rückgriff auf einstige Gepflogenheiten noch andeutet) oder gar mit »Romantik«: vielmehr bezeichnet er Literatur mit mehr oder weniger ausgeprägten phantastischen Elementen in Abgrenzung zum »realistischen« Roman, der die getreue Abbildung der Wirklichkeit zum Ziel hat. Natürlich sind beide Kategorien gerade zur Klassifikation von Dicks Werk nur schwer anwendbar. J. S.

<sup>6</sup> Für eine Beschreibung der Rolle der *Romance* für die US-amerikanische Literatur, die dazu beiträgt, die Ursprünge der US-amerikanischen Science Fiction zu erklären, siehe insbesondere: Richard Chase, *The American Novel and its Tradition* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1957).

\*\* etwa: »wissenschaftliche Phantastik« – J. S.

Autoren, die sich der Science Fiction nur dann zuwandten, wenn ihre künstlerischen Absichten es nötig machten, und ihre Werke blieben Teil der allgemein anerkannten Literatur, anstatt einer Nische zugeordnet zu werden. »Science-Fiction-Autoren« traten in Europa erst nach dem 2. Weltkrieg auf den Plan, gemeinsam mit den ersten europäischen Science-Fiction-Magazinen.

In den USA schufen die Pulp-Magazine der 20er und 30er Jahre eine besondere Situation, in der Zeitschriften sich ganz einem bestimmten Genre widmeten. Bald gab es Schriftsteller, die ausschließlich für derartige Magazine schrieben, und im Laufe der Jahre spezialisierten sie sich, so dass sich schließlich Autoren entwickelten, die ausschließlich Geschichten eines bestimmten Genres schrieben, die in einer ganz bestimmten Gruppe von Zeitschriften abgedruckt wurden.

Im April 1926 startete Hugo Gernsback mit AMAZING STORIES das erste Science-Fiction-Magazin. Für kurze Zeit gab er dem Genre den Namen »scientifiction«, um die Bezeichnung dann in »Science Fiction« abzuändern. Sein Magazin fand eine Reihe von Nachahmern, und andere, bereits früher gegründete Zeitschriften gesellten sich ihm hinzu, wie zum Beispiel WEIRD TALES. Das Ghetto war geboren.

Gernsbacks ursprünglicher Plan als Herausgeber war, Geschichten zu veröffentlichen, die Wissenschaft popularisieren und damit die Leser gleichzeitig unterhalten und weiterbilden sollten. Allerdings fand er nie genügend Autoren, die ihm Geschichten dieser Art lieferten, und so war sein erstes Magazin voll mit nachgedruckten Geschichten von Wells, Verne, Poe und Edgar Rice Burroughs. Der Reiz dieser Zeitschriften bestand für ihr Publikum offenbar in der Vorstellung unbegrenzter Möglichkeiten und Kräfte – in ihnen konnte alles geschehen, im größten nur vorstellbaren Maßstab. Während der 30er Jahre versorgten diese Magazine in den USA wahrscheinlich eine verarmte und weitgehend machtlose Leserschaft mit

Wunscherfüllungsphantasien. Gernsbacks ursprüngliches Ziel wissenschaftlicher Korrektheit blieb ziemlich rasch auf der Strecke. Die abenteuerlichen Geschichten über Gut und Böse im kosmischen Maßstab ignorierten für gewöhnlich die physikalischen Tatsachen. Eher bildeten sie die Struktur des Westens (der so genannten »Pferdeoper«) in den Weiten des Raums nach (daher der Begriff »Weltraumoper«). E. E. »Doc« Smith war der beliebteste Autor dieses Typus. Der berühmte erste Satz seines Romans *Die Planetenbasis* (*Triplanetary*) bringt dieses erste Jahrzehnt der undisziplinierten, übermütigen Zeitschriften-Science-Fiction idealtypisch auf den Punkt: »Etwa vor zweitausend Millionen Jahren stießen zwei Galaxien zusammen, oder durchquerten einander vielmehr ...«

Gernsbacks Anspruch veränderte sich schnell, denn er schränkte seine Autoren zu sehr ein. Ungeachtet dessen legte Gernsback den Grundstein für das weitreichende Netz organisierter Science-Fiction-Fans, indem er die »Science Fiction League«, eine Gruppe von Lesezirkeln, ins Leben rief. Mit großem Scharfsinn beschreibt Algis Budrys in seiner kurzen Geschichte der Science Fiction die Bedeutsamkeit dieser Entwicklung:

Es ist unmöglich, die Bedeutung des Fandoms zu übertreiben [...] Obwohl Zehn- oder vielleicht sogar Hunderttausende Science-Fiction-Leser nie vom Fandom gehört haben, muss jeder, der in diesem Feld verlegt, herausgibt, schreibt oder illustriert, den Standpunkt dieser Gruppe berücksichtigen. Das Fandom ist die formlose Fundgrube mündlicher Überlieferung. Beinahe alle Profis, die heute erwachsen sind, sind als Kinder von den Vorstellungen des Fandoms geprägt worden.

Gernsbacks größte Leistung war es, die Bildung eines Taschenuniversums auszulösen – einer Enklave innerhalb der Literatur, die ihre eigene Leserschaft hatte und bald genug auch ihre eigenen Autoren; eine Enklave, die in ihrer eigenen evolutionären Entwick-

lung fortschritt, als ob die übrige Prosa der Welt praktisch nicht existierte.<sup>7</sup>

Mit ihren Hinterhoferfindern und ihren Triumphen von globaler Bedeutung versorgten die Science-Fiction-Magazine die wachsende Technikerklasse der USA der 30er Jahre mit der imaginären Erfüllung so mancher Wunschträume. In den Geschichten wurden Wissenschaftler und Techniker oft als die mächtigsten Personen auf Erden dargestellt, die die Menschheit abseits der politischen Kräfte in ein technologisches Utopia führten und dabei oftmals den »American Way of Life« vor äußeren Bedrohungen retteten. Einer der wichtigsten Autoren dieser Erzählungen, John W. Campbell Jr., wurde 1939 Chefredakteur der Zeitschrift ASTOUNDING. Im Allgemeinen gilt dieses Ereignis als Beginn des »Goldenen Zeitalters« der Science Fiction. Bald begann Campbell, eine neue Generation von Autoren zu veröffentlichen, die seinen rigoroseren und rationaleren Maßstäben für Science Fiction entsprachen. Unter Campbell hieß es nicht mehr: »alles geht«. Die Geschichten mussten gemäß seinen besonderen Rationalitäts- und Wertevorstellungen »einen Sinn ergeben«. Zu den vielen Autoren, die von Campbell auf den Weg gebracht und durch ihre prägenden Jahre geleitet wurden, gehörten Robert A. Heinlein, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Lester Del Rey, A. E. Van Vogt, L. Sprague de Camp und Henry Kuttner. ASTOUNDING bezahlte mehr und wurde besser verbreitet als die Zeitschriften, mit denen es konkurrierte, und als das Papier in den 40er Jahren teuer wurde, erwies es sich als einflussreichstes Blatt. Faktisch wurde es für mehr als zehn Jahre zum Sprachrohr der US-amerikanischen Science Fiction. Dementsprechend gewannen Campbells Meinungen und Maßstäbe unverhältnismäßig großen Einfluss. Wenn heute von den »traditionellen Konven-

---

<sup>7</sup> Algis Budrys, »Paradise Charted«, TRIQUARTERLY 49 (1980): S. 24.

tionen« der Science Fiction die Rede ist, sind damit Konventionen gemeint, die in vielen Fällen während Campbells »Herrschaftszeit« durch einen Redaktionsdekret festgelegt wurden. Bei diesen Konventionen handelte es sich um: den Vorrang der spekulativen Idee, die in der Geschichte verkörpert ist – eine Konvention, die manchmal in der Formel »Ideen gehen vor Figuren« ausgedrückt wird; das Festhalten an bekannten Gesetzen der Physik; und die Notwendigkeit einer rational klingenden Erklärung für jedes Ereignis, das diesen Gesetzen zu widersprechen scheint; sowie die Vermeidung eines satirischen Stils und eines pessimistischen Schlusses. Genau genommen waren sogar alle Wertvorstellungen zu vermeiden, die denjenigen Campbells widersprachen. (So hat Campbell beispielsweise jede Geschichte abgelehnt, in der Außerirdische sichtlich intelligenter waren als Menschen.) Campbell hielt eine Leistungsgesellschaft auf wissenschaftlicher Grundlage für die beste soziale Ordnung, und er glaubte auch, dass eine solche Leistungsgesellschaft die lineare Fortschreibung des US-amerikanischen Gesellschaftssystems darstellte. Heinlein, einer der wichtigsten Autoren in der Geschichte der US-amerikanischen Science Fiction, wurde von dieser Vorstellung stark beeinflusst – oder teilte sie schlicht und einfach. Heinlein schrieb eine Reihe von Geschichten, die alle in der selben »Future History« spielten. Diese »Future History«, eine in sich zusammenhängende »Geschichte der Zukunft«, spiegelte Campbells Vorstellungen wider und zwang der bis dahin regellosen Welt des Genres mehr Rationalismus und Ordnung auf. Indem er nur Geschichten veröffentlichte, die seiner Weltanschauung entsprachen, half Campbell dem Genre, einen relativ homogenen ideologischen Standpunkt auszubilden und trug zur Schaffung der starren Konventionen bei, die diesen Standpunkt zum Ausdruck brachten. Bestimmte »Leitideen« – wie Algis Budrys sie nennt – innerhalb dieser Konventionen wurden in den Geschichten immer wieder durchgearbeitet. In den

Händen verschiedener Autoren bildeten sich Verästelungen, Inversionen und ähnliche Verschiebungen aus.

Es gibt zwei einander entgegenstehende Einschätzungen dieser Homogenität des Genres. Algis Budrys schreibt, die Science Fiction habe

gewissenhaft Teilfragen (aus Kiplings »Die Bürde des weißen Mannes« [»The White Man's Burden«]) ausgelotet, wie zum Beispiel: »Ja, es ist offensichtlich, dass gesellschaftliche Verantwortlichkeiten verpflichtend sind, aber worum genau handelt es sich bei ihnen?«, »was bedeutet in diesem Zusammenhang ›überlegen‹?«, »was ist eine ›Fähigkeit‹?«, »was ist ›weniger fortgeschritten‹?«, »Was ist ein ›Wert‹?« und dergleichen mehr. Jede neue Stufe, auf die ein Autor vordringt, erhöht sein Honorar. Aber zugleich gelingt es den Lesern rasch, gedankliches Katzengold und falsche Vorannahmen zu entlarven, während sie solide spekulative Fortschritte zu schätzen wissen – Fortschritte, die auf einem Gebiet gemacht werden, das im Grunde genommen soziologische Philosophie darstellt. Leseranerkennung hat höhere Verkaufszahlen zur Folge. Insofern stärkt das kommerzielle Format ernsthaftes und nutzbringendes Denken und neigt dazu, Schlussfolgerungen, die allgemein auf tatsächliche Situationen der Menschheit anwendbar sind, von der Spreu zu trennen.<sup>8</sup>

Stanislaw Lem erklärt dagegen, wenn er dasselbe Phänomen der »geschlossenen Welt« US-amerikanischer Science Fiction diskutiert:

Die intellektuelle Ideenproduktion stagniert ebenso aufgrund des Inzests in Form der unablässigen Wiederholung immergleicher kreativer Muster und Techniken. Von innen scheint das Ghetto eine hohe Dynamik zu entfalten, aber im Laufe der Jahre wird immer

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 33-34.

deutlicher, dass es sich nur um scheinbare Bewegung handelt, die nirgendwohin führt und weder in die weiteren Bereiche der Kultur einfließt noch sie aufnimmt, die keine neuen Muster oder Tendenzen entwickelt und die schließlich einer absolut falschen Selbsteinschätzung unterliegt, weil sie von außen schlicht und einfach nicht ernsthaft beurteilt wird. Die Bücher dieses Ghettos gleichen sich einander an und werden zu einer anonymen Masse, und diese Umgebung zieht alles Bessere mit hinab auf die Ebene des Schlechten. [...] In so einer Situation wird der kommerzielle Erfolg notwendigerweise zum einzigen Bewertungsstandard.<sup>9</sup>

Algis Budrys gehört zu denjenigen, die praktisch ihr ganzes Leben lang als Schriftsteller innerhalb der US-amerikanischen Science-Fiction-Gemeinde tätig waren. Stanislaw Lem dagegen ist Pole. Lems distanzierter Blick ist zwar verzerrend und vereinfachend, aber wenn man die Texte des Goldenen Zeitalters näher betrachtet, erscheint er letztlich objektiver und zutreffender. Um Lems Standpunkt zu stützen, kann man beispielsweise einen Vergleich zwischen Asimovs *Foundation*-Trilogie, die von der Science-Fiction-Gemeinde als eines der besten Werke der 40er Jahre angepriesen wurde, und einem europäischen Werk wie Olaf Stapledons *Die letzten und die ersten Menschen* heranziehen. Beide Werke unternehmen den Versuch, eine galaktische Geschichte zu schreiben und verfolgen den menschlichen Fortschritt viele tausend Jahre in die Zukunft. Stapledons Werk ist als historische Chronik verfasst, die eine ungeheuer komplexe und anspruchsvolle Zukunftsgeschichte rekapituliert, in der die Menschheit Fortschritte macht und Rückschläge erleidet, all unsere soziologischen und theologischen Theorien auf die Probe stellt und schließlich zu einer Spezies wird, die uns so fremd ist wie wir den Affen.

---

<sup>9</sup> Stanislaw Lem, »Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans«, SCIENCE-FICTION STUDIES 5 (1975): S. 62. (Übers.: J. S.)

Asimovs Werk dagegen wurde in Einzelepisoden zur Veröffentlichung in Campbells Magazin geschrieben. Jedes Kapitel ist ein in sich geschlossenes Abenteuer kleineren Maßstabs, eine dramatisch angelegte Erzählung. Die umfassendere Konzeption der galaktischen Geschichte basiert auf dem Fall des römischen Reiches, dem so genannten finsternen Mittelalter und der darauffolgenden Renaissance. Die Konsequenz aus dem schon rein räumlichen Größenunterschied zwischen dem römischen Reich und unserer Galaxis auf die geschilderten Prozesse wird ignoriert. Damit verzerrt Asimov stark die tatsächliche Ausdehnung des galaktischen Raums und der Zeit. Auch die Menschheit selbst entwickelt sich bei Asimov weder körperlich noch geistig weiter. Darüber hinaus tauchen einige Anachronismen auf, wie zum Beispiel der, dass ein galaktischer Anführer der sehr fernen Zukunft den Spitznamen »Das Maultier« trägt, weil er unfruchtbar ist. Die *Foundation*-Trilogie weist in ihrer Konzeption und Umsetzung viele Schwächen auf. Dennoch erhielt sie einen Hugo-Award (der auf einer jährlichen Zusammenkunft von Fans verliehen wird) als beste Science-Fiction-Serie aller Zeiten.

Es ließe sich einwenden, dass dieser Vergleich nur zeigt, dass Stapledon ein besserer und klarsichtigerer Schriftsteller war als Asimov, was wahrscheinlich auch zutrifft. (Dadurch möchte ich Asimov, der ein exzellenter Lehrer und ein produktiver und unterhaltsamer Schriftsteller war und weit bessere Werke als die *Foundation*-Trilogie geschrieben hat, keinesfalls herabsetzen. Aber Olaf Stapledon war ein brillanter und ausgesprochen origineller Autor, und – wenn überhaupt – haben nur wenige Schriftsteller seine Leistungen im Bereich »Zukunftsgeschichtsschreibung« erreicht.) Es geht hier vielmehr darum, dass Stapledon sein monumentales Werk in der US-amerikanischen Science-Fiction-Gemeinde der 40er nicht hätte publizieren können, weil es weder dem Format des ASTOUNDING entsprach noch Campbells Vorstellung davon, was Science Fic-

tion zu sein hatte. Die Autoren des Goldenen Zeitalters verfassten eine strengere und rationalere Prosa als die ihnen vorausgegangenen Schriftsteller der 30er (verglichen mit E. E. »Doc« Smith ist Asimovs Trilogie in der Tat ein Musterbeispiel intelligenter und kontrollierter Spekulation). Daraus resultierten auch ihr starkes Gefühl, etwas geleistet zu haben, und ihr Korpsgeist. Ein neues Genre kann sich nur schrittweise entwickeln (und weiterentwickeln). Angeführt von Heinlein und Asimov und unter der Anleitung von Campbell machten die Autoren der 40er Jahre tatsächlich einen sehr großen Schritt. Aber die darüber hinausgehende Behauptung, die in der Science-Fiction-Gemeinde oft aufgestellt wird, das Goldene Zeitalter sei der wahre Höhepunkt der Geschichte des Genres, trifft sicherlich nicht zu. Darauf weist nicht nur Lem hin, und eine Untersuchung der Texte würde es bestätigen. Die Behauptung, dass das Goldene Zeitalter den Höhepunkt der SF markiert, resultiert aus einer nostalgischen Haltung, und sie ignoriert bewusst die weit größeren Leistungen der europäischen Science Fiction.

Unabhängig davon, was man über die Qualität der Science Fiction des Goldenen Zeitalters denkt, herrscht jedenfalls einhellige Übereinstimmung, dass die Science Fiction eine Ghettokultur war. Insofern stimmt Algis Budrys völlig mit Stanislaw Lem überein:

Jeder, der beschloss, in diesem Genre zu arbeiten, musste – sei es am Boden zerstört oder trotzig – zugeben, dass sein Name von der Respektabilität der »Literatur« ausgeschlossen war. Das heißt, ausgeschlossen von allem Geschriebenen, das auf irgendeine andere Art und Weise öffentlich verbreitet wurde als die, in der die Pulp-Magazine ihre Leserschaft erreichten.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Budrys, »Paradise Charted«, S. 25.

Das war die Situation, in der sich die US-amerikanische Science Fiction befand, als Philip Dick 1948 zu schreiben anfang. Das erklärt vielleicht auch, warum er trotz seiner Zuneigung zur Science Fiction anfangs realistische Romane schrieb. Ein künstlerischer Überlebensinstinkt hielt ihn davon ab, sich einer allzu geschlossenen Gruppe anzuschließen. Eine Aussage, die er traf, lange nachdem er Science-Fiction-Autor geworden war, bestätigt diese Annahme:

[In den 50er Jahren] blickte man so sehr auf die SF herab, dass sie in den Augen der ganzen USA praktisch nicht existierte. Das war nicht komisch, diese Verächtlichkeit gegenüber den SF-Autoren. Es hat uns das Leben verdorben. Selbst in Berkeley – oder besonders in Berkeley – sagten die Leute: »Aber schreiben Sie auch etwas Ernsthaftes«? [...] Das Schreiben von SF als eine berufliche Laufbahn zu wählen, war ein selbstzerstörerischer Akt. Tatsächlich konnten die meisten Schriftsteller, ganz zu schweigen von anderen Leuten, sich nicht einmal vorstellen, dass man darüber überhaupt nachdenken würde.<sup>11</sup>

Aber Dicks Anfänge im Realismus waren, wie wir feststellen mussten, ein Fehlschlag. Nicht nur das – auch die monolithische Beschaffenheit der Science Fiction des Goldenen Zeitalters sah ihrem Ende entgegen. Die USA wurden mehr und mehr zu einer technologischen Kultur, und eine natürliche Konsequenz dieser Tatsache war, dass das Interesse an erzählender Literatur wuchs, die sich mit diesem Aspekt der Kultur auseinander setzte. Mit dem Ende des Krieges sanken die Papierpreise, so dass die Gründung neuer Zeitschriften wieder wirtschaftlich machbar war. Um 1950 existierten zu jedem beliebigen Zeitpunkt etwa zwanzig Science-Fiction-Magazine gleichzeitig. Und letztlich hatte auch die Bombardierung von

---

<sup>11</sup> Philip K. Dick, *The Golden Man* (New York: Berkeley Books, 1980), S. xxv.

Hiroshima und Nagasaki unmissverständlich gezeigt, dass Wissenschaft sich nicht notwendig oder automatisch zum Guten auswirkte. Auch innerhalb der Science-Fiction-Gemeinde gab es Autoren, denen die von Campbell aufgestellten Kriterien zu eng waren, und es gab eine Leserschaft, die empfänglich für Geschichten war, die die von Campbell aufgezwungenen Maßstäbe untergruben. Zwei neue, bedeutende Zeitschriften erschienen auf der Bildfläche: GALAXY mit Horace Gold als Chefredakteur und THE MAGAZINE OF FANTASY AND SCIENCE FICTION, zu dessen Redakteuren Anthony Boucher zählte. Gold war sehr daran interessiert, Science Fiction zu nutzen, um Satire und Gesellschaftskritik zu transportieren. Unter seiner Anleitung konnten Frederik Pohl und C. M. Kornbluth ihren Roman *Eine Handvoll Venus und ehrbare Kaufleute* (*The Space Merchants*) publizieren (der in GALAXY unter dem Titel »Gravy Planet« als Fortsetzung lief). Es handelt sich um eine Satire, in der Werbung zur bestimmenden Kraft der US-amerikanischen Gesellschaft wird. Dieses grundlegende Werk gab für einen Großteil der wichtigen Science Fiction der 50er den Ton an. Die Kurzgeschichten und Romane dieser Zeit unterschieden sich in Tonfall und Stoßrichtung stark von der Science Fiction der Campbell-Ära. Anthony Boucher ging anders an die Aufgabe heran, die starren Konventionen der Campbellschen Science Fiction aufzubrechen. Er erlaubte seinen Autoren mehr stilistische Freiheiten und den Gebrauch fantastischer Elemente, die nicht wissenschaftlich erklärt werden konnten.

So boten sich Dick 1952, als Boucher Dicks erste honorierte Geschichte veröffentlichte, sowohl Vorbilder, die auf die neuen »Nutzungsmöglichkeiten« für Science Fiction verwiesen, als auch ein Markt für Geschichten, die das Genre in diesem Sinne nutzten. Er konnte seinem lebenslangen Interesse an Science Fiction nachgehen und trotzdem kritisch über die US-amerikanische Gesellschaft schreiben, wie Pohl und Kornbluth es

getan hatten und wie es Campbell seinerzeit niemals erlaubt hätte. Die dystopische Satire, die in Campbells Magazin nicht vorkam, wurde zu Dicks prinzipiellem Stilmittel. In ihr konnte er dieselben Themen zum Ausdruck bringen, die ihn auch in seinen realistischen Arbeiten beschäftigt hatten.

Und die Science-Fiction-Kurzgeschichten verkauften sich. 1952 wurden vier Geschichten von Dick veröffentlicht, 1953 dreißig, und 1954 achtundzwanzig.<sup>12</sup> Nur eine Story konnte er an Campbells ASTOUNDING verkaufen, obwohl es nach wie vor das größte SF-Magazin war. Stattdessen verkehrte Dick die campbellschen Werte in vielen seiner Geschichten bewusst ins Gegenteil. Über »The Golden Man« schrieb Dick zum Beispiel:

Hier bringe ich zum Ausdruck, dass Mutanten gefährlich für uns Normale sind, eine Ansicht, die John W. Campbell Jr. verabscheute. Wir sollten sie als unsere Anführer ansehen. Aber mir war bei dem Gedanken, wie sie wohl uns sehen würden, immer unbehaglich zumute.<sup>13</sup>

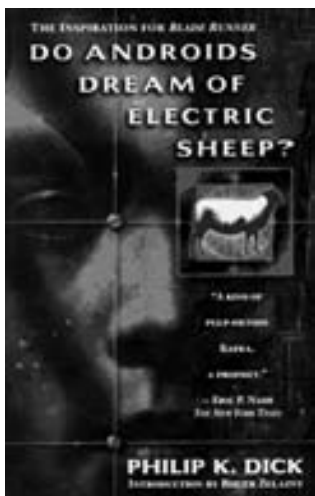
Dick übte sich in Umkehrungen, während er Geschichte um Geschichte schrieb, und in dieser Zeit höchster Kreativität übte er auch sein Handwerk. In den sehr kurzen Geschichten, die von den Zeitschriften bevorzugt wurden, waren dramatische Fähigkeiten gefragt. Dick erlernte Techniken der Verdichtung und Zusammenfassung – Techniken, an denen es seinen realistischen Romanen leider gebrach und die er nie in seine realistischen Werke einbrachte, offenbar aus dem Gefühl heraus, dass es sich hier um eine ganz andere *Form* des Schreibens handelte. Seine Kurzgeschichten waren recht beliebt, und bald verdiente er sich einen Ruf als einer der vielseitigsten neuen SF-Autoren der 50er Jahre.

---

<sup>12</sup> Daniel J. H. Levack, *PKD: A Philip K. Dick Bibliography* (San Francisco: Underwood/Miller, 1981), S. 142.

<sup>13</sup> Ebd., S. 97.

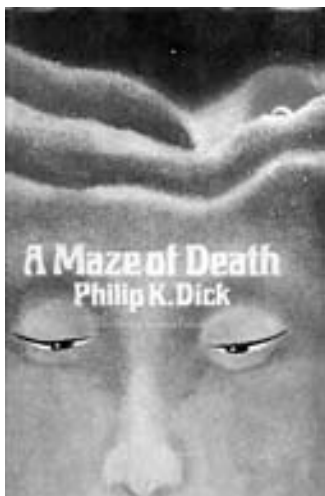
Gleichzeitig schrieb er mit scheinbar ungebremster Energie weiterhin lange realistische Romane. Das Ergebnis war eine gesplattene künstlerische Persönlichkeit. Einerseits waren da die langen, ernsten, überladenen realistischen Romane, von denen nicht ein einziger verkauft wurde, und andererseits die kurzen satirischen Geschichten, die ausgesprochen erfolgreich waren – im Rahmen der Science-Fiction-Gemeinde. Diese Spaltung von Dicks kreativem Leben sollte sich während der 50er Jahre fortsetzen. Eine Beschäftigung mit Dicks Entwicklung in diesen Jahren muss berücksichtigen, wie sie seine Arbeit beeinflusste und was er tat, um diesen Bruch zu kitten.



Del Rey, 1986



Millennium, SF Masterworks, 1999



Doubleday, 1970 (Hardcover)



Citadel Press, 1987