

# Science Fiction als Genre und Modus

nitorischen Prinzips einzugrenzen.<sup>6</sup> Für die vorliegende Studie sind beide Definitionsrichtungen relevant.

## Entstehung des Science-Fiction-Begriffs

Die Suche nach dem Ursprung eines Genres ist eine schwierige und meist unlösbare Aufgabe. Gemäss John Rieder steht bei der Frage nach der Entstehung eines Genres nicht die Suche nach einem Ursprung im Zentrum. Vielmehr sollte der Fokus auf der Ansammlung von Wiederholungen, Nachahmungen und Anspielungen liegen, die ein wachsendes Genrebewusstsein signalisieren. Rieder zufolge ist es das allmähliche Ausformen eines Genres, nicht das Auftreten eines formalen Idealtypus, das die Geschichte der frühen Science Fiction auszeichnet.<sup>7</sup>

Science Fiction wird weitläufig als Genre oder Gattung<sup>1</sup> bezeichnet, das sich in verschiedenen Medien manifestiert. Genres haben einen hohen Gebrauchswert, da sie einerseits Sicherheiten mit Blick auf inhaltliche oder ästhetische Erwartungen versprechen und andererseits auf der Produktionsebene Orientierungshilfen und Richtlinien bei dramaturgischen Entscheidungen bieten.<sup>2</sup> Was ein Genre aber genau auszeichnet, wird bis heute unter Schriftstellenden, Forschenden und Rezipierenden kontrovers diskutiert und führt zu verschiedenen, teils divergierenden Definitionen von Science Fiction.<sup>3</sup>

Die Debatten um die Definition von Science Fiction lassen sich in zwei Pole aufteilen. Eine Richtung orientiert sich an der etymologischen Schöpfung und publizistischen Verbreitung des in den 1920er Jahren entstandenen Begriffs «Science Fiction».<sup>4</sup> Erzählungen gelten diesem Verständnis nach als Science Fiction, wenn sie als solche deklariert werden. Diese selbstreferenzielle Sichtweise kann zu subjektiven Ansätzen führen, wie beispielsweise der Definition des US-amerikanischen Autors Damon Knight: «Science fiction is what we point to when we say it».<sup>5</sup> Am anderen Pol stehen Definitionen, die auf narratologischen oder linguistischen Theorien basieren und Science-Fiction-Texte aufgrund formaler Funktionsweisen eingrenzen. Damit können auch antike Texte zur Science Fiction gezählt werden. Die Herausforderung dieser Definition besteht darin, die Kategorien mittels eines kritischen, analytischen und defi-

<sup>1</sup> In der Medienwissenschaft wird häufig zwischen «Genre» als thematisch-strukturelle Bestimmung und «Gattung» als darstellerischer Modus unterschieden. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff «Genre» zur Beschreibung des Phänomens «Science Fiction» und «Gattung» für den Bereich des Hörspiels verwendet. Vgl. zur Unterscheidung zwischen Genre und Gattung: Spiegel Simon, Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg 2007, 21-29, hier 22; Müller Jürgen E., Genres analog, digital, intermedial - zur Relevanz des Gattungsbegriffs für die Medien- und Kulturwissenschaft, in: Dörr Volker C. et al. (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg 2014, 70-102, hier 70.

<sup>2</sup> Vgl. Müller, Genres analog, digital, intermedial, 80-82.

<sup>3</sup> Hoagland und Sarwal sprechen gar von einem «definition war». Hoagland Ericka/Sarwal Reema, Introduction. Imperialism, the Third World, and Postcolonial Science Fiction, in: dies. (Hg.), Science Fiction, Imperialism and the Third World. Essays on Postcolonial Literature and Film, Jefferson 2010, 5-19, hier 5. Auch Freedman stellt fest: «No definitional consensus exists». Freedman Carl, Critical Theory and Science Fiction, Hanover 2000, 13.

<sup>4</sup> Beispielsweise hält Priest fest: «Science fiction, in the modern sense, has no actual existence except as a publisher's category.» Priest Christopher, British science fiction, in: Parrinder Patrick (Hg.), Science Fiction. A critical guide, New York 2014, 187-202, hier 187.

<sup>5</sup> Knight Damon, In Search of Wonder. Essays on Modern Science Fiction, Chicago 1967, zitiert nach: Evans Arthur B., The Beginnings: Early Forms of Science Fiction, in: Luckhurst Roger (Hg.), Science Fiction. A Literary History, London 2017, 11-43, hier 12.

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch Freedman, Critical Theory and Science Fiction, 16-17.

<sup>7</sup> Vgl. Rieder John, On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History, in: Science Fiction Studies 37/2 (2010), 191-209, hier 196-197.

Diesem Verständnis nach initiierte Hugo Gernsback, ein luxemburgisch-amerikanischer Verleger und Schriftsteller, nicht ein grundsätzlich neues Genre, als er 1929 im Editorial der Zeitschrift *Science Wonder Stories* erstmals von «Science fiction»<sup>8</sup> sprach, nachdem er zuvor mit anderen Terminologien wie «Scientific Fiction» oder «Scientifiction» hantiert hatte.<sup>9</sup> Mit den von ihm herausgegebenen Zeitschriften schuf er aber eine der historischen Grundbedingungen für die Etablierung der Science Fiction als eigenständiges Genre. Die Veröffentlichung in kostengünstig gedruckten Magazinen, sogenannten «Pulps», die an ein Massenpublikum gerichtet waren, brachte dem Genre kurzerhand den Ruf ein, «schundhafte» und «seichte» Literatur zu sein.<sup>10</sup>

Gernsback definierte in den Leitartikeln seiner Hefte Science Fiction in Anlehnung an die Tradition der «Scientific Romance» als eine charmante Romanze, vermischt mit wissenschaftlichen Fakten und prophetischen Visionen im Stile von Jules Verne, H. G. Wells oder Edgar Allan Poe.<sup>11</sup> Zum Teil veröffentlichte er auch Werke dieser Autoren in seinen Magazinen.<sup>12</sup> Die Mehrheit der Geschichten für Zeitschriften wie *Amazing Stories* stammten aber von Laien oder Auftragschreibern. Sie verfassten meist herkömmliche Western- und Abenteuererzählungen, die sie mit futuristisch wirkenden Requisiten und ausserirdischen Handlungsorten ausstatteten. Damit verstärkten sie die öffentliche Wahrnehmung von Science Fiction als triviales Genre zusätzlich.<sup>13</sup>

Der Begriff «Science Fiction» etablierte sich Ende der 1930er Jahre in einer breiteren US-amerikanischen Öffentlichkeit.<sup>14</sup> Im deutschsprachigen Raum wurde er erst in der Nachkriegszeit publizistisch verwendet.<sup>15</sup> Zur Benennung des Genres kursierten in Deutschland andere Terminologien wie «Zukunftsroman», «Utopischer Roman» oder «naturwissenschaftlich-technische Utopie».<sup>16</sup> Diese Terminologien, insbesondere das Konzept der Utopie, verfügten ihrerseits über eigene Traditionen. Ausgehend von Thomas Morus' Werk *Utopia* (1516) wurden Begriffe wie «Utopie», «Utopist» oder «Utopismus» im 19. Jahrhundert zu ganz unterschiedlichen Zwecken, meist zur Bezeichnung für eine unpraktikable Idee verwendet.<sup>17</sup> Es dominierte die Sichtweise, dass das imaginierte «Nirgendwo» nicht erreicht und die idealisierten Zustände nicht realisiert werden können. Die Utopie erhielt damit den

Ruf des Irrealen und Unrealistischen.<sup>18</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Utopien nicht mehr räumlich, sondern zeitlich angeordnet. Das Geschilderte lag vermehrt auf einem linearen, in die Zukunft gerichteten Zeitstrahl.<sup>19</sup> Infolge dieses semantischen Wandels traten im späten 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum sogenannte «Zukunftsromane» in Erscheinung. Diese standen in der Tradition der englischen «Scientific Romance» und bildeten erstmals eine eigenständige literarische Gattung. Im Zentrum der in der Zukunft angesiedelten Handlungen stand das wissenschaftlich Wunderbare. Der Begriff «Zukunftsroman» setzte sich für ein vages Bewusstsein eines neuen Genres durch. In der Folge wurden Subgenres wie «Mondreisero-mane», «Marsromane» oder «Luftschiffahrtsromane» etabliert, die weiterhin der utopischen Tradition zugeordnet wurden.<sup>20</sup>

Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden publizistische Gattungen wie der «Zukunftsroman» oder auch der «Utopische Roman» synonym zur Science Fiction verwendet. Die Bezeichnung «utopisch» hatte sich dabei vom begriffsgeschichtlichen Hintergrund der

8 Gernsback Hugo, *Science Wonder Stories*, in: *Science Wonder Stories* 1/1 (1929), 5.

9 Vgl. dazu Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 71–100, hier 75. Zur Etymologie des Begriffs «Science Fiction» und zur Geschichte der US-amerikanischen Pulp-Magazine siehe auch: Bould Mark, *Pulp SF and its Others, 1918–39*, in: Luckhurst Roger (Hg.), *Science Fiction. A Literary History*, London 2017, 102–129.

10 Vgl. Gözen Jiré Emine, *Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie*, Bielefeld 2012, 57–59.

11 Vgl. Bould, *Pulp SF and its Others*, 103–105.

12 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 87–88.

13 Vgl. Gözen, *Cyberpunk Science Fiction*, 57–59.

14 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 84–90, hier 89.

15 Vgl. Friedrich Hans-Edwin, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen 1995, 36–41; Innerhofer Roland, *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Wien [etc.] 1996, 11–18, hier 11.

16 Vgl. Brandt Dina, *Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*, Tübingen 2007, 8–11; Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 64.

17 Vgl. Friedrich, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, 127–130.

18 Vgl. Brandt, *Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945*, 12.

19 Vgl. ebd., 11–14.

20 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 84; Brandt, *Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945*, 10. Friedrich, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, 127–130, 190–191.

Utopie gelöst und galt in den 1950er Jahren als Begriff zur Kennzeichnung von Zukunftsliteratur. Utopisch konnte sich allerdings auch auf Gegenteiliges beziehen, also auf die ›Anti-Utopie‹ oder ›Dystopie‹. In einer Dystopie wurden als negativ empfundene Tendenzen der Gegenwart in die Zukunft extrapoliert und als fiktive Schreckensszenarien präsentiert. Anders als bei utopischen Geschichten, die meist als Rundgang durch eine wunderbare Welt angelegt waren, starteten dystopische Texte direkt in der schrecklichen neuen Welt. Gerade im 20. Jahrhundert erfreute sich die Dystopie grosser Beliebtheit, führte aber nicht zu genreprägenden Begriffen wie ›dystopischer Roman‹.<sup>21</sup>

Durch die Fokussierung auf Terminologien und Selbstzuschreibungen können Texte unter einem Genre zusammengefasst werden. Die Merkmale einer solchen Kategorisierung können auf sehr unterschiedlichen, meist normativen und nach publizistischen Kriterien ausgerichteten Achsen liegen.<sup>22</sup> Genres bilden somit keine fixen, ahistorischen Konstrukte, sondern sind historisch variable Muster, die in jeweils spezifischen Kontexten mit den Faktoren von Macht und Interesse der Produzierenden und Rezipierenden interagieren.<sup>23</sup> Eine solche Perspektive auf Genres konzentriert sich auf die Frage, wie, wann und warum das Genre ausgedehnt wurde, um Texte darin aufzunehmen oder ihnen die Aufnahme zu verwehren. Die Identifizierung oder Zurückweisung eines Textes als Science Fiction kann in diesem Sinne als aktive Intervention in dessen Distribution und Rezeption interpretiert werden.<sup>24</sup>

## Science Fiction als fiktional-ästhetischer Modus

Andere Ansätze verstehen Erzählungen dann als dem Phänomen ›Science Fiction‹ zugehörend, wenn sie über einen gewissen Modus in der Darstellung verfügen. Eine Definition, die bis heute die Basis solch formaler Zugänge bildet, stammt vom Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Darko Suvin. Er definierte Science Fiction in den 1970er Jahren aufgrund textinterner Kriterien und verstand darunter ein

«literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das

*Vorhandensein und das Aufeinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind, und deren formaler Hauptkenngriff ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert.»<sup>25</sup>*

Die Konzepte der Verfremdung und Erkenntnis sind bei Suvin von zentraler Bedeutung, da sie Science Fiction von anderen literarischen Gattungen wie dem Märchen oder der Fantastik abgrenzen. Verfremdung bedeutet bei Suvin ein stilistisch-rhetorisches Verfahren zur Vermittlung fiktionaler Inhalte. Damit sollen etablierte Sehgewohnheiten aufgebrochen werden. Tritt in einer fiktionalen Welt ein wunderbares Element auf, beispielsweise ein fliegendes Auto, so erzielt dieser Zusammenprall zweier Realitäten eine verfremdende Wirkung. Die Verfremdung im Sinne Suvins ist stets auf der diegetischen Ebene angesiedelt, das heisst innerhalb der erzählten Welt.<sup>26</sup>

Suvins Definition entsprechend evozieren Science-Fiction-Geschichten eine «Alternative zur empirischen Umwelt». Diese fiktionale Welt weicht von der Realität der Rezipierenden ab, wobei Suvin dieses Abweichen mit dem Begriff des «Novums» (Pl. Nova) umschreibt. Darunter versteht er eine «Neuheit» oder «Neuerung», deren «Gültigkeit mittels der Logik der Erkenntnis legitimiert» wird.<sup>27</sup> Ein Novum muss demnach naturwissenschaftlich legitimiert sein und eine Kontinuität zur empirischen Welt behaupten. Es soll vorgeben, dass es mit unserer empirischen Umwelt konform und realitätskompatibel ist. Das Auftreten

21 Vgl. zur Dystopie: Brandt, Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945, 11-14; Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 64-69.

22 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 23-25.

23 Vgl. Müller, Genres analog, digital, intermedial, 70-73.

24 Vgl. Rieder, On Defining SF, or Not, 193-194.

25 Suvin Darko, Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung, Frankfurt a. M. 1979, 27. Hervorhebungen im Original.

26 Vgl. Spiegel Simon, Science Fiction, in: Kuhn Markus et al. (Hg.), Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung, Berlin 2013, 252-257. Die Diegese bezeichnet das raumzeitliche Kontinuum eines Spielfilms oder Hörspiels, in dem die Protagonistinnen und Protagonisten handeln. Vgl. Flückiger, Sound Design, 505.

27 Suvin, Poetik der Science Fiction, 93. Hervorhebungen im Original.

eines Novums führt dazu, dass Science-Fiction-Erzählungen wissenschaftlich wirken und Abweichungen von der Welt der Rezipierenden unter Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Prämissen legitimiert werden.<sup>28</sup>

Basierend auf Suvins Konzept hat Carl Malmgren eine Typologie erstellt, wonach er Nova nach «Actants», «Social Order», «Topography» und «Natural Laws» unterteilt.<sup>29</sup> Neuartige Akteurinnen und Akteure umfassen empfindungsfähige Computer und Roboter, Monster oder Ausserirdische. Beim Auftreten solcher Nova werden menschliche mit nicht-menschlichen Wesen verglichen, um das Verhältnis zum vermeintlich «Anderen» auszuloten. Ein Novum in Form veränderter sozialer Ordnungen beinhaltet typischerweise Exkursionen in ein utopisches oder dystopisches «Anderswo» und thematisiert dabei meist gesellschaftliche Entwicklungen. Die Topografie involviert fantastische Objekte wie neuartige Erfindungen oder Entdeckungen, die als Novum in sogenannten «Gadget Stories» (dt. technische Spielereien) in Erscheinung treten. Sie untersuchen das Verhältnis des Menschen zur Technologie und verweisen auf die Möglichkeiten und Gefahren angeblich moderner Entwicklungen. Schliesslich führen veränderte Naturgesetze zum Typus der «Science Fantasy». Dabei werden Elemente der Science Fiction und der Fantastik kombiniert. Indem naturwissenschaftliche Gesetze und Prinzipien manipuliert werden, stellen diese Nova die Realität der Rezipierenden grundsätzlich in Frage und verweisen auf die diskursive Herstellung von Wirklichkeiten.<sup>30</sup>

Die Fokussierung auf das Novum (oder mehrere Nova) einer Science-Fiction-Sendung bietet einen praktikablen Zugang für eine klanghistorische Analyse. Indem fiktive Figuren, Apparaturen oder Gesellschaftsformen in irgendeiner Weise akustisch dargestellt werden mussten, bilden sie eine interessante Plattform für vermeintlich neuartige Sounds. Die Analyse des Novums fördert auch die Vergleichsmöglichkeiten innerhalb der Studie, da damit die Darstellungen ausgewählter Nova zu unterschiedlichen Zeiten und bei verschiedenen Rundfunkanstalten erörtert werden können.

Während die akustische Realisierung von Nova in der Forschung zum Science-Fiction-Hörspiel bislang auf wenig Interesse stiess,<sup>31</sup> fand Suvins Konzept bei Studien zum Science-Fic-

tion-Film mehr Beachtung. Simon Spiegel hielt in seiner 2007 veröffentlichten Dissertation zur Poetik des Science-Fiction-Films fest, dass die Funktionsweise einer fiktionalen Welt erst durch ihre konkrete Gestaltung, das heisst ihre Narration sichtbar wird. Zur Beschreibung dieser Funktionsweise versteht Spiegel Science Fiction als einen «*fiktional-ästhetischen Modus*».<sup>32</sup> Prägend für diesen Modus sind der ontologische Status der erzählten Welt gegenüber der empirischen Welt, die Darstellungsweise sowie die Wirkung bei den implizierten Rezipierenden.<sup>33</sup>

Gemäss Spiegel wird in Science-Fiction-Filmen versucht, die Realitätskompatibilität eines Novums in irgendeiner Form zu behaupten. Die Filme müssen den Eindruck erwecken, dass die präsentierten Nova wissenschaftlich-technisch plausibel seien. Während literarische Texte dazu auf ein naturwissenschaftliches, meist pseudowissenschaftliches Vokabular mit Neologismen (Wortschöpfungen) zurückgreifen, verwendet der Science-Fiction-Film eine spezifisch «*technizistische Ästhetik*».<sup>34</sup> Wenn in der Literatur die Erklärungen von Nova möglichst wissenschaftlich formuliert sein sollten, so haben sie im Film entsprechend wissenschaftlich auszusehen. Laut Spiegel muss ein Film, der mit einer Art szientistischen Ikonografie ausgestattet ist, seine Zugehörigkeit zur Science Fiction nicht weiter erläutern, da er sich bestimmter Bilder und Vorstellungen bedient, wie sie von den

28 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 42–56.

29 Malmgren Carl D., *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction*, Bloomington/Indianapolis 1991, 16.

30 Vgl. ebd., 15–22.

31 Weich konzentriert sich in seiner Studie zwar explizit auf die Darstellung von Nova mit hörspielgestalterischen Mitteln, gelangt aber im Rahmen einer Magisterarbeit zu wenig aussagekräftigen Erkenntnissen. Ältere Publikationen wie diejenigen von Hasselblatt oder Nagl fokussieren hingegen mehr auf sozio-ökonomische Aspekte wie Marktbedingungen.

32 Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 39. Hervorhebungen im Original.

33 Vgl. ebd., 28–40, 73–78; Spiegel, *Science Fiction*, 248. Spiegel versteht den Modus als heuristisches Modell, das im Gegensatz zum Genre über eine gewisse «kultur- und zeitübergreifende Gültigkeit» verfügt. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 40.

34 Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 78. Hervorhebungen im Original. Vgl. zu Neologismen in der Science-Fiction-Literatur: Friedrich, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur*, 105–115, hier 114.

Naturwissenschaften generiert worden sind. Allerdings werden sie nicht unverändert übernommen, sondern im Zuge der Filmproduktion erweitert, ausgebaut und überhöht.<sup>35</sup>

Science-Fiction-Filme streben mit ihrer spezifischen Ästhetik einen wissenschaftlich plausibilisierten Realitätseffekt an. Das Vortäuschen einer Realitäts-Kompatibilität des Novums wird in der Forschung als Naturalisierung bezeichnet. Entscheidend ist dabei, dass das Novum in ästhetischer Hinsicht den Vorstellungen von Wissenschaft und Technik angepasst wird. Die Frage nach der technischen Funktion ist zweitrangig, da es für die Rezipierenden unerheblich ist, wie ein fiktives Raumschiff genau funktioniert. Gemäss Spiegel ist es wichtiger, dass ein Raumschiff als solches erkannt wird. Demnach ist die Naturalisierung ein ästhetischer Vorgang, der den eigentlichen formalen Rahmen der Science Fiction bildet. Auf formaler Ebene *«macht die Science Fiction nicht das Vertraute fremd, sondern das Fremde vertraut»*, so Spiegel.<sup>36</sup> Auf Basis dieser Erkenntnisse definiert Spiegel Science Fiction wie folgt:

«[Science Fiction zeichnet sich aus durch] wunderbare Welten, deren Nova wie wissenschaftlich-technische Neuerungen aussehen, naturalisiert werden und so als Erweiterung der uns bekannten Welt erscheinen. Diese beiden Aspekte – die Science Fiction als ein Welten-Typus und das Zusammenspiel von fiktionaler Ontologie und Ästhetik – kommen im Konzept des *fiktional-ästhetischen Modus* zum Ausdruck.»<sup>37</sup>

Auf die spezifisch auditive Dimension in der Darstellung des Novums weist Trace Reddell in seiner klanghistorischen Untersuchung zum Science-Fiction-Film des 20. Jahrhunderts hin. Er versteht das Novum nicht nur als spekulative Konstruktion, sondern auch als eigenständige technische Innovation. Neuartige Sounds in Science-Fiction-Filmen würden ihrerseits zu Akteuren in der Schulung des menschlichen Gehörs in einer modernen, von Technologie geprägten Welt.<sup>38</sup> Um die auditive Bedeutung der Darstellungs- und Wahrnehmungsweise zu unterstreichen, etabliert Reddell den Begriff des *«sonic novums»*:

«[S]cience fictional sound objects are also actual, technical innovations in means, methods, and materials for creating and reproducing new sounds. I call these speculative/material hybrids sonic novums.»<sup>39</sup>

Akustische Nova sind demnach mehr als eine Repräsentation neuer, unkonventioneller Elemente. Sie verweisen auch auf neue Produktionstechniken zur Erzeugung dieser Sounds. Die Verschränkung dieser zwei Innovationen sei eines der distinktivsten Features im Vergleich zu anderen Formen des Novums, so Reddell. *«Sonic novums»* in Science-Fiction-Filmen bildeten selbstständige und materialisierte *«forces of newness»*.<sup>40</sup>

Trotz ihrer Nützlichkeit für die Analyse fiktionaler Welten sollte nicht vergessen werden, dass es sich bei formalistischen Konzepten wie dem Novum um akademische Konstrukte handelt, die das Genre universalistisch und in einer ahistorischen Manier konzeptionieren.<sup>41</sup> Science Fiction sollte nicht nur über Eigenschaften textueller oder ästhetischer Kriterien definiert werden, sondern auch Subjekte beinhalten, zu denen Wissenschaftler wie Suvin selber zählen. So ist Suvins Konzept der kognitiven Verfremdung auch als eine akademische Genre-Kategorisierung der 1970er Jahre zu verstehen, um einen Gegenentwurf zu den von ihm missbilligten kommerziellen Science-Fiction-Erscheinungen zu liefern. Rieder schlägt daher ein historisches Paradigma vor, wonach Science Fiction als soziales Phänomen aufgefasst werden kann. Im Fokus steht dabei die Wandelbarkeit des Genres beziehungsweise die jeweiligen Nutzungsstrategien zu unterschiedlichen Zeiten.<sup>42</sup> Die Frage, was Science Fiction einmal bedeutet habe, ist für Rieder nicht nur durch eine formale Beschreibung zu erreichen, sondern in erster

35 Vgl. Spiegel, Die Konstitution des Wunderbaren, 47–50.

36 Spiegel, Science Fiction, 249–254, hier 254. Hervorhebungen im Original.

37 Ebd., 261. Hervorhebungen im Original.

38 Vgl. Reddell Trace, The sound of things to come. An audible history of the science fiction film, Minneapolis 2018, 1–41, hier 17.

39 Ebd., 8–9.

40 Ebd., 17–19, hier 19.

41 Vgl. Milner, Locating Science Fiction, 35–37.

42 Vgl. Rieder, On Defining SF, or Not, 191–195.

Linie durch die Schaffung eines «historical and comparative narrative»,<sup>43</sup> also einer historischen und vergleichenden Erzählung. Mit dieser Perspektive erhält das Genresystem, in dem die Prozesse der Selektion, Produktion und Distribution von Science Fiction angesiedelt sind, mehr Gewicht und sie macht das Genre zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand für die Geschichtswissenschaften.

Rieders Ansatz folgend versteht die vorliegende Arbeit Science Fiction sowohl als Modus, der sich durch das Auftreten eines Novums kennzeichnet, als auch als ein soziales und selbstreferenzielles Phänomen, das von Subjekten – dazu zählen Verlegende wie Gernsback, Forschende wie Suvin, Hörspielschaffende wie Fritz Meier, aber auch Radiomitarbeitende wie Hans Bänninger – zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich gedeutet und genutzt wurde.

43 Rieder, On Defining SF, or Not, 206.