



SF-Fan.de
präsentiert:

Michael K. Iwoleit

ALFRED & ID

Eine Hommage an Alfred Bester

© 2003 Michael Iwoleit

In seinem Essay „The Boredom of Fantasy“, 1953 in der August-Ausgabe von *Harper's Bazaar* erschienen, begründet Arthur Koestler, selbst nicht ganz uninteressierter SF-Leser, warum Science Fiction für ihn keine Literatur sei:

Swift's Gulliver, Huxley's Brave New World, Orwell's Nineteen Eighty-Four are great works of literature because in them the oddities of alien worlds serve merely as a background or pretext for a social message. In other words, they are literature precisely to the extent to which they are not science fiction, to which they are works of disciplined imagination and not of unlimited fantasy.¹

Koestler hat hier exemplarisch ein klassisches Totschlag-Argument gegen die Science Fiction formuliert, und es dürfte nicht schwer sein, heute noch SF-Skeptiker zu finden, die ihm mit ernstem Kopfnicken zustimmen würden, ungeachtet seiner offenkundigen Absurdität. Literatur nach dem Maß ihrer ethischen oder gesellschaftlichen Verantwortlichkeit zu beurteilen, ist eine jener Banalitäten aus der Mottenkiste der humanistischen Bildungstradition, die offenbar nicht totzukriegen sind. Die Erzählkunst eines Jonathan Swift, Witz, Ironie, Fabulierfreude, Einfallsreichtum, steht und fällt nicht damit, ob sie lediglich „Vorwand für eine soziale Botschaft“ ist. Huxleys und Orwells maßlos überschätzte Antiutopien werden nicht dadurch zu besseren Romanen, dass sie Ängste und Bedrohungen eines Jahrhunderts wie wenige andere Bücher zum Ausdruck gebracht haben. Sie werden es auch nicht dadurch, dass man sie zeitgenössischen SF-Schreibern immer wieder als angeblich unerreichbare Vorbilder unter die Nase reibt (man macht sich ja fast eines Sakrilegs schuldig, wenn man darauf hinweist, dass die besten heutigen SF-Autoren, McDonald etwa, Gibson, McAuley, Banks, Egan und andere, Jahr für Jahr Romane vorlegen, die Orwell und Huxley an literarischer Qualität weit übertreffen). Nichts dagegen, dass Literatur *auch* Verantwortung übernehmen, Stellung beziehen, in den Prozess der gesellschaftlichen Kritik eingreifen kann — aber es setzt einen gehörigen Perspektivschaden voraus, darin ihr eigentliches Wesen oder gar ihre Daseinsberechtigung sehen zu wollen.

Die amerikanische Essayistin Susan Sontag, viel zu wenig beachtete Protagonistin einer realistischeren und zeitgemäßerer Einschätzung der Phänomene Literatur und Kunst, hat einen veränderten Kunstbegriff konstatiert, der für das Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts charakteristisch

geworden ist. Kunst wird nicht mehr als „Kritik des Lebens“ aufgefasst, „eine Kritik des Lebens, die als Ausdruck ethischer, gesellschaftlicher und politischer Ideen zu verstehen ist“, sondern als „eine Erweiterung des Lebens“, die „als Ausdruck (neuer) Formen der Lebendigkeit zu verstehen ist“.² Damit ist der Kern eines Problems formuliert, das für jede grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Science Fiction relevant ist. Wer einen sekundären Aspekt literarischer Produktion — ihre gesellschaftskritische Relevanz — über ihre primären Qualitäten als erzählerisches Kunstwerk stellt, muss natürlich Schwierigkeiten mit Büchern haben, denen es vor allem um das Ausprobieren neuer dramatischer, sinnlicher und poetischer Möglichkeiten des Erzählens geht. Der gesamte Bereich des imaginativen, fabulierenden Schreibens — zu dem die Science Fiction gehört — gewinnt aus dieser Perspektive etwas Halbseidenes, Unseriöses, als seien ihr Schriftsteller um so suspekter, je mehr es ihnen ums Schreiben selbst, je weniger oder beiläufiger es ihnen um die Wahrnehmung einer wie auch immer gearteten wirklichkeitskritischen Aufgabe geht. Beherrschung der Form, Stil, Komplexität, Farbigkeit, Zeichnung von Figuren, Humor, Erfindungsgabe — all die Qualitäten, die doch in erster Linie das Charisma eines guten Erzählers ausmachen, sind aus dieser Perspektive lediglich Sekundärtugenden, Mittel zum Zweck. Man könnte eine lange Liste eigenwilliger bis verrückter Bücher aufstellen — etwa Flauberts *Salammbó*, Djuna Barnes *Nightwood*, John Barths *The Sot-Weed Factor* —, die als stilistische und imaginative Leistungen vor allem deshalb auf Ratlosigkeit gestoßen sind, weil die Literaturkritik sie viel zu wenig als Leseerlebnisse wahrzunehmen in der Lage war. Man könnte auch einige der besten Werke des Science Fiction nennen — Brian Aldiss' *Barefoot in the Head*, Gene Wolfes *The Fifth Head of Cerberus* oder Stories wie Tiptrees „Her Smoke Rose Up Forever“, Malzbergs „A Galaxy Called Rome“, Ballards „The Voices of Time“ —, die niemals denselben Stellenwert wie *Nineteen Eighty-Four* oder *Brave New World* erreichen werden, obwohl sie die erzählerischen Möglichkeiten der SF auf ein Niveau getrieben haben, von dem Huxleys und Orwells Leser nichts ahnen.

Die ganze Absurdität der zählebigen Auffassung von „ernsthafte“ Literatur als einer „Kritik an der Wirklichkeit“ wird vielleicht erst richtig deutlich, wenn man sie einmal versuchsweise auf andere Kunstformen überträgt. War Schostakowitsch ein besserer Komponist als Mahler, weil er im Dienst einer gesellschaftlichen Idee stand? Ist Picassos *Guernica* nur deshalb eines der größten Gemälde des 20. Jahrhunderts, weil es das Entsetzen des

Zweiten Weltkriegs eingefangen hat? Ist de Siccas *Fabrraddiebe* ein größerer Film als Mizoguchis *Ugetsu Monogatari*, weil ersterer eine (nicht nur) zeitkritische, letzterer aber eine (vor allem) poetische Leistung darstellt? Hinter all den Manövern, die Kunst und Literatur auf eine Aufgabe, einen gesellschaftlichen Nutzen festnageln wollen, steckt im Grunde ein schlechtes Gewissen angesichts des anarchischen Charakters der Kunst: Man ist von einem Buch, einem Gemälde, einem Musikstück (vielleicht wider Willen) bewegt oder beeindruckt, und dieser Vorstoß in eine neue Form des Erlebens, der an die gewohnte Ordnung, die einlullende alltägliche Weltsicht rührt, verlangt nach einer Rückversicherung, nach einem Zurechtstutzen der sperrigen Erfahrung, nach ihrem Ummünzen in irgendeinen vorzeigbaren Gewinn.

Wie groß muss dieses schlechte Gewissen erst sein, wenn jemand, geschult in den Kriterien konservativer literarischer Wertabwägung, an ein Genre von so zweifelhafter Herkunft und problematischer Beziehung zum Wirklichen wie die Science Fiction gerät und unversehens doch von ihr fasziniert ist. Arthur Koestler ist nicht der einzige, der verschämt eine gewisse Begeisterung für das Genre eingestanden und sich spürbar verkrampft zu einer Einschätzung der SF durchgewunden hat, die mit seinem Rang und Ruf in der literarischen Welt vereinbar ist. Wie wacklig dieser Standpunkt, wie erschütterbar der literarische Wertekanon ist, auf dem er beruht, zeigen besonders solche SF-Autoren, denen man nicht (wie etwa Dick oder LeGuin) ihre politische und weltanschauliche Relevanz als Hauptqualität unterschieben kann, sondern deren Leistung in erster Linie in einer Weiterentwicklung und Verfeinerung der Science Fiction als *Sparte der Erzählkunst* besteht. Nicht mehr, aber nicht weniger ist es, was den Rang des Autors ausmacht, von dem hier die Rede sein soll.

Es ist sicher unzureichend, für eine erste Annäherung aber nicht ganz verfehlt, wenn man Alfred Bester als einen Meister der Oberflächenreize bezeichnet, als Virtuosen pyrotechnischer Effekte, als brillanten Trickser und Blender, der in seinen klassischen Werken mangelnden Tiefgang (was immer man darunter verstehen mag) durch die schiere Energie seiner Erzählweise mehr als wettgemacht hat. Tempo, Knappheit, Esprit, comichafte Übertreibung und Theatralik, Figuren, die grelle Karikaturen ihrer selbst sind, absurd-komische Dialoge — das sind die Mittel, mit denen Bester einige der brilliantesten Kurzgeschichten und zwei der größten Romanmeisterwerke der Science Fiction geschaffen hat. Wer bei ihm psychologischen Tiefgang, komplexe Zeitbezüge, Ansätze zu einer SF

des Verstehens und Verarbeitens sucht, wird Bester einiges vorwerfen können, und doch bleibt die Vitalität seines Schaffens in den Fünfziger- bis frühen Sechzigerjahren von solchen Einwänden bis heute unberührt. Diese klassische Phase, um die es hier hauptsächlich geht, ist eine erstaunlich kurze Episode in Besters beinahe lebenslanger „Affäre mit der Science Fiction“³. Sie beginnt 1950 mit der Veröffentlichung von „Oddy and Id“⁴ und endet spätestens 1964 mit „Out of this World“⁵. Von Januar bis März 1953 erschien sein Erstling *The Demolished Man* als Fortsetzungsroman in *Galaxy*, 1956/57 folgte *The Stars My Destination* im selben Magazin. In seinem Frühwerk vor 1950 sind allenfalls „Adam and No Eve“⁶ und die Fantasy-Novelle „Hell Is Forever“⁷ interessant. Sein Spätwerk in den Siebzigern und Achtzigern besteht aus drei enttäuschenden Romanen und wenigen, kaum nennenswerten Erzählungen, die beste vielleicht „Galatea Galante“⁸, die sich aber eher wie eine (allerdings brillant geschriebene) Parodie auf den klassischen Bester liest. Also: Zwei Romane und weniger als zwanzig Stories, vom Umfang her ein Bruchteil dessen, was heutige SF-Autoren (nicht nur die Vielschreiber) binnen eines Jahres zu Papier bringen, und eine Kleinigkeit verglichen mit Besters sonstiger Produktion für Comic, Rundfunk und Presse. Und trotzdem: Einer der brilliantesten und einflussreichsten Schaffensschübe in der Geschichte der Science Fiction.

Während etwa Dick oder LeGuin selbst in Deutschland inzwischen zu lexikalischen Ehren gekommen sind und jüngere SF-Autoren wie William Gibson oder Neal Stephenson zuweilen sogar in den verstaubtesten Feuilletons Erwähnung finden, gehört Alfred Bester zu jenen SF-Klassikern, die von Insidern und Kollegen eine beinahe hymnische Verehrung erfahren haben, außerhalb des Genres aber kaum wahrgenommen wurden. An seinem Beispiel zeigt sich wieder einmal, welche elementare Lücken das Bild aufweist, das sich Außenstehende im Schnitt von der Science Fiction machen. So wie sich Akademiker zu SF-Experten aufschwingen, die nie einen Blick in *Knights In Search of Wonder*, *Blishs The Issue at Hand* oder Malzbergs *Engines of the Night* geworfen haben (grundlegenden kritischen Werken für jede ernsthafte Beschäftigung mit der SF), so schwadronieren Feuilletonisten, die in ihrer Rezeption über *Star Trek* nicht hinausgekommen sind, oberflächliches Zeug über die angebliche Dauerkrise der SF — und wissen über das Genre schon deshalb so gut wie nichts, weil sie Bester als einen der richtungsweisenden Einflüsse der gesamten angloamerikanischen SF bis heute nicht zur Kenntnis genommen haben. Selbst die »gehobene« SF-

Kritik — nennen wir so einmal Kommentatoren, die aus einer nicht-fannischen, am Mainstream orientierten Perspektive, aber zumindest mit akzeptablen Lektürekennntnissen an das Genre herangehen — zeigt ein seltsam gespaltenes Verhältnis zu Besters Werk. Stanislaw Lem etwa hat in *Phantastik und Futurologie*, seiner monumentalen Abrechnung mit der Science Fiction, einen längeren Abschnitt Besters zweitem Roman *The Stars My Destination* gewidmet. In einer Mischung aus Faszination und Herablassung, in der das Zähneknirschen des schlechten Gewissens vernehmlich mitschwingt, charakterisiert er Besters Buch als »expansive Monstrualisierung abenteuerlicher, krimineller und melodramatischer Stereotype, aber in einem Maße, bei dem quantitative Änderungen schon in qualitative umschlagen«⁹ — was zunächst einmal eine angemessene Beschreibung von Besters Methode wäre, folgte weiter unten nicht der zweifelhafte Zusatz:

»Dass der Roman Besters zur Trivilliteratur gehört, unterliegt keinem Zweifel. Würde nicht die Science Fiction als besondere Gattung existieren, dann wäre dieses Buch in der Nähe der Romane von Dumas anzusiedeln, doch nicht als ein im Verhältnis zu ihnen epigonenhaftes Werk. Der Stereotyp des Abenteuerromans, der eine Vendetta behandelt, hat seine unüberschreitbare Grenze. Man kann sie jedoch im Roman unterschiedlich realisieren; man kann Vollkommenheit darin erreichen, und in diesem Sinne gibt es den erstklassigen Roman der zweiten Klasse. So eben ist *The Stars My Destination*.«¹⁰

Wie es Lem fertigbringt, einem Roman auf seinem Gebiet »Vollkommenheit« zu attestieren und in die Nähe eines so hervorragenden Erzählers wie Alexandre Dumas zu rücken, im selben Atemzug aber von einem »erstklassigen Roman der zweiten Klasse« und gar von »Trivilliteratur« zu reden, dürfte jedem SF-Liebhaber verständlich sein, der sich einmal Lems literaturkritischen Offenbarungseid »Science Fiction: ein hoffnungsloser Fall — mit Ausnahmen« zugemutet hat — einem schon klassischen Rundumschlag gegen die SF, dem immerhin für seine entlarvende Ehrlichkeit zu danken ist. Lem hat mit seiner spießigen Unterscheidung zwischen einem »oberen« und einem »unteren« Reich der Literatur schon genug Schaden angerichtet, als dass hier noch einmal im Detail darauf eingegangen sei, deshalb soll ein Zitat genügen:

»Einzelne Autoren verdanken ihre Klassifizierung nicht ausschließlich dem eigenen Verdienste, sondern sie sind, in ihrem gesamten Schaffen, den höheren taxonomischen Regeln mit Notwendigkeit untergeordnet, die sich historisch entwickeln und *keine Ausnahmen* kennen. Wenn es aber *doch* zu einer klassifikatorischen Ausnahme kommt, wird das Urteil ausgesprochen, der gegebene (literarische) Fall sei eigentlich *keine* SF, sondern eine ganz 'normale Literatur', vom Verfasser *mit Absicht als SF getarnt*. Ganz ähnlich ist es schon in der Literaturgeschichte: denn, geht man ohne alle 'mildernenden Umstände' daran, sind manche Romane Dostojewskis Kriminalromane, wurden jedoch niemals als solche angesehen. Die kriminelle Intrige diente, so sagen die Kenner, diesem Autor nur als Vehikel und Mittel, und seine Ziele lagen außerhalb des Kriminalromans.«¹¹

Derlei ist purer Unsinn nicht nur deshalb, weil es keine Autorität auf der Welt gibt, die einem Kriminal (oder SF)-Autor vorschreiben könnte, worin seine Ziele zu bestehen haben. Wichtiger ist uns hier aber: Mit einer naiven Selbstverständlichkeit, die sich in der beiläufigen Formulierung »Vehikel und Mittel« verrät, setzt auch Lem voraus, dass das maßgebliche Kriterium für »echte« Literatur jene »Kritik an der Wirklichkeit« ist, von der eingangs die Rede war. Das ist die Perspektive, aus der Lem zu seinem allzu undifferenzierten Pauschalverriss der SF und, im Falle Besters, zu dem nachgerade schizophrener Urteil kommt, all die erzählerischen Qualitäten von Besters Roman, die er doch so wortreich lobt, zugleich zu Merkmalen einer zweitklassigen Art von Literatur zu erklären.

Etwas nüchterner, aber nicht minder zwiespältig ist eine (schon einige Zeit zurückliegende, aber — nehme ich an — vom Autor nach wie vor vertretene) Neueinschätzung Alfred Besters ausgefallen, die Franz Rottensteiner in dem SF-Magazin *Pionier* veröffentlicht hat. »Vergangen sind die Tage«, schreibt er darin, »da ich 'good — better — best — Bester' nicht nur für eine spassige Steigerung, sondern auch für ein richtiges Urteil hielt. Man wird älter und, wie zu hoffen ist, auch reifer, erholt sich von seiner Begeisterung für manche Idole seiner Jugend und gelangt zu einer abgeklärteren Betrachtungsweise. So ging es mir mit Bester, dessen pyrotechnischer Schreibstil mich einst in Verzücken versetzte und mir eine Begeisterung einflößte, die ganz unproportional seiner wahren Bedeutung ist.«¹² Es ja ja durchaus erfreulich, wenn sich auch SF-Leser zu

Reifeprozessen imstande zeigen (der deutschen SF wären einige Peinlichkeiten erspart geblieben, wenn etwa Gisbert Haefs zu einem abgeklärteren Verhältnis zu seinem Jugendidol Hanns Kneifel gefunden hätte). Aber ein wenig wundert es doch, wie wenig Franz Rottensteiner etwas Widersinniges darin zu sehen scheint, dass er einerseits die technische Brillanz von *The Demolished Man* und *The Stars My Destination* hervorhebt, sich davon andererseits aber nicht von folgendem trüben Urteil abbringen läßt:

»Besters Welt ist diese: Eine winzige Bühne, die als die Welt ausgegeben wird, angeleuchtet von einem grellen Scheinwerfer, wodurch alle störenden Schatten, aber auch alle feinen Abstufungen verschwinden, so dass nur der Glamour übrigbleibt. Auf dieser Bühne agieren ein paar Supermensen, die hervorstechen an Pracht des Aussehens, und eine Menge unbedeutender Statisten, die an Schnüren gezogen und manipuliert werden. So sieht Besters Welt aus, und viel mehr enthält sie nicht.«¹³

Schon richtig: Besters Welt ist in keiner relevanten Hinsicht ein Abbild unserer Welt, sondern eine ganz artifizielle Schöpfung, weniger eine Bühne als ein großes Theater, ein Possenspiel, in dem Schaustücke statt Charaktere agieren. Die Frage ist nur: Was ist daran so tadelnswert? Ist es nicht die Aufgabe eines Erzählers, seiner Welt, unabhängig von ihrem Wirklichkeitsbezug, möglichst viel innere Überzeugungskraft zu verleihen? Bemisst sich seine Qualität nicht primär daran, wie gut seine Schöpfung nach ihren eigenen Spielregeln funktioniert? Damon Knights *In Search of Wonder* enthält eine Kurzcharakterisierung Besters, die in eine ähnlich Richtung wie Lem und Rottensteiner geht, nur eben jener eigentümlichen Werteumkehrung entbehrt, die im Erzählerischen keine Qualität an sich, sondern nur ein Vehikel außerliterarischer Zwecke sieht:

»Dazzlement and enchantment are Bester's methods. His stories never stand still a moment; they're forever tilting into motion, veering, doubling back, firing off rockets to distract you. (...) Bester's science is all wrong, his characters are not characters but funny hats; but you never notice: he fires off a smoke-bomb, climbs a ladder, leaps from a trapeze, plays three bars of 'God Save the King', swallows a sword and

dives into three inches of water. Good heavens, what more do you want?»¹⁴

Gute Frage. Was will man eigentlich noch? Warum dieses Unbehagen der »seriösen« SF-Kritik angesichts eines Autors, der mit literarischen Motiven von Shakespeare bis zu den jakobinischen Racheromanen ebenso nonchalant zu jonglieren verstand wie mit dem Klischeearsenal der Science Fiction, dessen eklektischer Stil immer auch Ausdruck der Kunst war, sich selbst auf die Schippe zu nehmen, der die SF wie kein Autor vor ihm um den Puls und den Rhythmus des modernen urbanen Lebensstils bereichert hat? Ein wenig hängt das zwiespältige Image Alfred Besters, meine ich, damit zusammen, dass er seine literarische Reife, trotz natur- und geisteswissenschaftlicher Vorbildung, eben nicht über die klassische Bildungsschiene, sondern auf dem Weg durch die literarische Gosse erreicht hat: Bester wäre nicht Bester geworden ohne die harte Schule kommerzieller Lohnschreiberei, die ihn in äußerstem Maße zu Tempo, Kürze und Zuspitzung der dramatischen Mittel nötigte. Ein weniger origineller Kopf wäre aus dieser Schule als glatter, zuverlässig-belangloser Unterhalter hervorgegangen. Bei ihm kam jedoch ein besonderes Charisma hinzu, das gelegentlich — auf Besters eigene Anregung hin¹⁵ — mit dem Stichwort »Renaissancemensch« bezeichnet wurde. »Bester ist kein Denker«, schrieb Franz Rottensteiner in seiner Kritik. Seine Bücher »vermitteln eine Stimmung, ein gedankliches Klima, das sehr der Renaissance ähnelt. Seine Einstellung dem Leben gegenüber, dem Menschen gegenüber, eine gewisse Großartigkeit, die für viele anziehend wirkt.«¹⁶ Kein Zweifel: Besters Erzählwerk hat eine starke Neigung zu wilder Dramatik, weltumspannenden Settings, großen Gefühlen und überlebensgroßen Gestalten. Seine Figuren sind häufig Getriebene, Verrückte oder — und darin ist er einer der wichtigsten Nachfolger Van Vogts — mit absonderlichen Gaben gesegnete/gestrafte Übermenschen. Auf all den Kitsch der Pulp-SF — seien es Space Operas, PSI-Geschichten, Post-doomsday-Stories, futuristische Agentenposen — hat Besters Ironie, Witz und Melodramatik noch eins draufgesetzt, und zwar auf eine Weise, dass auch die albernsten Ideen im Zusammenhang seiner Werke zu Elementen eines Kunstwerks wurden. Und damit sind wir wieder bei unserem Eingangsthema, der Frage der Maßstäbe.

Was ist davon zu halten, wenn Bester selbst jene Kritiker fasziniert, die ihn dann doch nur als eine Art Großmeister der trivialen SF durchgehen

lassen wollen? Wo ist Bester denn nun tatsächlich anzusiedeln in diesem Spannungsfeld zwischen einer SF-Kritik, die mit dem gehobenen Zeigefinger der »Tiefe« und »Relevanz« winkt, und Generationen von SF-Kollegen, die Bester für seine Kunstfertigkeit, seine mitunter atemberaubende Virtuosität als Geschichtenerzähler bewundert haben? Es führt offenbar zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen, wenn wir Bester aus einem Blickwinkel betrachten, der Literatur als eine »Kritik an der Wirklichkeit« auffasst, oder aus einem Blickwinkel, der Literatur als *Erweiterung* der Wirklichkeit ansieht, als ein Erlebnis- und Erfahrungsmedium. Aus letzterer — wie ich meine: einzig angemessener — Perspektive, die das Leseerlebnis als das primäre Ziel literarischen Schaffens ansieht, ist Bester ohne Frage ein Künstler außergewöhnlichen Kalibers, ein Schöpfer in der SF unerreichter, an die Sinne, die Neugier und das dramatische Gefühl appellierender Leseerlebnisse, der mehr über die Möglichkeiten seines Mediums herausgefunden hat, als Verfechtern einer „nützlichen“ Literatur je aufgehen wird.

Besters Spagat zwischen dem Banalen und dem Erhabenen, zwischen trivialen Versatzstücken und kunstfertiger Ausführung stellt landläufigen literarischen Werturteilen eine Falle, in die aber nicht nur seine Kritiker getappt sind. In seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von *The Stars My Destination* nennt Uwe Anton als eines der Hauptmerkmale von Besters Werk »eine exakte psychologische Zeichnung der Charaktere, die deutlich auf eine Zuwendung zum Weltinnenraum schließen läßt und damit gewisse Aspekte der New Wave (...) vorweggenommen hat (...)«¹⁷, und hebt so in unangemessenem Ernst eine Eigenart hervor, die nur als Plotvehikel innerhalb von Besters Stories funktioniert, aber auf keinen Falls als jene Tiefendimension missverstanden werden sollte, die seine Kritiker so sehr bei ihm vermissen. Es stimmt, dass Bester eine Vorliebe für poppig aufbereitete Motive der Freudschen Psychologie hatte, und viele seiner Figuren sind, gerade wenn sie über außergewöhnliche Fähigkeiten verfügen, die Opfer seelischer Verwundungen und aus dem Ruder gelaufener unterbewußter Triebkräfte. Nehmen wir »Time Is the Traitor«¹⁸, die Geschichte eines typisch Besterschen Helden, dem seine Begabung Segen und Fluch zugleich ist. In einer undurchschaubar komplizierten Zukunftswelt aus 700 kolonisierten Planeten und 1.700 Milliarden Menschen ist John Strapp einer der reichsten Männer und größten Berühmtheiten aufgrund eines einzigen Talents: Er kann Entscheidungen treffen. Er verfügt über eine einzigartige Intuition für komplexe Zusammenhänge, und gerade wenn es um den Einsatz von Milli-

ardensummen geht, weiß er mit einer Zuverlässigkeit von 87%, welche Entscheidung die richtige ist. Er hat jedoch eine Macke: Bei jedem Einsatz muss sein Stab sorgfältig darauf achten, dass nicht zufällig jemand mit Namen Kruger in der Nähe ist, sonst wird Strapp zum Killer. Um herauszufinden, warum Strapp ausgerechnet Krugers meuchelt und danach weggetreten ist und sich an nichts mehr erinnert, setzten sie den Schauspieler Frankie Alceste auf ihn an (der selbst über ein bemerkenswertes Talent verfügt, nämlich Leute für sich einzunehmen). Alceste freundet sich mit Strapp an und wird Zeuge weiterer Merkwürdigkeiten. Immer wieder macht Strapp Frauen eines bestimmten Typs heftige Avancen und wendet sich jedes Mal gleich wieder enttäuscht von ihnen ab. Des Rätsels Lösung ist, wie so oft bei Bester, ein Trauma Freudschen Zuschnitts: Vor zehn Jahren wurde Strapps große Liebe Sima Morgan von einem Verkehrsraudi namens Kruger getötet, und seitdem verfällt er nicht nur bei jeder Begegnung mit einem Kruger in seinen Rachereflex, sondern ist auf verzweifelter Suche nach ihrem Ebenbild. Dieses Trauma scheint nun aber auch Ursprung seines profitablen Talents zu sein, und so haben seine Mitarbeiter, im Gegensatz zu seinem Freund Frankie, wenig Interesse daran, dass er es überwindet. Frankie lässt Sima Morgan klonen und Simas gespeicherten Erinnerung in das jungfräuliche Gehirn des Clones übertragen, doch Strapp muss erkennen, dass er sein Schicksal nicht betrügen kann: Er ist zehn Jahre älter geworden, und Sima erkennt ihn nicht mehr als ihren Geliebten.

Machen wir uns nichts vor: Von einer »exakten psychologischen Zeichnung« kann bei Figuren wie John Strapp nicht die Rede sein. Es sind, im Gegenteil, ganz und gar eindimensionale Gestalten, Freudsche Comicfiguren, melodramatische Karikaturen ihrer selbst. Bester versucht sich nicht einmal ansatzweise an einer komplexen Charakterisierung mit einem glaubhaften Maß an Alltagswirklichkeit, sondern entfaltet seinen ganzen Ideenreichtum bei der Überzeichnung eines einzigen seelischen Konflikts, eines psychischen Fallstricks, einer gefährlichen Freisetzung tiefenpsychologischer Triebkräfte. Dafür lassen sich zahllose Beispiele in seinem Werk finden: In »Oddy and Id« bemächtigen sich die Mächte des Unterbewußten der wundersamen Gabe des tumben Oddy Gaul, der Kausalitäten und Wahrscheinlichkeiten so beeinflussen kann, dass er immer Glück hat. In »Star Light, Star Bright«¹⁹ ist es die Gabe des Wünschens, die einen Knaben zur unberechenbaren Gefahr für seine Umwelt macht. »The Starcomber«²⁰, eine der witzigsten und temporeichsten (aber auch vergleichsweise nachlässig

geschrieben) Geschichten Besters, ist eine geradezu unverschämte überdrehte Variation über das Thema Freudscher Traumata. *The Demolished Man* schließlich läßt sich als Freudsche Karthasis des Ödipus Ben Reich in Verhältnis zu seinem Übertäter D'Courtney lesen, und gerade bei diesem Buch, das trotz zweifelhafter psychologischer Motivation als Roman glänzend funktioniert, zeigt sich, dass die Psychoanalyse in Besters Fassung bestenfalls eine Parodie ist, ein Storyelement, das als Charakter- und Wirklichkeitsaussage so wenig ernst zu nehmen ist wie seine Verhackstückelung von Space-Opera-, Supermann- oder Zeitreisemotiven. In Besters Renaissancewelt kommt es gar nicht darauf an, ob wir uns seine Figuren als Menschen aus Fleisch und Blut vorstellen können. Er verwickelt seine Leser in eine Welt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, einem unwiderstehlichen Rhythmus und Drive, eine Welt, in der es statt alltäglichen Konflikten nur machtvoll aufeinander treffende Leidenschaften gibt, in der nicht die Tiefe und Vielschichtigkeit, sondern im Gegenteil die völlig Einseitigkeit, Monomanie der Figuren auf eine verführerische Weise Anteilnahme weckt, in der Dramatik und Verblüffung, nicht Logik und Schlüssigkeit die Triebkräfte des Geschehens sind. Selbst jene Figur, deren Wandlung Bester am aspektreichsten und psychologisch interessantesten ausgelotet hat, nämlich Gully Foyle aus *The Stars My Destination*, bleibt nicht deshalb in Erinnerung, weil er außerhalb von Besters Renaissancewelt auch nur eine Spur Glaubwürdigkeit bewahren könnte, sondern weil Bester hier über seine Freudschen Versatzstücke hinausgegangen ist und zu einer Art »phantastischer Psychologie« gefunden hat. So überzogen — und gerade deshalb so fesselnd — Gully Foyle als Racheengel, als Graf von Monte Christo im SF-Gewand ist, so schillernd überlebensgroß gerät der ethisch und sinnlich gereifte Supermann Gully Foyle am Ende des Romans.

Statt von einer »exakten psychologischen Zeichnung« zu reden, sollten wir bei Bester immer im Hinterkopf behalten, dass er einen Gutteil seiner handwerklichen Erfahrungen als Comictexter gemacht hat. Seine wesentlichen, für die »seriöse« SF-Kritik so ärgerlichen Eigenarten sind überhaupt nur so zu verstehen, dass er Comic-Techniken auf die Science Fiction übertragen hat. Im einem sehr geistreichen und gelungenen Versuch, das Wesen des Comics mit Hilfe des Mediums Comic selbst zu analysieren, hat sich der Zeichner Scott McCloud einmal ausgiebig mit dem comic-typischen Stilmittel des Cartoons beschäftigt, das er, in einer ersten Annäherung, als »Betonung durch Vereinfachung« definiert. Bei der

Darstellung eines Objekts oder einer Person erreichen Comic-Zeichner eine gesteigerte Wirkung »nicht nur (dadurch), dass wir Einzelheiten weglassen, sondern vor allem, dass wir uns auf bestimmte Details konzentrieren. Durch die Reduktion eines Bildes auf seine wesentliche 'Information' kann der Zeichner diese Information auf eine Weise hervorheben, wie es der naturalistischen Kunst nicht möglich ist.«²¹ Weiten wir diese Definition auf entsprechende Stilmittel der erzählerischen Literatur aus, haben wir eine gute Beschreibung dessen, was Besters Faszinationskraft ausmacht — und insbesondere, was er mit der Freudschen Psychologie angestellt hat. Seine besten Stories und Romane funktionieren vor allem durch eine solche »Betonung durch Vereinfachung«: durch das Zurechtstutzen von Charakter und Motivation auf einen einzigen übermächtigen Antrieb, durch das Vermeiden moralischer Grauzonen zugunsten harter Konfrontationen, durch die Schilderung von Welten, die an ihrer eigenen maßlosen Großartigkeit ersticken. Er hat die Pappkameraden der Pulp-SF genommen, doch statt mit Superwaffen, technischem Schnickschnack, Weltenretter- und Erobererinstinkten hat er sie mit Attributen ausgestattet, die zusammengekommen auf eine Cartoon-Psychologie hinauslaufen: Obsessionen, Traumata, unbewusste Triebkräfte, Wahrnehmungstalente, Wunderbegabungen. Bester ist nicht nur kein Denker, er ist, so gern er mit Freudschen Motiven spielt, auch kein Psychologe, sondern einzig und allein ein Geschichten-erzähler. Seine Erfindungen funktionieren nur in den Plotzusammenhängen, in denen er ihnen ihre eigentümliche, deutlich an Comic-Schöpfungen erinnernde Energie und Überzeugungskraft abgewinnt.

So verhält es sich auch mit einigen Aspekten in Besters Werk, die man bei großzügiger Auslegung als gesellschaftskritisch, insbesondere als spöttische Kommentare zum American Way of Life verstehen kann, die sich aber nirgendwo zu einer scharfen politischen Aussage summieren, wie man sie von anderen SF-Autoren (etwa Disch oder Brunner) kennt, nicht einmal zu einer sonderlich ernst gemeinten Satire. Seine Perspektive ist eher die des amüsierten Zynikers, der menschliche und gesellschaftliche Torheiten mit Vergnügen über die Klinge seiner geschliffenen Rhetorik springen lässt. In »The Flowered Thundermug«²² etwa schildert er ein Nachatomkriegs-Amerika, dessen ganze Kultur auf den Hinterlassenschaften eines kleinen Teils der Vereinigten Staaten beruht, den die Russen einer Bombardierung nicht für wert erachtet haben, nämlich Hollywood. In der belanglosen, aber witzigen Story »Will You Wait?«²³ ist der alte Seelenfänger Beelzebub auf

den Hund gekommen, will sagen: Der Teufel leitet heute eine Agentur auf der Madison Avenue, und ein pleite gegangener Geschäftsmann, der ihm für neues Glück und Reichtum seine Seele verkaufen will, muß sich mit tückischen Vertragsklauseln herumschlagen. »Travel Diary«²⁴ verspottet die Seelenlage einer Angehörigen der verwöhnten amerikanischen Oberschicht, die über ihre Klatsch- und Shopping-Mentalität nicht einmal hinauskommt, als sie zu einer Reise durchs All aufbricht. In »Hobsons Choice«²⁵, »The Roller Coaster«²⁶ und »Disappearing Act«²⁷ geben die zweifelhaften Motivationen von Zeitreisenden dem Verfasser eine Gelegenheit, über künftige Dekadenzerscheinungen der amerikanischen Gesellschaft zu spekulieren: In der ersten Geschichte stößt ein Statistiker auf eine rätselhafte Zunahme der amerikanischen Nachatomkriegs-Bevölkerung und macht ein kleines Nest in Kansas als Quelle der Zunahme aus. Wie sich herausstellt, ist er auf Emigranten aus der Zukunft gestoßen, die aus therapeutischen Gründen in seine Zeit auswandern. Er wird als Mitwisser enttarnt, muss in eine andere Zeit auswandern und wird dabei wahrscheinlich dieselbe naive Wahl treffen wie jene Zeitreisenden, die ausgerechnet seine beschwerliche Nachkriegsepoche für ein heilsames Goldenes Zeitalter halten. In »The Roller Coaster« sind es Besucher aus einer hoch entwickelten Zukunft, die sich vom Besuch in unserer barbarischen Gegenwart einen Kick versprechen. »Disappearing Act« schließlich ist Besters spaßigste Spöttelei über amerikanischen Patriotismus und militärischen Größenwahn: Vor dem Hintergrund eines Krieges, in dem es angeblich um die Bewahrung des amerikanischen Traums, um die Verteidigung von Kunst, Kultur und Poesie geht, beißt sich der übertüchtige General Carpenter die Zähne an einem Phänomen aus, das in einer geschlossenen Abteilung eines Armeekrankenhauses in St. Albans, New York, auftritt. Hier werden Schockpatienten behandelt, die auf höchst eigenartige Weise auf die Belastungen durch den Krieg reagieren. Sie verschwinden nämlich einfach, und es dauert immer länger, bis sie in der hermetisch abgeriegelten Abteilung wie aus dem Nichts wieder auftauchen. Anfangs vermuten die Fachleute, die Carpenter auf den Fall ansetzt, dass hier Telekinese im Spiel ist (eine Begabung, die man gern zu militärischen Zwecken nutzen würde). Dann kommt der Verdacht auf, dass die Patienten die Fähigkeit zur Zeitreise erworben haben. Erst als der in Ungnade gefallene Historiker Scrim hinzugezogen wird (der genau das verkörpert, was der Krieg eigentlich verteidigen soll, nämlich Kultur, Bildung, Kunstverstand), klärt sich die ganze Tragweite des

Phänomens auf. Aus Anachronismen in den Erlebnissen, von denen die Patienten berichten, geht hervor, dass sie sich nicht in eine reale Vergangenheit, sondern in eine Wunsch-Vergangenheit, in ihren eigenen American Dream versetzt haben. Scrim meint, dass nur ein Dichter in der Lage wäre, die merkwürdige Fähigkeit der Patienten zu verstehen und nutzbringend anzuwenden. General Carpenter muß allerdings feststellen, dass es in ganz Amerika, nachdem er Experten für alles Mögliche herangezogen hat, keinen einzigen Dichter mehr gibt.

Der Schluß von »Disappearing Act« enthält ein verstecktes Bekenntnis des Renaissancemenschen Bester, und Scrim dürfte zu den Figuren gehören, mit denen er sich selbst am stärksten identifiziert hat, ein Connaissanceur der Kunst und Geschichte, der in einer geistig und kulturell verfallenen Welt einsame Werte verkörpert. Ein ähnliches Bekenntnis verbirgt sich, meine ich, auch hinter der Stelle in Besters Werk, die am häufigsten als politische Botschaft aufgefaßt wurde: Am Ende von *The Stars My Destination* verteilt Gully Foyle die Superwaffe PyrE, die durch Gedankenkraft ausgelöst wird, unters gemeine Volk und lässt ihm so die Wahl, sich selbst in die Luft zu sprengen oder ihm auf eine höhere Stufe der menschlichen Evolution zu folgen. Es ist dies weniger ein Aufruf zu Freiheit und Selbstbestimmung als eine große Geste des Besterschen Übermenschen, des neuen Gully Foyle, der nach überstandener Katharsis, nach seinem Aufstieg zu neuen geistig-sinnlichen Fähigkeiten auf die Verdorbenheit und den falschen Glanz der Welt hinabblickt, der er selbst entstammt. In einem Interview mit Alfred Bester, das Charles Platt für sein Buch *Dream Makers* geführt hat, reagierte Bester eher unwirsch, als er auf diesen Schluß angesprochen wurde, und antwortete auf die Frage, welche Reaktionen er sich von seinen Lesern auf seine Arbeiten wünsche, mit gewisser Koketterie: »Ich will sie nur unterhalten. Wenn sie eine Sache von mir gelesen haben, sollen sie sagen, Herr im Himmel, wow, hey, verrückt! Und dann sollen sie ihren Alltagsgeschäften nachgehen, wie immer.«²⁸ Das ist ein wenig zu einfach, denn an anderer Stelle desselben Interviews bekommen wir einen Eindruck von Besters Charakter, der eine bessere Erklärung für die »Bekenntnisse« in seinem Werk liefert. Platt berichtet von seinem ersten Interview mit Bester: »Er machte mich betrunken, lieferte einen virtuosen, renaissanceverbundenen Monolog ab, der mit den Vornamen aller möglichen Berühmtheiten gespickt war (angefangen bei 'Sir Larry' Olivier), brachte mir eine einfache Formel für das Verfassen von Artikeln bei und schickte mich nach Hause.

(...) Neun Jahre sind seitdem vergangen. Alfie (wie ich ihn nun nenne) ist noch freimütiger geworden, ein wenig exzentrischer, und keine Spur weniger herausfordernd. In der Tat wären seine Charakterzüge und Eigenarten unerträglich, präsentierte er sie nicht mit solch freundlichem, sanften Charme.«²⁹ Diese Charakterzüge und Eigenarten lassen sich ohne Mühe in seinem literarischen Werk wiederfinden: Eine virtuose erzählerische Rhetorik und Technik, von der sich Besters Leser leicht einwickeln lassen und die eine im Grunde etwas arrogante, überhebliche Weltsicht verhüllt. Wo immer wir bei Bester so etwas wie eine politische oder gesellschaftskritische Aussage finden, schimmert zwischen den Zeilen das Überlegenheitsgefühl des Renaissancemenschen durch. Statt aus Schmerz und Protesthaltung, die jüngere kritische SF-Autoren motivieren, urteilt Bester aus der Perspektive dessen, der höhere Weihen erfahren hat. Ohne seinen Witz und Charme und eine gewisse Selbstironie wäre diese Haltung wohl auch in seinem SF-Werk kaum zu ertragen gewesen.

Der eigentliche Wert dieses Werks liegt aber weder in seinen psychologischen noch in seinen satirischen Aspekten, sondern in seiner erzählerischen Rhetorik und Technik selbst. *The Demolished Man* und *The Stars My Destination* sind bei Umfragen immer wieder — und zwar zu Recht — als zwei der besten Science Fiction-Romane überhaupt genannt worden, aber ich sehe gute Gründe, seine Kurzgeschichten für noch wichtiger zu halten. Nehmen wir als einfaches Beispiel »Out of This World«, gewiss keine seiner besten, aber doch eine ungemein geschickte kleine Alternativweltstory, von der angehende SF-Autoren einiges über die Geheimnisse der Kurzgeschichtentechnik lernen können: Protagonist Howard erhält eines Tages einen Anruf von einer gewissen Patsy, die eine Freundin anrufen wollte, aber aufgrund eines technischen Fehlers immer wieder bei ihm landet. Howard und Patsy sind sich sympathisch, verabreden ein Date und verfehlen sich. Nachdem sie sich beim nächsten Anruf gegenseitig versichert haben, dass sie pünktlich am vereinbarten Treffpunkt waren, versuchen sie es erneut, und wieder geht es schief. Beim nächsten Telefonat stellt Howard fest, dass etwas nicht stimmt: Patsy lebt in einer Welt, in der die USA den Krieg gegen Japan verloren haben (sie ist sogar selbst eine Japanerin). Irgendwie haben sich die Telefonleitungen zwischen den Alternativwelten überkreuzt, und als die Leitungen in beiden Parallelen repariert werden, verlieren Howard und Patsy für immer den Kontakt.

Die Idee ist nicht neu (Franz Rottensteiner wies auf Ähnlichkeiten mit

Henry Kuttners und C.L. Moores »Line to Tomorrow« hin), der Stil für Besters Verhältnisse eher konventionell, aber die Ausführung ist brillant, im Detail voller Witz und Esprit, der Einstieg über Howards Schwäche für fremde Frauen so geschickt, dass die Wendung ins Alternativweltthema doch überrascht, das Timing perfekt, die Dialoge sitzen, kein Wort zuviel, keins zu wenig. Dabei markiert »Out of This World« schon fast die Untergrenze des erzähltechnischen Niveaus, das Bester in den Kurzgeschichten seiner klassischen Phase mühelos erreicht hat. Von weit größerer Bedeutung als solche Etüden, die Besters Geschick in den Dienst eines mehr oder minder belanglosen Plots stellen, sind für die Weiterentwicklung der SF-Story, für die Verfeinerung von Stil und Erzähltechniken jene Stories von Bester gewesen, die mit grundlegenden Elementen literarischer Fiktion experimentieren. In seinem Bemühen um Wirkungssteigerung auf engstem Raum, um Intensivierung der sinnlichen Eindrücke und der dramatischen Effekte hat Bester in seinen besten Momenten faszinierende Möglichkeiten entdeckt, Erzählperspektive, Tempo und Rhythmus und schließlich die Sprache (bis hinein in ihre typographische Erscheinung) zu manipulieren. Was letztere angeht, ist wieder einmal erstaunlich, wie weit die Kritikermeinungen auseinander gehen. Lem urteilte über Besters Sprache:

»Auf diesem Gebiet erzielt Bester nichts Sensationelles. Seine ganze Invention kommt in der gegenständlichen Sphäre zum Ausdruck, in ihr konstruiert er die durch ihre Frische imposanten phantastischen Objekte und Episoden. Man kann aber nicht sagen, dass er sich alle selbst ausgedacht hat; nein, den Großteil seiner Ideen hat er von eine Menge Vorgänger übernommen, nur hat er das, was jene durchschnittlich oder gut gemacht haben, so großartig zusammenzufassen, zu organisieren und zu verbinden gewußt, dass das 'Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile'.«³⁰

Kurz gesagt: Für Lem ist Bester nicht mehr als ein literarischer Resteverwerter, der aus dem angesammelten Trödel seiner Vorgänger mit dem Geschick eines guten Kunsthandwerkers beeindruckend schillernde Schmuckstücke zaubert. Man mag spekulieren, was Lem unter einer »sensationellen« sprachlichen Leistung versteht und ob seine SF-Kritik nicht häufig auf einer eher nachlässigen Lektüre der Originaltexte beruht — eine solche

Einschätzung jedenfalls unterschlägt wesentliche stilistische Neuerungen, die Bester in die SF eingebracht hat, einen besonderen Puls, einen stakkatohaften Rhythmus, eine ganz eigene, exzentrische Färbung seiner Erzählprosa, die für jeden Leser mit ein wenig Stilgefühl auf den ersten Blick zu identifizieren ist. In einem kurzen Kommentar zu Besters Story »The Men Who Murdered Mohammed«³¹ schrieb Barry N. Malzberg:

»...the many voiced, restless, surgically probing style is beyond the level of the best 'literary' writers of Bester's time. (It was the late nineteen-sixties before the so-called mainstream in the persons of Robert Coover, a latter-day Norman Mailer, Donald Barthelme, Robert Stone caught up to Bester by finally evolving a style which crystallized the fragmented, tormented, transected voices of the age.)«³²

Malzberg ist einer der intelligentesten Köpfe der amerikanischen SF, getrieben von einer eigentümlichen Hassliebe zur Science Fiction, und er scheint ein grimmiges Vergnügen daran zu haben, exorbitante Behauptungen dieser Art in den Raum zu stellen, von deren Stichhaltigkeit der Leser selbst überzeugen mag. Ich will mich nicht dafür verbürgen, dass ich Malzberg richtig verstanden habe, aber mir ist aus der angloamerikanischen Nachkriegsliteratur ein Stil geläufig, der vor allem für die Autoren der so genannten Postmoderne charakteristisch ist: Im Grundton spöttisch bis zur Selbstironie, das Vokabular ein Querschnitt durch die Jargons der Subkulturen, eine respektlose Verschränkung von Hoch- und Popkultur, eine Konfrontation von literarischen mit technischen Sprechweisen, geprägt vom Rhythmus der Massenmedien, oft von qualvoller Intensität, dann wieder voller Komik und intellektueller Kasperei. Dieser Stil findet sich, in unterschiedlichen Ausprägungen, in Robert Coovers *The Public Burning*, in Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, in den Romanen John Barths und Don DeLillos, in England etwa bei Malcolm Bradbury (*The History Man*), in der Science Fiction bei Malzberg selbst, in vielen Romanen Philip K. Dicks, bei John T. Sladek, Thomas M. Disch und anderen. Es läßt sich durchaus argumentieren, dass Alfred Bester, mehr als ein Jahrzehnt früher als all diese Autoren, einen Stil von ähnlicher Energie und Dichte und ähnlich eklektischem Witz geschaffen hat. Sehen wir uns einige typische Geschichtenanfänge an. Hier die beiden ersten Absätze von »The Starcomber«:

»Take two parts of Beelzebub, two of Israfel, one of Monte Christo, one of Cyrano, mix violently, season with mystery and you have Mr. Solon Aquila. He is tall, gaunt, sprightly in manner, bitter in expression, and when he laughs his dark eyes turn into wounds. His occupation is unknown. He is wealthy without visible means of support. He is seen everywhere and understood nowhere. There is something odd about his life.

This is what's odd about Mr. Aquila, and you can make what you will of it. When he walks he is never forced to wait on a traffic signal. When he desires to ride there is always a vacant taxi at hand. When he bustles into his hotel an elevator always happens to be waiting. When he enters a store, a salesclerk is always free to serve him. There always happens to be a table available for Mr. Aquila in restaurants. There are always last-minute ticket returns when he craves entertainment at sold-out shows.«³³

Oder der Anfang von »Disappearing Act«:

»This one wasn't the last war or a war to end war. They called it the War for the American Dream. General Carpenter struck that note and sounded it constantly.

There are fighting generals (vital to an army), political generals (vital to an administration), and public relations generals (vital to a war). General Carpenter was a master of public relations. Fourtright and Four-Square, he had ideals as high and as understandable as the mottoes on money. In the mind of America he *was* the army, the administration, the nation's shield and sword and stout right arm. His ideal was the American Dream.«³⁴

Das ist Alfred Besters markanter Rhythmus, der selbstsichere Ton eines Autors, der alle rhetorischen Tricks seines Handwerks beherrscht und sich in jedem Satz bewusst ist, dass er ein Spiel mit dem Leser treibt. Diese Erzählweise, die das Künstliche, Konstruierte einer literarischen Schöpfung immer mitdenkt und effektiv einsetzt und nicht, wie naturalistische Schreibweisen, zu kaschieren versucht, ist charakteristisch für Bester, und damit hat er einen wichtigen Aspekt des »postmodernen« Stils vorweggenommen. Doch das ist noch nicht alles: »many voiced« ist ein wichtiges Stichwort, das

bei Malzberg in Zusammenhang mit Bester (und einigen herausragenden SF-Stories anderer Autoren) fällt, und damit ist eine Qualität bezeichnet, die erst lange nach Besters klassischer Phase in den Mittelpunkt der literaturkritischen Aufmerksamkeit gerückt ist, als die Autoren der Postmoderne mit Vermischung der Sprachebenen, mit stilistischer Polyphonie und »Codeverwirrungen« zu arbeiten begannen. In der SF ist Alfred Bester ein Pionier jener Autoren, die nicht mit einer, sondern mit vielen Stimmen gleichzeitig sprechen. Das ist nicht immer so offensichtlich wie bei Figuren vom Schläge Solon Aquilas, der seine ganz eigene babylonische Sprachverwirrung kultiviert, oder dem »Pi Man«³⁵ Peter Marko, der als hilfloser Kompensator verborgener Ungleichgewichte in der Welt zwischen den Sprachen changiert. Besters Stil ist generell ein schillerndes Wechselspiel zwischen verschiedenen Erzählmodi, zwischen dem Ton der Fabel und der realistischen Erzählung, zwischen offenem Spott und geistreicher Anspielung, zwischen Sachlichkeit und Hysterie, zwischen Erhabenheit und Banalität. Es gibt nur wenige SF-Autoren — etwa R.A. Lafferty oder Avram Davidson —, die ihn in dieser Hinsicht übertroffen haben.

Unter allen Stories von Alfred Bester ist »Fondly Fahrenheit«³⁶ wohl diejenige, die die erzähltechnischen Möglichkeiten des Mediums SF-Story am weitesten ausgereizt hat. Von Daniel Keyes »Flowers for Algernon« abgesehen, dürfte sie die meistgerühmte SF-Geschichte überhaupt sein. Barry Malzberg behauptete: »There has been nothing like this story in modern American literature.«³⁷ Robert Silverberg nannte sie »perhaps the single finest story ever to come from science fiction«³⁸ und jüngst in einer Neuauflage von Besters besten Geschichten »a bravura demonstration of literary technique about which a whole textbook could be written«³⁹. In einer Umfrage nach den wichtigsten Werken und Autoren in der Geschichte der Science Fiction, die ich vor einigen Jahren durchgeführt habe, war »Fondly Fahrenheit« die am häufigsten genannte Kurzgeschichte, im Bereich Kurzprosa nur übertroffen von H.G. Wells Novelle »The Time Machine«. Das Außerordentliche dieser Geschichte beruht darauf, dass Alfred Bester mit genau kalkuliertem Effekt gegen eine grundlegende Regel guten Erzählens verstößt. In einigen klassischen Kritiken, die in *The Issues at Hand* gesammelt sind, hat James Blish bemängelt, dass SF-Autoren häufig nicht in der Lage sind, die Erzählperspektive durchzuhalten. Man kennt es von Autoren wie etwa Frank Herbert, dass sie sich in einer Szene nicht für eine Perspektive entscheiden können und zwischen den Köpfen mehrere Per-

sonen hin- und herspringen. Bester wagt noch etwas Drastischeres: In »Fondly Fahrenheit« wechselt er ständig zwischen der ersten, zweiten und dritten Person, manchmal mehrfach innerhalb eines Absatzes, doch nicht um Verwirrung zu stiften, sondern um einen Schwebezustand der Perspektive herzustellen, der genau der schizophrenen Verfassung der Hauptperson entspricht: James Vandaleur, der von Planet zu Planet fliehen muss, weil sein Android, von dessen Arbeitsleistung er abhängig ist, bei höheren Temperaturen durchdreht und zum Mörder wird, hat seine eigenen Psychosen auf die Außenwelt projiziert. In der Geschichte agieren zwei Hauptpersonen, doch eigentlich sind Vandaleur und sein Androide eins, der eine Verursacher, der andere ausführende Hand der Verbrechen, Partner einer pathologischen Symbiose, und das wird dem Leser augenfällig gemacht, indem er mal den Androiden aus Vandaleurs Sicht, mal Vandaleur aus der Sicht des Androiden, mal beide aus einer übergeordneten Perspektive sieht. Mit unnachahmlichem Drive spitzt Bester die Verstrickung zwischen Vandaleur und seinem Alter ego bis zu einem furiosen Finale zu, in dem das Motiv des Feuers bzw. der Hitze, die die Sicherungsmechanismen des Androiden außer Kraft setzt, noch einmal dramatische Bedeutung gewinnt. Wenn der Android in den Flammen seinen frenetischen Todestanz aufführt, könnte man an eine Erlösung für Vandaleur glauben, doch Bester lässt die Geschichte in ein, wie es Malzberg nannte, »trapdoor ending« münden: Vandaleur ist auf einen kalten Planeten ausgewandert, doch der billige Arbeitsroboter, den er sich hier nur leisten konnte, zeigt dieselben Symptome wie sein Vorgänger. Das Morden geht weiter.

»Fondly Fahrenheit« ist die perfekte Umsetzung einer Idee in eine adäquate erzählerische Form, in einem Maße, wie es nur wenigen anderen SF-Stories gelungen ist, etwa den besten Geschichten von James Tiptree jr., David I. Massons »Traveller's Rest«, Edward Bryants »Particle Theory« oder, um einige jüngere Beispiele zu nennen, »The Gernsback Continuum« von William Gibson oder »Think Like a Dinosaur« von James Patrick Kelly. Mit »Fondly Fahrenheit« hatte Bester den Höhepunkt seines Kurzgeschichtenwerks erreicht, und unter seinen späteren Geschichten gibt es nur zwei, die noch einmal nah an diese Qualität herankommen. »The Pi Man« ist vielleicht Besters beste Story neben »Fondly Fahrenheit«, eine ungemein originelle und brillant geschriebene Variante dessen, was Bester aus den Van Vogtschen Übermenschen-Geschichten gemacht hat. Hauptfigur Peter Marko ist hier Sklave einer ganz ungewöhnlichen Begabung: Seine Fähigkeit

zur Mustererkennung ist so weit entwickelt, dass er offene und versteckte Symmetrien in Vorgängen von globalem bis kosmischem Maßstab erkennen kann und von inneren Zwängen ständig dazu getrieben wird, Ungleichgewichte, Störungen in den Mustern auszugleichen, die außer ihm niemand wahrnimmt. Besonders die ersten Seiten dieser Geschichte bieten eine eindrucksvolle Darstellung seines fluktuierenden Geisteszustands, und mit Marko muss der Leser am Rande des Chaos entlang balancieren, um den Fortgang des Geschehens zu verfolgen. Wie in dem spektakulären Showdown von *The Stars My Destination* (dort geht es um Gully Foyles synästhetischen Wahrnehmungsdurchbruch) gibt sich Alfred Bester auch in »The Pi Man« nicht mehr mit rein sprachlichen Mitteln zufrieden, sondern bezieht an einigen Stellen auch die typographische Anordnung des Textes in die Schilderung von Markos Obsession ein. Solche Mittel sind, obwohl Bester sie nur gelegentlich angewendet hat, ein weiteres Markenzeichen seines Stils geworden.

Erwähnenswert ist auch »The Men Who Murdered Mohammed« unter dem Aspekt, dass es sich hier um eines der frühesten Beispiele für eine Spielart der SF handelt, die man als Meta-Science Fiction bezeichnen könnte. Besters ganze Science Fiction lässt sich als eine Auseinandersetzung mit dem Ideen- und Klischeearsenal der SF lesen, und Besters Fähigkeit, abgenutzte Ideen in einen zündenden neuen Zusammenhang zu bringen, ist oft mit einer impliziten Entlarvung seiner Vorgänger verbunden (besonders im Falle A.E. van Vogts). Nirgendwo ist ihm das auf so verblüffende Weise gelungen wie in »The Men Who Murdered Mohammed«. Schon auf den ersten Seiten legt Bester die Karten offen auf den Tisch und erklärt, dass wir es in Folgendem nicht mit einem realistischen Charakter zu tun haben, der logisch und nachvollziehbar handelt, wie man es von einer glaubhaften fiktionalen Gestalt erwartet. Wir werden stattdessen mit einer archetypischen Klischeegestalt der SF konfrontiert, den verrückten Professor Henry Hassel, der nicht zur Waffe greift oder sonst etwas Naheliegenderes tut, als er seine Frau in den Armen eines anderen Mannes erwischt, sondern ganz im Stil einer Comicfigur zu einem weit drastischeren Gegenschlag ausholt: Er konstruiert eine Zeitmaschine, reist in die Vergangenheit und legt den Großvater seiner Frau um. Als er in die Gegenwart zurückkehrt, muss er jedoch zu seiner Verblüffung feststellen, dass die Untreue immer noch existiert. Seine immer verzweifelteren Versuche, gewaltsam in die Vergangenheit einzugreifen, um irgendeine Veränderung in der Gegenwart zu

bewirken, sind eine herrliche Demontage eines ganzen Subgenres der Science Fiction, für das Bester selbst eine besondere Vorliebe hatte, nämlich der Zeitreisegeschichte mit ihren verblüffenden Schleifen und Paradoxien. Am Ende klärt sich auf, warum Hassels mit seinem Herumpfuschen in der Weltgeschichte nichts bewirkt hat, und Bester hebt damit eine grundlegende Prämisse der Zeitreisegeschichte auf: Zeit erweist sich als etwas Subjektives, und Hassels erreicht nicht mehr, als sein persönliches Zeitkontinuum zu zerstören. Er hat »Zeitselbstmord« begangen. SF über SF, wie sie in dieser Geschichte eindrucksvoll demonstriert wird, ist nach Bester selbst zu einem hoch interessanten Subgenre der SF geworden, und es lassen sich mindestens ein Dutzend Autoren nennen, die schon einmal in Form einer SF-Story über die SF reflektiert haben, darunter Robert Silverberg, Philip K. Dick, Michael Bishop oder Frederik Pohl. Zu einem Meister dieser Richtung hat sich Barry N. Malzberg entwickelt. Der Höhepunkt seiner »rekursiven Science Fiction«⁴⁰ dürfte »A Galaxy Called Rome«⁴¹ sein, eigentlich keine Erzählung, sondern eine Reihe von Notizen zu einer Geschichte, die auf zwei Artikeln von *Astounding*-Herausgeber John W. Campbell jr. beruht, doch diese Skizzen sind weit aufregender, als es eine reale Geschichte in Campbellscher Manier je sein könnte. Ohne das Vorbild Alfred Besters, nehme ich an, wären SF-Meisterwerke wie dieses wohl nicht entstanden.

Wenn ich zum Abschluss eine zusammenfassende Wertung von Alfred Besters Werk versuche, so fällt mir eine Bemerkung Wolfgang Jeschkes ein, die er 1988 nach einem Auftritt Doris Lessings auf dem Worldcon in Brighton notiert hat: »Ich höre es immer wieder (...), die Science Fiction müsse sich mit literarischen Maßstäben messen lassen, und zwar mit literarischen Maßstäben allein. Ich neige ja auch zu dieser Ansicht, aber stimmt das wirklich? Oder besser: Sind diese 'literarischen Maßstäbe', die ja ausschließlich an Werken des bürgerlichen Realismus erarbeitet wurden, wirklich so ohne weiteres auf die SF anzuwenden? Je mehr man sich mit dieser Frage am konkreten Text beschäftigt, desto mehr Zweifel kommen auf.«⁴² Ich habe selbst in den Achtzigern ziemlich lautstark dafür gestritten, literarische Maßstäbe an die SF anzulegen, und ich bewundere nach wie vor die Pionierleistungen von Damon Knight und James Blish, die solide, an der allgemeinen Literatur geschulte Beurteilungsmaßstäbe in die SF-Kritik eingeführt haben. Bei der Beschäftigung mit Alfred Bester wird jedoch deutlich, dass dies nicht genügt. Eine Betrachtungsweise von Literatur, die

sich, wie eingangs ausgeführt, immer noch auf die kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit als maßgebliches Kriterium für »echte« Literatur beruft, versagt bei einem Autor wie Alfred Bester schlichtweg. Holger Eckhardt hat in den bisherigen *Nova*-Ausgaben das Übergangsfeld zwischen Science Fiction und Mainstream erkundet und den »anspruchsvollen« SF-Roman dort zu finden gehofft, wo eine Brücke zwischen Anspruch und Unterhaltung geschlagen wird. So interessant es sein mag, was Mainstream-Autoren bei der Verwendung von SF-Motiven zuweilen erreichen, so halte es doch für an der Zeit, dass die SF sich von jeglicher Anbietung an den Mainstream verabschiedet. In einer Zeit der Massenkultur, der medialen Dauerberieselung beginnen sich traditionelle kulturelle Maßstäbe zu einem dünnen, kaum noch realisierbaren Anspruch zu verflüchtigen, und zeitgemäße Kunst entsteht dann oft dort, wo man sie am wenigsten erwartet: In der literarischen Gosse, in den Rumpelkammern der kommerziellen Kultur, wo mit Versatzstücken und Pappkameraden hantiert wird. Ein solcher Autor ist Alfred Bester. Seine Meisterschaft ist in der Auseinandersetzung mit dem Schund entstanden, und zu solchen Leistungen sind Mainstream-Autoren, die sich zaghaft an SF-Motive heranwagen, schlichtweg nicht imstande. Man muss wohl ein SF-Autor sein, der das Genre gründlich kennt und die erzählerischen Möglichkeiten, die in scheinbar abgegriffenen Klischees stecken, genauestens erforscht hat, um einen Roman wie *The Stars My Destination* und eine Story wie »Fondly Fahrenheit« schreiben zu können. Bis jetzt hat noch kein Mainstream-Autor etwas Vergleichbares vorgelegt.

Anmerkungen

- ¹ Zitiert nach: Damon Knight: *In Search of Wonder*, Advent Publishers, Chicago 1967, S.2.
- ² Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 349.
- ³ So der Titel eines aufschlussreichen autobiographischen Essays, in dem Bester seine Karriere innerhalb und außerhalb der Science Fiction schildert. »My Affair with Science Fiction« erschien 1974 in *Nova 4*, hrsg. von Harry Harrison.
- ⁴ Auch als »The Devil's Invention«, *Astounding*, August 1950.
- ⁵ In Besters Collection *The Dark Side of the Earth*, 1964.
- ⁶ *Astounding*, September 1941.
- ⁷ *Unknown*, August 1942.
- ⁸ *Omni*, April 1979.
- ⁹ Stanislaw Lem: *Fantastik und Futorologie II*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1984, S.190.
- ¹⁰ Lem, a.a.O. S.192.
- ¹¹ Stanislaw Lem: *Science fiction — Ein hoffnungsloser Fall mit Ausnahmen*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1987, S.47.
- ¹² Franz Rottensteiner: »Alfred Bester, Renaissancemensch«, in: *Pioneer 25*, Wien 1967, S.32.
- ¹³ Rottensteiner, a.a.O. S.41.
- ¹⁴ Knight, a.a.O. S.234.
- ¹⁵ Sein Aufsatz »Science Fiction and the Renaissanceman« erschien in der von Basil Davenport herausgegebenen Sammlung *The Science Fiction Novel*, Advent Publishers, Chicago 1959.
- ¹⁶ Rottensteiner, a.a.O. S.36.
- ¹⁷ Uwe Anton: »Der letzte Renaissancemensch auf den Spuren des Grafen von Monte-Christo«, Nachwort zu: Alfred Bester: *Tiger! Tiger!*, Heyne Bibliothek der Science Fiction Literatur, München 1983, S.243.
- ¹⁸ *Fantasy & Science Fiction*, September 1953.
- ¹⁹ In Besters Collection *Starburst*, 1958.
- ²⁰ Auch unter dem Titel »5,271,009«, *Fantasy & Science Fiction*, März 1954.
- ²¹ Scott McCloud: *Comics richtig lesen*, Carlsen Studio, Hamburg 1994, S.38.
- ²² In Besters Collection *The Dark Side of Earth*, 1967.
- ²³ *Fantasy & Science Fiction*, März 1959.

- ²⁴ In Besters Collection *Starburst*, 1958.
- ²⁵ *Fantasy & Science Fiction*, August 1952.
- ²⁶ *Fantastic*, Juni 1953.
- ²⁷ *Star Science Fiction 2*, 1953.
- ²⁸ Charles Platt: *Gestalter der Zukunft*, Hohenheim Verlag, Köln-Lövenich 1982, S.156.
- ²⁹ Platt, a.a.O. S.149.
- ³⁰ Lem, a.a.O. S.192.
- ³¹ *Fantasy & Science Fiction*, Oktober 1958.
- ³² Barry N. Malzberg: *The Engines of the Night*, Doubleday, Garden City/New York 1982, S.141.
- ³³ Zitiert nach: Alfred Bester: *Virtual Unrealities*, Vintage Books, New York 1997, S.56.
- ³⁴ Alfred Bester, a.a.O. S.3.
- ³⁵ »The Pi Man«, *Fantasy & Science Fiction*, Oktober 1959.
- ³⁶ *Fantasy & Science Fiction*, August 1954.
- ³⁷ Malzberg, a.a.O. S.141.
- ³⁸ Zitiert nach: Malzberg, a.a.O. S.141.
- ³⁹ Bester: *Virtual Unrealities*, a.a.O. S.XIII.
- ⁴⁰ So wird diese Spielart im Untertitel von Malzbergs Collection *The Passage of the Light* (NESFA Press, Framingham/Massachusetts 1994) genannt.
- ⁴¹ *Fantasy & Science Fiction*, Juli 1975.
- ⁴² Wolfgang Jeschke (Hrsg.): *Das Science Fiction Jahr*, Ausgabe 1988, Wilhelm Heyne Verlag, München 1988, S.14.

Diese Fassung ist ausschließlich zum Download von der Website sf-fan.de und zur persönlichen Lektüre bestimmt. Eine Weiterverbreitung ist ausdrücklich untersagt. Angebote für eine Printveröffentlichung sind an den Autor Michael K. Iwoleit unter mki@iacd.de zu richten.

Die Originalveröffentlichung dieses Artikels erfolgte im Jahr 2003 im Science-Fiction-Magazin NOVA 3.

Ein Service von SF-Fan.de – <http://www.sf-fan.de>
© Michael Iwoleit, 2003 – Alle Rechte vorbehalten!