

3. **SF: To Boldly Go Where No HuMan Has Gone Before**

Texte aus dem SF-Genre als Beiträge zur Entwicklung kritischer Gesellschaftstheorie zu lesen – diesen Anspruch formuliert Donna Haraway, wenn sie entsprechende Romane als wichtige Inspirationsquelle für das Cyborg-Manifest benennt und sie gleichberechtigt mit anderen diskursiven Bezügen aus feministischen, postkolonialen und technowissenschaftlichen Diskussionen behandelt wissen will. Was dies aber im Konkreten heißen könnte, bleibt unausgeführt – das folgende Kapitel soll diese Spur aufnehmen und tatsächlich verfolgen. Ich werde im Folgenden zeigen, dass und warum eine eindeutige Antwort auf die Frage, was SF ist, nicht ohne weiteres zu geben ist. Die Auseinandersetzung mit den zahlreichen Definitionsversuchen ist aber auch dann gewinnbringend, wenn sie nicht darauf zielt, zu einer abschließenden Festlegung zu kommen: Sie gibt Aufschluss über Akteure, Institutionen und Konflikte in diesem speziellen kulturellen Feld und bietet einen komprimierten Überblick über seine historische Entwicklung (3.1.1. bis 3.1.3). Avanciertere Betrachtungen von SF versuchen ihren Gegenstand vorrangig über einen spezifischen Modus des Lesens und Schreibens zu fassen. Die »Poetik des Buchstäblichen« ist demnach entscheidend für den besonderen Reiz, den SF-Romane auf ihre Fans ausüben, und als phantasieanregendes Mittel zugleich entscheidend für die produktive Reibung an der wirklichen Welt (3.1.4). Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich über das gesellschaftskritische Potential von SF sprechen (3.1.5).

Die zweite Hälfte dieses Kapitels spezifiziert dieses gesellschaftskritische Potential entlang der Frage nach den besonderen Herausforderungen und der besonderen Produktivität von (Queer-) Feminismen in der SF. Dabei wird zugleich das Geschichtsbild aus Teil 3.1 um die Dimension der geschlechtsbezogenen Deutungskämpfe und Machtverhältnisse erweitert. Vermittels eines Exkurses zu zwei Romanen stelle ich da, wie das Resonanzverhältnis von feministischer Theorie und SF-Feminismen ausgestaltet sein kann.

Feministische Kritik bleibt niemals unwidersprochen – durch die Brille der Entwicklung der SF-Feminismen betrachtet, lässt sich das SF-Subgenre des Cyberpunk als Abwehrreaktion gegen die feministische Raumnahme dechiffrieren (3.2.5) – eine Reaktion allerdings, die die Weiterentwicklung der SF-Feminismen nicht beeinträchtigen konnte, wie der abschließende Abschnitt zu »Cyberpunk versus Cyborg Writing« darlegt (3.1.6).

3.1 Was ist SF?

Was SF ist, was sie ausmacht – und wofür die Abkürzung überhaupt steht: Science Fiction, Speculative Fiction, Speculative Fabulation, Structural Fabulation und einige andere Möglichkeiten mehr – ist eine unabgeschlossene Diskussion. In der der *Encyclopedia of Science Fiction* erwähnen Brian Stableford, John Clute und Peter Nicholls mehr als ein Dutzend verschiedener Definitionen (vgl. Stableford, Clute und Nichols 2017), der Wikipedia-Eintrag zu »Definitions of Science Fictions« führt sogar fast vierzig¹ an. Dabei beziehen sich diese Definitionen lediglich auf die englischsprachige US-amerikanische und – wenn auch nicht in gleichem Maße – britische SF. Texte kanadischer und australischer Autor*innen in englischer Sprache werden eher selten besprochen – ganz zu schweigen von den Autori*nnen, die im indischen Subkontinent oder in Afrika beheimatet sind. Nicht-englischsprachige SF findet allenfalls in Übersetzung Eingang in die Diskussion und dies auch nur in geografisch begrenztem Ausmaß: Texte und Autori*nnen aus (vor allem Nord-, Ost- und Mittel-)Europa, Kanada, Russland und Japan. Begründet wird dies, wenn überhaupt, damit, dass die englischsprachige Entwicklung die SF in den letzten hundert Jahren dominiert habe (vgl. beispielsweise Mendelsohn 2003, 1). Paul Kincaid weist in seiner Besprechung des *Oxford Handbook of Science Fiction* darauf hin, dass in einer Reihe der Beiträge des *Handbooks* implizit das Argument steckt, »that SF is intimately American in nature, and just as the 20th century is often termed the American Century, so science fiction is the literature of the 20th century« (Kincaid 2014, o. S.). Diese Behauptung setzt selbstredend bereits ein bestimmtes Verständnis von SF voraus. Andere machen zumindest darauf aufmerksam, dass es hier eine Lücke zu füllen gibt – so beispielsweise die Herausgeber*innen des *Routledge Companion to Science Fiction* (2009): »One of the slowly emerging trends in sf scholarship is a sense of the genre as a global phenomenon, not merely in terms of the consumption of texts and practices produced in or by the First World, but also the ability to express the experience of modernity among peoples excluded from the economic and geopolitical core« (xxi). Ebenso steht zur Debatte, ob SF ein (literarisches) Genre darstellt beziehungsweise darstellen sollte oder nicht. Und selbstredend auch, wie sein Beginn datiert wird. Geht SF auf die Groschenhefte der 1920er Jahre, die sogenannten *Pulp*-Magazine zurück, in denen in den USA vor allem Kurzgeschichten und serialisierte Romane veröffentlicht wurden, oder wird die Bezeichnung auch rückwirkend auf Werke vor dieser Zeit angewandt?

While some contend it [sf, D. F.] was inaugurated by US pulp magazine editor Hugo Gernsback in 1926 (e.g., Westfahl 1998), others trace it back to writers from classical antiquity or the first century ad, such as Euripides, Cicero, Plutarch, Diogenes, and Lucian (e.g., Roberts 2006). Brian Aldiss influentially suggested Mary Shelley's (1973) *Frankenstein, or, the Modern Prometheus* (1818) as the first ever sf text, while others have championed the fiction of Edgar Allan Poe in the 1830s and 1840s, Jules Verne from the 1860s onwards, and H. G. Wells from the 1890s onwards. (Bould et al. 2006, xix)

Wie die SF historisch bestimmt wird, hängt unter anderem damit zusammen, ob sie als literarisches Genre, als eine Form des Lesens und Schreibens oder als kulturelles Feld verstanden wird. Die Frage nach der Definition von SF ist nicht einfach literatur-

wissenschaftliche Orchideensamlerei und auch nicht nur Vermarktungsstrategie – wiewohl letztere kein unerheblicher Faktor ist. Für die Anerkennung und Rezeption von (feministischen) Autorinnen beispielsweise macht es einen Unterschied, ob Hugo Gernsback oder Mary Shelley als Urheber*in der SF betrachtet wird. Und auch für die Frage, ob SF als Schund beziehungsweise weniger abfällig als *Genre Fiction* betrachtet wird oder aber als eine unter vielen Formen ›ernstzunehmender‹ Literatur einzuordnen ist, spielt es eine Rolle, ob Euripides oder eben Hugo Gernsback an ihren Anfang gestellt werden. Definitionen und Bezeichnungen legen fest, welche Autori*nnen und Werke als SF gelten und wahrgenommen werden, welche Themen dort verhandelt werden (können) und mit welchen ästhetischen Mitteln. Der Literaturwissenschaftler John Rieder schlägt daher vor, Genres und gerade auch SF als historisch geworden und veränderbar zu betrachten. Ein solcher Zugang würde nicht nach dem einen Ursprung oder der letztgültigen Definition fragen, sondern danach, warum und in welcher Weise SF so bestimmt wird, dass sie bestimmte Texte einschließt oder umgekehrt genau nicht miteinschließt bzw. ausschließt (vgl. Rieder 2010, 194). Diese Betrachtungsweise erlaubt es, SF nicht nur als formale und ästhetische, sondern auch als soziale und politische Kategorie zu betrachten (vgl. Vint 2014, 7). Denn jede Definition ist auch ein Einsatz in der Auseinandersetzung darum, was genau SF ist und wer SF produziert – und verfolgt damit ein bestimmtes Ziel. So wurde und wird Autori*nnen, deren Extrapolationen nicht die sogenannten ›hard sciences‹ zur Grundlage haben, häufig vorgeworfen, keine ›richtige‹ SF zu schreiben – womit nicht nur deren Werke ausgeschlossen oder abgewertet, sondern auch die Grenzen der SF definiert werden. Andere werden in das Fantasy-Genre verwiesen, das noch dazu häufig als der SF untergeordnet beziehungsweise zweitrangig betrachtet wird, oder – wie gerade bei Schwarzen und postkolonialen Autori*nnen häufig der Fall – als magischer Realismus kategorisiert. Während umgekehrt im Literaturbetrieb anerkannte Autori*nnen, die sich der SF bedienen, ihre Werke mitunter dezidiert als Nicht-SF deklarieren, auch wenn sie von vielen dort eingeordnet würden. Hier geht es unter anderem um Abgrenzungen zur als ›Schund‹ wahrgenommenen SF oder zur Abgrenzung der Satire von der SF – was mitunter auf das Gleiche hinausläuft.²

Wenn ich hier die Frage stelle, was SF ist, geht es mir nicht um eine weitere Definition. Mich interessiert SF als Form des Schreibens, in der nichts als gegeben betrachtet wird, sondern die dargestellte Welt im Prozess des Schreibens und Lesens erst erschaffen wird. Eine zentrale Behauptung der SF ist: Die Dinge könnten auch anders sein! Zwar ist SF ebenso wenig wie irgendeine andere Form des Schreibens inhärent subversiv, doch setzen zahlreiche Erzählungen dazu an, hegemoniale Darstellungen der Welt kritisch zu erforschen oder imaginäre Alternativen zu entwickeln – Alternativen auch zu dualistischen Denktraditionen, zu Heteronormativität, Zweigeschlechtlichkeit und weißer Vorherrschaft. Verschiedene Fragen motivieren SF-Erzählungen: Was wäre wenn? Was geschieht gerade auf der Welt und was wird geschehen, wenn das so weitergeht? Darüber hinaus auch: Was ist zu tun? Diese Fragen fordern zur Darstellung von Welten auf, die sich von unserer unterscheiden. Sie sind eine Einladung, Konzepte durchzuspielen, was in der SF häufig bedeutet, dass diese in andere Gesellschaften und andere Welten transferiert und von dort aus beleuchtet werden. Ob dort die Kategorien Geschlecht, Sexualität und Rassifizierung eine Bedeutung haben, steht

nicht fest. Und wenn sie eine haben, kann dies eine völlig unterschiedliche sein. Damit bietet sich SF als Form des Erzählens an, die es *potenziell* ermöglicht, Kategorien in Frage zu stellen und damit zu experimentieren, wie sich diese von Grund auf anders denken ließen.

Darüber hinaus interessiert mich SF als Form des Schreibens, die erst entstehen konnte, nachdem die (christliche) Religion als hegemonialer Diskurs zur Erklärung der Welt abgelöst worden war und die Wissenschaften den Blick auf die Welt zu informieren begannen (vgl. Vint 2014, 4). Gegenwärtige SF ist unter anderem durch die Darstellung einer Gegenwart (und Zukunft) charakterisiert, für die Technowissenschaften von entscheidender Bedeutung sind. In diesem Sinne ist SF, in Veronica Hollingers Worten, »a way of producing meanings about the contemporary world of global capital, information overload, technoscientific imperialism, and geopolitical upheaval« (Hollinger 2014, 140). Hier ist meines Erachtens nicht nur wichtig, im Auge zu behalten, wie diese Zukunftsvisionen aussehen, sondern gerade auch, wie unterschiedliche gesellschaftliche Akteur*innen in diesen Entwürfen zu Hochtechnologien positioniert werden. Welche Akteur*innen gestalten Technologien und wer ist dazu verdammt, lediglich mit deren Konsequenzen umgehen zu müssen? Und wer schafft welche Technologien? SF kann auch eine Form der Technologiekritik sein.

Noch grundsätzlicher geht es darum, wessen Zukunft ausgemalt wird. Es ist für gesellschaftliche Gruppierungen, politische Bewegungen wie auch für jede*n Einzelne*n von Bedeutung, Vorstellungen nicht nur einer wünschenswerten, sondern überhaupt einer Zukunft zu haben. Das wird unter anderem in der Diskussion deutlich, die um Margaret Atwoods dystopischen Roman *The Handmaid's Tale* (1985; dt. 1989 von Helga Pfetsch, *Der Report der Magd*) und dessen erneute Verfilmung als Fernsehserie entflammte.³ Die Serie wie auch der Roman stießen in den USA im Zuge der Präsidentschaft von Donald Trump und dem Erstarken rechter (und) christlich-fundamentalistischer Bewegungen auf große Aufmerksamkeit, weil Atwood – basierend u. a. auf Geschichten aus dem Alten Testament – einen theokratischen patriarchalen Staat beschreibt, in dem Frauen entrechtet und – die wenigen unter ihnen, die noch fruchtbar sind – als »Mägde« versklavt werden. Gilead ist in Atwoods Vorlage ein ausschließlich weißer Staat. »Die Kinder von Ham«, d. h. afrikanische Amerikaner*innen, so wird eingangs erzählt, wurden deportiert. Die mehrfach ausgezeichnete Fernsehserie, die seit 2017 im Video-on-Demand-Service Hulu ausgestrahlt wird, aktualisiert den Roman nicht nur, sondern nimmt – sonst sehr romangetreu – eine entscheidende Veränderung vor: In der Fernsehserie werden auch Schwarze, Chicana und asiatisch-amerikanische *Handmaids* gezeigt. Das veranlasste insbesondere Schwarze Autori*innen nochmals dazu, Atwoods Zukunftsvision (unter anderem) dafür zu kritisieren, dass sie Schwarze US-Amerikaner*innen mit einem einzigen Satz aus »ihrer« Zukunft eliminiert. Auch wenn eine Inklusion in Atwoods Zukunft keine gute Aussicht ist, ist eine dystopische Zukunft noch immer besser als gar keine, so das Argument.⁴ So hält auch der Pionier Schwarzer ebenso wie queerer SF und Literaturwissenschaftler Samuel Delany in »The Necessity of Tomorrows« fest:

Without an image of tomorrow, one is trapped by blind history, economics, and politics beyond our control. One is tied up in a web, in a net, with no way to struggle free. Only by having clear and vital images of the many alternatives, good and bad, of where one can go, will we have any control over the way we may

actually get there in a reality tomorrow will bring all too quickly. (Delany 2012 [1984], 14)

Mein Interesse gilt hier diesen genannten Aspekten, dennoch ist es notwendig zu klären, was (in dieser Arbeit) mit dem Begriff SF gemeint ist. Nicht allein, um dem Gebot der Klarheit Genüge zu tun, sondern auch, um das Potenzial der SF auszuloten und ihrer spezifischen Erzählweise gerecht zu werden. Ich werde mich daher zunächst mit den Definitionen beschäftigen, auch wenn am Ende dieser Beschäftigung keine (neue) Definition der SF stehen soll. Neuere Betrachtungen unter anderem in Nachschlagewerken machen ohnehin den Vorschlag, nicht mehr von *der* SF zu sprechen, sondern von Science Fictions, also dem Plural (vgl. beispielsweise *The Oxford Companion to Science Fiction* aus dem Jahr 2014) oder von SF als andauernder Diskussion (siehe *The Routledge Companion to Science Fiction*, veröffentlicht 2009). So argumentieren Mark Bould und Sherryl Vint, dass auch Genres nicht einfach existieren, um dann von Literaturwissenschaftleri*nnen erforscht zu werden, vielmehr seien Genres lose und veränderliche Konstruktionen, die aus dem Zusammenspiel verschiedener Praktiken und Behauptungen unterschiedlicher Akteuri*nnen wie Autori*nnen, Herstelleri*nnen, Händler*innen, Leseri*nnen, Fans, Wissenschaftleri*nnen, Kritikeri*nnen und anderen entstünden (vgl. Bould und Vint 2008, 48). Damit sagen sie nicht, dass die Bestimmung von SF gänzlich beliebig oder fruchtlos sei, wie der Autor, Herausgeber und Kritiker Damon Knight, wenn er behauptet: »Science fiction is what we point to when we say it« (zitiert nach Stableford, Clute und Nichols 2017), oder wie Norman Spinrad, dass SF lediglich eine Vermarktungs- oder zumindest Veröffentlichungskategorie sei (vgl. ebd.). Bould und Vint verweisen vielmehr darauf, dass das, was als SF bezeichnet wird, umstritten und (historisch) wandelbar ist und dass Definitionen aus verschiedenen Perspektiven und in unterschiedlichen Interessen formuliert werden.

3.1.1 Einige Definitionen

Wie und in welchen Zeitraum auch immer die Ursprünge der SF datiert werden, breite Aufmerksamkeit erlangte die SF erstmals ab Mitte der 1930er Jahre in ihrem sogenannten »Goldenen Zeitalter« durch *Pulp*-Magazine. Hugo Gernsback, als Herausgeber einer der Pioniere dieser Magazine, verwendete zunächst den Begriff *Scientifiction*. Im Editorial der ersten Ausgabe zu *Amazing Stories*, die im April 1926 erschien, definierte er diesen Begriff folgendermaßen:

By »scientifiction« I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision [...] Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading—they are always instructive. They supply knowledge [...] in a very palatable form [...]. New adventures pictured for us in the scientifiction of today are not at all impossible of realization tomorrow. (Gernsback 1926, zitiert nach Stableford, Clute und Nichols 2017)

Auch diese einfache Definition von Gernsback stellt nicht einfach eine Beschreibung des Genres dar, dessen Entwicklung er fördern möchte. Er reklamiert vielmehr »nach-

träglich« Autoren für die SF, die zu einer Zeit schrieben, als es den Begriff und das Konzept noch nicht gab. Damit interveniert er in die Rezeption und Verbreitung der genannten Autoren, die bislang nicht als SF-Autoren gelesen worden waren oder wären (vgl. Rieder 2010). Darüber hinaus fordert Gernsback seine Leser*innen auf, Verbindungen zwischen Verne, Wells und Poe zu sehen, obwohl diese nicht nur aus der Perspektive des literarischen Marktes im späten 19. Jahrhundert wenig gemeinsam haben (vgl. Vint 2014, 9). Gernsback jedoch suggeriert hier, dass die drei Autoren ähnliche Projekte verfolgten, und eben diese konstituierten SF. Allgemein beschreibt er SF als instruktive, obgleich fantastische Geschichten,⁵ die nicht allein auf einer »prophe-tischen Vision«, sondern auch auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhten. Die dargestellten Welten seien in der Gegenwart zwar nicht vorzufinden, deren zukünftige Verwirklichung jedoch nicht unmöglich. Und es werde Wissen in ansprechender Form vermittelt. Insbesondere könne SF, so hebt Gernsback hervor, eine Version der Welt vorstellen, wie sie aufgrund der Wunder der Technik und der Wissenschaft in Kürze aussehen werde (ebd.). Wenn Gernsback in seiner Definition diese Qualitäten und Autoren auflistet, bestimmt er nicht nur, was für ihn SF bzw. *Scientifiction* ausmacht, sondern fordert als wichtiger Herausgeber nachfolgende Autori*nnen auch implizit dazu auf, diesen nachzueifern.

Zentrale Elemente vieler nachfolgender Definitionen von SF sind in Gernsbacks Bestimmung der *Scientifiction* bereits enthalten: Die Abgrenzung von »realistischer« Fiktion,⁶ die starke Betonung einer wissenschaftlichen Fundierung, der Lehrhaftigkeit der SF sowie der Genuss an deren Lektüre. Nicht alle Magazine folgten Gernsbacks Bestimmung der SF, gemeinsam war ihnen jedoch die Betonung einer wissenschaftlichen Fundierung (vgl. Stableford, Clute und Nichols 2017) – wobei hier *Science* im engen Sinne, also Naturwissenschaft gemeint war. Innerhalb der folgenden Jahre bildete sich eine Subkultur der SF heraus, zu der Autori*nnen, Herausgeber*innen, Kritiker*innen und Fans ebenso gehörten wie Kurzgeschichten und Romane, die bestimmte Annahmen und thematische sowie sprachliche Codes teilten. Heute zählen außerdem Filme, TV-Serien, Comics, (digitale) Spiele, Workshops, Fachgesellschaften, Auszeichnungen, bestimmte Orte und Tagungen zur SF, hier nicht nur akademische Veranstaltungen, sondern vor allem auch solche Tagungen, bei denen Fans, Autor*innen, Herausgeber*innen, Verleger*innen, Wissenschaftler*innen und Künstler*innen zusammen kommen. Der Austausch zwischen Autori*nnen und Leseri*nnen beziehungsweise Fans, der die SF während ihrer Entstehung in den *Pulps* auszeichnete, mag heute nicht mehr so intensiv sein, ist aber immer noch eine Besonderheit (vgl. Vint 2014, Moylan 2000). Die Preisträger*innen einer der wichtigsten Auszeichnungen in der SF, der nach Hugo Gernsback benannten Hugo Awards, werden bis heute von Leser*innen ausgewählt.

Eine weitere Besonderheit der Geschichte der SF ist die herausragende Bedeutung der Herausgeberi*nnen. Der SF-Autor und Literaturwissenschaftler Samuel Delany betont, dass die Geschichte der SF ebenso sehr eine Geschichte der Herausgeber*innen sei wie eine Geschichte der Autori*nnen (vgl. Delany 2012 [1984], 173).⁷ Denn die kritische Beschäftigung mit SF entwickelte sich zunächst nicht im akademischen Rahmen, sondern in den Magazinen und später Sammelbänden. Herausgeber*innen und Anhänger*innenschaft der SF verfassten Vorworte, Klappen- und Ankündigungstexte, Rezensionen und Artikel, auf die Leser*innen antworteten oder Herausgeberi*nnen reagierten usw. – wobei einige Autor*in, Kritiker*in und Leser*in zugleich waren und

oft auch heute noch sind. Aus dieser »populären Tradition« der SF-Kritik (vgl. Moylan 2000, 37) entwickelten sich die Rezensionen sowie die Auswahl für kommentierte Bibliografien, Jahrbücher und thematische Anthologien (vgl. ebd.).

3.1.2 SF: Science? Fiction?

Die Herausgeberin, Autorin und Aktivistin Judith Merrill trug in und mit den zwölf von ihr herausgegebenen Jahrbüchern *Year's Greatest/Best SF* (von 1956–1969) und in ihrer von 1965 bis 1969 monatlich erscheinenden Bücher-Kolumne für *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* entscheidend zur SF und deren Bestimmung bei.⁸ Im Vorwort zu einem Sammelband mit Texten von Judith Merrill schreibt der Herausgeber Ritch Calvin, dass Merrill nahezu monatlich neu definiert habe, was sie unter SF verstehe. Jede neue Bestimmung habe ihre vorherigen überdacht, ihre Definition sei daher stets in Bearbeitung gewesen. Denn Merrill sei in all den Jahren auf der Suche nach einer treffenden oder gültigen Definition von SF gewesen. Gerade für eine der Grundsatzfragen in der Bestimmung der SF ist Merrill von Bedeutung, nämlich wofür das S in SF steht: »Exakte« oder alle Wissenschaften? Science oder Speculative? In der Einleitung zur vierten Ausgabe *The Year's Greatest Science Fiction and Fantasy* bestimmt Merrill 1959 die Abkürzung SF folgendermaßen:

SF is an abbreviation for Science Fiction (or Science Fantasy). Science Fantasy (or Science Fiction) is really an abbreviation, too. Here are *some* of the things it stands for ...

S is for Science, Space, Satellites, Starships, and Solar exploring; also for Semantics and Sociology, Satire, Spoofing, Suspense, and good old Serendipity. (But not Spelling, without which I could have added Psychology, Civilizations, and Psi without parentheses.)

F is for Fantasy, Fiction and Fable, Folklore, Fairy-tale and Farce; also for Fission and Fusion; for Firmament, Fireball, Future and Forecast; for Fate and Free-will; Figuring, Fact-seeking, and Fancy-free.

Mix well. The result is *SF, or Speculative Fun* ...

Happy reading. (Merrill 2016; Hervorh. im Original)

SF ist für Merrill also ein breiter Begriff, dessen genauere Bestimmung keine ernste Angelegenheit wissenschaftlicher Strenge, sondern eher eine der lustvoll-assoziativen Experimentierfreude ist. Das S steht hier für Naturwissenschaften, Technologien, die Zufallsentdeckung (*serendipity*), aber auch für die Soziologie als Wissenschaft. Darüber hinaus enthält das S das Persiflieren (*spoofing*), Spannung, Satire und Semantik. Auch das F steht neben der Fiktion für Wissenschaft und Technik, aber auch für die Farce, das Märchen, Sagen, Fabeln und Figuration⁹. Und nicht zu vergessen: Vergnügen (*fun*). Sie trifft keine Unterscheidung zwischen Science Fiction und (Science) Fantasy und inkludiert noch andere spekulative Formen in ihre Beschreibung. Entsprechend verwundert es nicht, dass sie in ihren Anthologien stets auch Texte veröffentlichte, die bis dahin nicht der SF zugerechnet worden waren – auf diese Weise lotete sie ihr Verständnis der SF aus und erweiterte zugleich, was unter der Rubrik SF rezipiert wurde.

Vor allem welche Wissenschaften sie inkludiert und wie sie den Begriff *Science* versteht, unterscheidet sich deutlich von anderen Definitionen. Wenn Merrill 1958 festhält, dass sich das Interesse der »besseren« SF-Autori*nnen seit dem Zweiten Weltkrieg weg von Raumschiffen und fremden Planeten hin zu menschlichem Verhalten verschoben habe, spricht sie längst nicht nur »exakte« oder »messbare« Wissenschaften an:

the interest of the better s-f writers has shifted steadily since the war years toward the field of human behavior. You will find rocket ships and alien planets in these pages, as well as robots, mutated monsters, and strange inventions; but the science under examination here is not primarily physics or chemistry. It is biology, psychology, anthropology, sociology, politics, economics — people. (Merril 2016, SF: The Year's Greatest Science-Fiction and Fantasy, Third Annual Edition (1958))

Soziologie, Politologie und Anthropologie – also »weiche« beziehungsweise Geistes- und Gesellschaftswissenschaften – sind für Merrill ebenso wissenschaftliche Grundlagen der SF. Die Frage, was SF auszeichnet, was sie von anderen Formen des Schreibens unterscheidet, lässt sich so umso schwieriger beantworten. In ihrer *Books*-Kolumne hält Merrill im April 1965 grundlegende Voraussetzungen fest, die SF ihres Erachtens erfüllen muss, und bricht hier ganz bewusst mit bisherigen Vorstellungen davon, was unter *Science* in der Science Fiction zu verstehen ist:

The most basic ingredient of all is a way of thinking. *Science* is not technology, or laboratories, or thick books of data tables; it is a *method*. The trappings of technology do not make science fiction; neither does the traditionally supernatural make a fantasy. [...] The specific for science fiction is the application of the logic to the imagination. (Merril 2016, Books April 1965)

Für Merrill bildet also nicht allein das Spekulieren über (natur)wissenschaftliche Erkenntnisse die wissenschaftliche Grundlage von SF. Die Insignien der Technologie machten aus literarischen Texten noch keine SF. Das wissenschaftliche an SF ist für sie die logische Imagination. Der angemessene Einsatz von Logik führe zu einer Erzählung, in der ein glaubhaftes menschliches Problem direkt mit einem (natur)wissenschaftlichen, technologischen oder anderen Problem der menschlichen Umwelt zusammenhänge – und zwar in einer Weise, in der die Lösung des einen Problems die Lösung des anderen beinhalte. Und *das* unterscheidet ihres Erachtens die SF von anderen Formen literarischen Schreibens. In der »realistischen« Fiktion agierten die Charaktere in einer bekannten Umgebung, insofern müsse nur die Entwicklung der Charaktere im Verhältnis zueinander gestaltet werden. In der SF hingegen befänden sich sowohl die Charaktere als auch die Umgebung permanent in Bewegung. An dieser Struktur – so lautet Merrills Urteil – scheiterten die meisten Autori*nnen, die nicht im Feld der SF geschult sind (vgl. ebd.).

Damit legt Merrill auch den Grundstein für eine der prominentesten Definitionen der SF, die des marxistischen Literaturwissenschaftlers Darko Suvin, der mit seinen *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) die Absicht verfolgte, die bis dato als »Schund« ignorierte SF als Gegenstand der Literaturwissenschaft zu etablieren – oder zumindest einen kleinen, ihm würdig erscheinenden Teil der SF¹⁰ – und eine *Poetik und Ge-*

schichte der SF zu formulieren. Auch wenn Suvin die Arbeit Merrills nicht erwähnt, schließt seine Definition der SF doch an ihre an:

SF is [...] a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. (Suvin 1979, 7f.)

Kognition und Verfremdung beziehungsweise die kognitive Verfremdung¹¹ ist für Suvin somit ein wesentliches Kennzeichen der SF. Was hier mit Kognition gemeint ist, kommt Merrills Formulierung eines Einsatzes von Logik sehr nahe: Kognition oder Logik begrenzen die Möglichkeitsbedingungen der fiktionalen Welt und bestimmen die Art der Erklärung, die d* Autor*in anbietet, um die vorgestellte Welt plausibel zu machen (vgl. auch Spencer 1983, 37). Was die Welt des SF-Textes von der unseren unterscheidet, muss auf einer rationalen Erklärung beruhen und nicht allein auf Phantasie. Ein weiteres wesentliches Element der SF ist laut Suvin das Novum, also eine Neuerung, die in der empirischen Realität als unmöglich gilt, die Handlungswelt der jeweiligen Erzählung aber entscheidend prägt. Auch für die Erklärung des Novums ist Logik gefordert, denn die jeweiligen Erzählungen müssen plausibel machen, dass das Novum möglich sein könnte. Dies stellt die SF, so Simon Spiegel in seinem Grundlagenwerk zum Science-Fiction-Film, vor eine »widersprüchlichen Aufgabe«: Sie muss so tun, »als seien ihre wunderbaren Elemente wissenschaftlich-technisch plausibel«, auch wenn diese (bislang) unmöglich beziehungsweise »wunderbar« seien. Um dies zu erreichen, bediene sich die SF-Literatur »deshalb einer spezifischen technizistischen Rhetorik [...], die Realitätskompatibilität vorgibt.« (Spiegel 2007, 47)

Der *Modus* der Erklärungen in der SF ist also wissenschaftlich, selbst wenn die dargestellte Wissenschaft (noch) nicht umsetzbar ist und zumindest ein Teil der dargestellten Wissenschaft in der SF letztlich ein Zerrbild von Wissenschaft ist – eben weil es SF ist, die keine empirische, sondern eine alternative Welt repräsentiert (vgl. Delany2012 [1984], 166). Darüber hinaus variiert der Umgang mit wissenschaftlichen Erkenntnissen stark:

Wissenschaftliche Akkuratessie taugt also nicht als Definitionsmerkmal für SF, doch wäre der Umkehrschluss, alle SF sei per se unwissenschaftlich, ebenso falsch; vielmehr haben wir es mit einem weiten Spektrum zwischen offensichtlich unmöglichen Nova und Einfällen, die mit hoher Präzision ausgearbeitet werden, zu tun. (Spiegel 2007, 46)

Die Übernahme einer wissenschaftlichen Methode in die Imagination jedoch ist ein wesentliches Merkmal der SF. Und wie die Vorreiterin queer-feministischer SF und Literaturwissenschaftlerin Joanna Russ feststellt, auch deren Alleinstellungsmerkmal:

It [SF, D. F.] is the only modern literature that attempts to assimilate imaginatively scientific knowledge about reality and the scientific method, as distinct from the merely practical changes science has made in our lives« (Russ 1995 [1975], 11).

Neben der wissenschaftlichen Methode ist ein weiterer bedeutender Bezug der SF zur Wissenschaft, dass SF als kulturelle Form verstanden werden kann, die den Implikationen wissenschaftlicher und technologischer Entwicklungen nachforscht – den Implikationen für Individuen ebenso wie für Gesellschaften wie auch für das Denken. SF stellt mitunter Spekulationen zu den Erkenntnissen von (Techno-) Wissenschaften an, ebenso beschäftigt sie sich jedoch mit den Erzählungen und der Wahrnehmung von Wissenschaften. Und sie erforscht, wie sich im Zuge von Entwicklungen in den (Techno-) Wissenschaften materielle Welten und Gesellschaften verändern (vgl. u. a. Vint 2014, 4). Diese Erkundungen fallen zum Teil ausgesprochen technikeuphorisch aus, zum Teil jedoch auch überaus kritisch:

Science fiction participates in both promoting this myth of technological mastery and transcendence, and deflating it. It provides the language, images, and concepts that celebrate our cultural preoccupation with science and technology, and that express our anxieties and fears regarding how they are changing our world and our selves. (Vint 2014, 4)

3.1.3 SF: Speculative? Fiction?

Jenseits der Auseinandersetzung mit der Raumfahrt, der Kybernetik oder anderen Feldern, denen sich die Spekulationen in den *Pulps* oft widmen, erweitern also Merril und Suvin, was in der SF als wissenschaftliche Grundlage gelten kann. Merril geht jedoch noch einen großen Schritt weiter und stellt das positivistische Wissenschaftsverständnis generell in Frage. In einem zweiteiligen Beitrag für das Magazin *Extrapolation* mit dem Titel »What Do You Mean: Science? Fiction?« lässt sie die Entwicklung der SF Revue passieren, nicht zuletzt auch um das Entstehen einer neuen Form der SF – der sogenannten *New Wave* – zu erklären. Ihres Erachtens hat (1966) ein positivistisches Wissenschaftsverständnis ebenso ausgedient wie ein regelgeleitetes Verständnis von Literatur. Und aus diesen beiden Entwicklungen – einem neuen Wissenschafts- und einem neuen Literaturverständnis – erwächst nach ihrem Verständnis eine neue Form der SF, die sie *Speculative Fiction* nennt. Der große Bereich, der Science Fiction genannt werde, bestehe erstens aus »teaching stories«: Geschichten, die in fiktionalisierter Form neue wissenschaftliche Ideen vorstellen und deshalb eigentlich Pseudofiktion genannt werden müssten, und zweitens aus »preaching stories«: vorwiegend Allegorien und Satire, deren Inhalt moralische Haltungen, Prophezeiungen, Visionen und Warnungen seien, die mehr mit dem Verhalten der Menschheit als mit deren Technologien beschäftigt seien. Während *Teaching Stories* meist an literarischer Qualität zu wünschen übrig ließen, fehle den *Preaching Stories* das wissenschaftliche Fundament, weshalb Merril diese als pseudowissenschaftliche Erzählungen bezeichne. In diese Kategorie falle unter anderem auch der Großteil der utopischen und anti-utopischen beziehungsweise dystopischen Literatur.¹² Und schließlich gäbe es da noch die *Speculative Fiction* – ein Begriff, den sie unter anderem von Robert Heinlein, einem der drei berühmtesten Autoren des »Goldenen Zeitalters«, übernimmt (vgl. Oziewicz 2017):¹³

stories whose objective is to explore, to discover, to learn, by means of projection, extrapolation, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, of »reality.« Obviously, all fiction worth considering is »speculative« in the sense that it endeavors to reach, or to expose, some aspect of Truth. But it is equally true — and irrelevant — to say that all fiction is imaginative or all fiction is fantasy. I use the term »speculative fiction« here specifically to describe the mode which makes use of the traditional »scientific method« (observation, hypothesis, experimentation) to examine some postulated approximation of reality, by introducing a given set of changes — imaginary or inventive — into the common background of »known facts,« creating an environment in which the responses and perceptions of the characters will reveal something about the inventions, the characters, or both. (Merril 2016, »What Do You Mean? Science? Fiction? Part I« (Mai 1966))

Hier definiert Merrill *Speculative Fiction* als spezifischen Modus, der sich dadurch auszeichne, dass mit ihm »traditionelle« wissenschaftliche Methoden, nämlich Beobachtung, Hypothesenbildung und Experiment, zur Anwendung kämen. Ziel ist die Annäherung an die Realität gerade durch die Einführung von realen oder imaginären Veränderungen. Auf diese Weise würde eine Umwelt geschaffen, in der die Reaktionen und Wahrnehmungen der Charaktere etwas über eine Neuerung und/oder die Charaktere darlegten. Ziel und Zweck dieser Geschichten sei es letztendlich, die WIRKLICHKEIT zu erforschen, herauszufinden, in Erfahrung zu bringen.¹⁴ Die literarischen Mittel dieser Untersuchungen seien Projektion, Extrapolation, Analogisierung sowie Hypothesenbildung und verschriftlichte Gedankenexperimente. Mit dem Begriff *Speculative Fiction* bezeichnet Merrill also jenes Schreiben, das für sie das Wesen der SF ausmacht und dessen Bestreben es ist, etwas zu erkunden oder herauszufinden. Sie deckt ein weites Feld ab, das sich mit den beiden anderen Typen der SF überschneidet. In ihrer Definition ist *Speculative Fiction* folglich ein Teil der Science Fiction.

Der Begriff *Speculative Fiction* wird allerdings auch ganz anders verwendet. Für Margaret Atwood beispielsweise ist spekulative Literatur gerade nicht Science Fiction: Sie unterscheidet zwischen Science Fiction – »things that could not possibly happen« – und *Speculative Fiction* – »things that really could happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books« (Atwood 2011, 6).¹⁵ Vor allem jedoch wird der Begriff *Speculative Fiction* auch als Überbegriff für verschiedene Formen der Fiktion, die sich von »mimetischer« oder »realistischer« Literatur unterscheiden, die »deliberately depart from imitating ›consensus reality‹ of everyday experience« (Oziewicz 2017), verwendet. Als Überbegriff kann *Speculative Fiction* Science Fiction wie auch Fantasy und Horror inklusive aller Subgenres beinhalten und mitunter auch Magischen Realismus. Letztlich beinhaltet der Begriff *Speculative Fiction* in dieser Bestimmung also alle phantastischen Modi. Oziewicz zufolge wird der Begriff im umfassenden Sinne insbesondere von Autori*innen, Leseri*innen, Kritikeri*innen und Wissenschaftleri*innen verwendet, die aus einer minorisierten Position schreiben oder einer jüngeren Generation angehören, nicht jedoch in der institutionalisierten Academia. Deren »Kerngeschäft« sei ja gerade das Unterscheiden (auch zwischen verschiedenen literarischen Genres), während die Attraktivität des Begriffs *Speculative Fiction* für viele in dessen inklusivem und durchlässigem Charakter läge, denn viele zeitgenössische Werke vermischten Elemente verschiedener Genres, so dass es nicht

mehr möglich sei, diese mit ›alten‹ Werkzeugen und Kategorisierungen angemessen zu beschreiben (vgl. ebd.). Merrill spricht allerdings schon 1966 von der Hybridisierung verschiedener Typen der SF, und Samuel Delany geht in seinem Aufsatz über Joanna Russ in extenso darauf ein, wie es Russ in ihren Erzählungen, Novellen und Romanen der 1970er Jahren gelingt, Fantasy und SF zu verbinden (Delany 2012 [1984], 83–110) – das Vermischen verschiedener Genre-Elemente ist demzufolge kaum etwas Neues, wenn es auch zugenommen haben mag. Darüber hinaus kann es sinnvoll sein, zwischen den verschiedenen Modi¹⁶ zu unterscheiden. Wenn es darum geht, *wie, in welcher Weise* erzählt und gelesen wird und welche Effekte dies hat, unterscheiden sich beispielsweise Fantasy und SF (vgl. z. B. Delany 2009 [1978], 65 und Delany 2012 [1984], 150 und 183). Um die Modi und deren Potenziale auszuloten, ist wichtig, deren Zielrichtungen, Erzähltechniken etc. zu kennen und auch benennen zu können. Allerdings ist auch hier stets die Frage, wer darüber entscheidet, welches Werk welcher Kategorie – Science Fiction, Speculative Fiction, Fantasy ...? – zugerechnet wird. So wurde gerade feministischen Autori*nnen vorgeworfen, keine ›wirkliche‹ Science Fiction zu schreiben, weil sie sich lediglich mit den ›soft Sciences‹ befassten und keinerlei Grundlage in den ›exakten‹ Wissenschaften hätten, was aber gerade die Science Fiction ausmache. Den Autori*nnen wurde folglich abgesprochen, Science Fiction zu schreiben. Umgekehrt kritisierten feministische Autori*nnen und Wissenschaftleri*nnen den Wissenschaftsbegriff, den viele ›Malestream‹-Autoren (und wenige Autorinnen) verfochten. Nicht nur wurde in Frage gestellt, dass es so etwas wie ›exakte‹ Wissenschaften und objektive Betrachtungen gäbe und vielmehr auf die Situiertheit von Wissen verwiesen, es wurde auch thematisiert, welches Wissen als Wissen anerkannt und welches ausgeschlossen wurde beziehungsweise wird. Letztere Frage beispielsweise kann durchaus für die Unterscheidung zwischen Science Fiction und Fantasy relevant sein. Insofern verwendeten einige feministische Literaturwissenschaftlerinnen und Autori*nnen den Begriff Speculative Fiction bereits in den 1980er Jahren¹⁷, andere hingegen hielten an dem Begriff Science Fiction fest.¹⁸ Wieder andere nutzten beide Begriffe. Auch gegenwärtig wird von feministischen Organisationen und Autori*nnen wie Wissenschaftleri*nnen sowohl der Begriff Science Fiction als auch Speculative Fiction verwendet – wobei Speculative Fiction hier meist als Überbegriff¹⁹ verstanden wird: Der Wert eines solchen Überbegriffs kann gerade darin liegen, (Fremd)Kategorisierungen zu vermeiden und von Diskussionen über den höheren literarischen Wert, die politisch wertvollere Form oder den höheren Erkenntnisgewinn abzulassen. Potenziell kann sich der Überbegriff also verschiedenen Machtkämpfen innerhalb der SF entziehen.

In den letzten Jahren sind es häufig Schwarze, postkoloniale sowie Autori*nnen und Wissenschaftleri*nnen of Color, die den Begriff Speculative Fiction verwenden und dann ebenfalls als Überbegriff. Jeffrey Tucker beschreibt ihn seinem Handbucheintrag zu African American Science Fiction folgendermaßen:

an inclusive term that embraces, links, and perhaps domesticates a variety of fantastic genres: fantasy, sword and sorcery, horror, magical realism, as well as SF. Indeed, it could be argued that »speculative fiction« deconstructs the frequently invoked opposition between SF and »fantasy« [...], a genre that has often served as SF's discursive Other. (Tucker 2010, 365)

Gerade in postkoloniale SF gehen häufig Wissen wie auch Mythologien, Erzählungen und Erzähltraditionen ein, deren Ursprünge nicht in Europa liegen. Dies kann einer der Gründe sein, warum diese Werke in der Literaturkritik als Magischer Realismus oder Fantasy klassifiziert werden. Darüber hinaus kann die dargestellte Welt den in einer okzidentalen (literarischen) Welt beheimateten Leser*innen fantastisch erscheinen.²⁰ Umgekehrt sind viele postkoloniale und SF-Autori*nnen of Color nicht oder nicht ausschließlich in einer okzidentalen Literaturtradition sozialisiert und entsprechend auch nicht mit deren Genres – was selbstverständlich auch Einfluss auf ihr Schreiben hat (vgl. Johnston 2008). Auch Sheree R. Thomas' bahnbrechende Anthologie aus dem Jahr 2000, *Dark Matter*, in der sie erstmals systematisch historische und aktuelle Beiträge Schwarzer Autori*nnen zur SF sammelt, bezieht sich im Untertitel auf Speculative Fiction als Überbegriff. Sie will zeigen, dass spekulative Literatur aus der »afrikanischen Diaspora« weder ein neues Phänomen ist noch lediglich vereinzelt vorkommt. Hier zwischen den verschiedenen Modi spekulativer Literatur zu unterscheiden, würde diesem Anliegen gerade entgegen arbeiten.

3.1.4 SF als Modus des Schreibens und Art des Lesens: Die Poetik des Buchstäblichen

Im Unterschied zu Gernsback und anderen grenzt Samuel Delany SF klar von vorangegangenen Formen utopischen und fantastischen Schreibens ab. Für ihn ist die Entstehung von SF an die Groschenhefte der 1920er Jahre gebunden:

By »science fiction« I don't mean the nineteenth-century didactic fables that include not only Victorian utopian writing but also the scientific romances Verne and Wells wrote in response to the nineteenth-century information explosion. I don't mean the »fayned histories« and »fayned voyages« of the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries, before bourgeois fiction and bourgeois science separated themselves out from another set of discourses differently organized—discourses primarily concerned with instruction, moral or factual. I mean that first intrusion of the modern twentieth-century scientific imagination into the very texture and rhetoric of a preexisting fictive field in the pulp magazines of the '20s, and '30s, which, taking advantage of that fiction's paraliterary status, developed a new way of reading language—and a new way of writing it to take advantage of this new way of reading, that is, a practice of writing, a discourse. (Delany 2012 [1984], 153)

Wie an den Beispielen deutlich wird, die Delany hier anführt, wendet sich seine Bestimmung unter anderem ganz explizit gegen Gernsbacks Definition und auch gegen Suvins Versuch, fünf bis zehn Prozent der SF ins Reich der gehobenen Literatur zu befördern. Er will keine normative Festlegung, was SF ist oder zu sein habe, welcher Themen sie sich annehmen, welche rhetorischen Figuren sie verwenden müsse etc. Delany bestimmt SF vielmehr als neuen Modus, Sprache zu lesen und zu schreiben, der in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Imagination des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde. Aus diesem Grund sei es auch unsinnig, Texte wie Mary Shellys *Frankenstein* oder Dantes *Göttliche Komödie* im Nachhinein für die SF reklamieren zu wollen.

Diese würden gerade nicht wie SF gelesen, vielmehr werde *Frankenstein* als *Gothic Novel*, das heißt als Schauerroman des 19. Jahrhunderts gelesen und die *Göttliche Komödie* als allegorisches Gedicht der Renaissance. Darüber hinaus wurden beide geschrieben, bevor es den Begriff und das Konzept von SF gab. Texte wie *Frankenstein* gehören sicher in den großen Bereich der Phantastik beziehungsweise des Wunderbaren, SF ist jedoch ein spezifischer Bereich der Phantastik, und zu diesem rechnet Delany *Frankenstein* nicht. Denn nicht weniger von Bedeutung ist für ihn, dass SF in den Groschenheften entstand und sich ein Schreiben zunutze machte, das gerade nicht als Literatur in engerem Sinne betrachtet wird. Das Erzählen in den *Pulp*-Magazinen wurde vielmehr als kommerzielles, einzig auf den Verdienst der Autor*innen und Herausgeber- bzw. Verleger*innen ausgerichtetes Schreiben betrachtet, das Lesen der formelhaften Geschichten als schnelles, eskapistisches Vergnügen. Die *Pulps*, so Delany, bildeten gerade das konstitutive Außen eines modernen Verständnisses von Literatur, wie es sich im 19. Jahrhundert herausbildete (vgl. Delany 2012 [1984], 138l) – das heißt eines Verständnisses, das den Begriff Literatur immer schon mit einem Werturteil belegt. SF bezeichnet er entsprechend als Paraliteratur. Damit erteilt er den Bestrebungen, SF in das Reich der Literatur »emporheben« zu wollen, wie sie beispielsweise Ursula K. Le Guin anstellt, eine klare Absage. Und er wendet sich gegen eine Literaturwissenschaft, die mit Maßstäben an die SF herantritt, die ihr nicht angemessen sind.

Delanys Insistieren darauf, dass SF nicht Literatur ist, wird nicht von allen geteilt. Und tatsächlich ist zu fragen, ob die Trennung so klar vollzogen werden kann oder überhaupt vollzogen werden sollte.²¹ Doch ist ihm unbedingt zuzustimmen, dass die Kriterien, mit denen bemessen werden soll, was »gute« SF ist, nicht eins zu eins aus der Bewertung »profaner« Literatur übernommen werden können. Eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit SF fand erst ab den 1970er Jahren statt. Gerade post-strukturalistisch informierte Literaturwissenschaftler*innen wie Delany, Russ (die beide eben auch SF-Autor*innen sind) und de Lauretis fragen danach, wie SF-Texte gelesen werden (sollten). Bereits im Zusammenhang mit unterschiedlichen Definitionen von Science und Speculative Fiction spielte die Frage der spezifischen »subjunctivity«, also der Möglichkeitsform eine Rolle. »Profane« Literatur, so Delany, beschreibe Ereignisse, die geschehen sein könnten, Fantasy dagegen Ereignisse, die nicht geschehen sein könnten, und SF wiederum Ereignisse, die nicht geschehen sind – inklusive aller Unterformen: die geschehen könnten, die noch nicht geschehen sind etc.²² Ereignisse, die nicht geschehen sind, so Delany, unterscheiden sich fundamental von fiktionalen Ereignissen, die nicht geschehen sein könnten und wiederum von solchen, die geschehen sein könnten (vgl. Delany 2009 [1978], 11). Darüber hinaus, so die SF-Autorin und Literaturwissenschaftlerin Joanna Russ, liegt genau in dem Verhältnis der SF zum Tatsächlichen beziehungsweise zur empirischen Wirklichkeit, nämlich in der Potenzialität, die das »nicht geschehen sind« enthält, ein Großteil der Freude am Lesen von SF (vgl. Russ 1995, 16). SF dürfe nicht gegen bestehendes Wissen verstoßen. Das Verhältnis zum Tatsächlichen sei jedoch permanent in Bewegung, denn SF-Texte handelten weder vom Unmöglichen noch vom Möglichen. Ob etwas möglich oder unmöglich sei, sei vielmehr (noch) nicht entschieden.²³ Wenn also Ursula K. Le Guin in *The Left Hand of Darkness* (1969; dt. von Gisela Stege, *Die linke Hand der Dunkelheit* 2014 [1981]) hermaphroditische Menschen beschreibe, sei es nicht möglich zu wissen, ob dies so möglich sei oder nicht. Wenn dies entschieden wäre, wenn wir wüssten, dass es um tatsächlich Mögliches geht, wäre es nicht mehr SF (vgl. Russ 1995, 22). In seiner Aus-

einandersetzung mit Ernst Bloch und der Utopie verortet José Esteban Muñoz in der Potenzialität (des noch nicht Geschehenen) nicht wie Russ (allein) Lesevergnügen, sondern zugleich ein wichtiges kritisches Moment. Im Unterschied zur Möglichkeit, etwas, das einfach geschehen könne, stelle Potenzialität einen spezifischen Modus des Nichtseins dar, der außergewöhnlich sei. Potenzialität sei etwas, das gegenwärtig ist, in der Gegenwart aber noch nicht tatsächlich existiere (vgl. Muñoz 2009, 9). Und diese Präsenz verweise auf einen Horizont des Möglichen. Auch wenn utopische Gefühle enttäuscht werden (können), seien sie doch eine unbedingte Voraussetzung dafür, Veränderung zu denken. Muñoz knüpft vor allem an Blochs Begriff des »Noch-Nicht-Bewussten« an, das letzterer in Auseinandersetzung mit Freuds »Unbewusstem«, als Vergessenes, Verdrängtes und einem Unbewussten als Teil des ich, entwickelt. Bloch geht es jedoch nicht um das, was vergessen oder verdrängt wurde, sondern um ein bisher nicht Bewusstes, das »auf der dem Vergessen entgegengesetzten Seite [...] aufdämmt« (Bloch 1985 [1959], 130; Hervorh. im Original):

Das Noch-Nicht-Bewußte ist so einzig das Vorbewußte des Kommenden, der psychische Geburtsort des Neuen. Und es hält sich vor allem deshalb vorbereußt, weil eben in ihm selber ein noch nicht ganz manifest gewordener, ein aus der Zukunft erst heraufdämmernder Bewußtseinsinhalt vorliegt. Gegebenenfalls sogar ein erst objektiv in der Welt entstehender; so in allen produktiven Zuständen, die mit nie Dagewesenem in Geburt stehen. Dazu ist der Traum nach vorwärts disponiert, damit ist Noch-Nicht-Bewußtes als Bewußtsein eines Anrückenden geladen; das Subjekt wittert hier keinen Kellergeruch, sondern Morgenluft. (Bloch 1985 [1959], 132)

Diese Form der Potenzialität, so Muñoz, bekämpft eine totalisierende und naturalisierende Vorstellung von der Gegenwart, die Vorstellung, dass es jenseits des Hier und Jetzt nichts gäbe, Kapitalismus und Heteronormativität quasi alternativlos seien (vgl. Muñoz 2009, 12).

Dass SF zuallererst ein »reading protocol«, also ein Lektüreverfahren, ist, macht Delany an Beispielen deutlich. So beschreibt er, wie unterschiedlich Sätze beispielsweise im bürgerlichen Roman und der SF gelesen werden, etwa der Satz: »*Then her world exploded*«: In einem »profanen« Roman würde der Satz als schwammige Metapher für die emotionale oder psychische Reaktion einer Protagonistin auf ein Ereignis gelesen. In einem SF-Text jedoch müsste d* Leser*in davon ausgehen, dass ein Planet, der (zu) einer Frau gehöre, tatsächlich in die Luft ging (vgl. Delany 2012 [1984], 68). Der Satz ist also zuallererst buchstäblich zu verstehen. Das Explodieren kann zusätzlich als Metapher fungieren, die wortwörtliche Aussage steht jedoch an erster Stelle. Auch in einem Satz, wie: »Sie gab ihr die Hand« ist in der SF zunächst davon auszugehen, dass es sich um eine Prothese oder einen abtrennbaren Körperteil handelt, das tatsächlich übergeben wurde. Ein weiteres, von Delany häufig verwendetes Beispiel ist ein Satz aus *Beyond This Horizon* von Robert Heinlein (1948; dt. von Birgit Reiß-Bohusch, *Utopia 2300*, 1980): »The door dilated« (Die Tür weitete sich; Übers. D. F.). In »profaner« Literatur ergibt der Satz keinen Sinn, in der SF hingegen beschreibt er ein Ereignis, das nicht geschehen ist und noch im Rahmen des physikalisch erklärbaren interpretiert werden

muss (vgl. Delany 2009 [1978], 13). Heinleins beiläufige Bemerkung, die eben nicht lautet: »die Tür öffnete sich«, sondern »die Tür weitete sich«, so als handle es sich um eine (Kamera-) Linse und nicht um eine Tür, markiert den Unterschied zwischen der empirischen Welt und der fiktiven Welt des SF-Textes. Leser*innen sind also aufgefordert, sich zu überlegen, wie eine Tür beschaffen sein muss, die sich weitet, und wie dieses Sich-Weiten vonstattengeht. Sobald das Wort in den Satz aufgenommen wurde, hat weder das Wort noch der Satz die gleiche Bedeutung wie zuvor (vgl. Delany 2009 [1978], 140). Gerade dies ist eines der zentralen Spezifika und eben auch eines der großen Plaisiere der SF: Wie Sprache und narrative Zeichen eingesetzt und gelesen werden – nämlich buchstäblich. Oder wie Joanna Russ dies formuliert: SF muss die Bedeutung »auf der Zunge tragen« (vgl. Russ 1995, 8).

Teresa de Lauretis macht im Anschluss an Delany und Russ deutlich, warum dieser buchstäbliche Umgang mit Sprache so bedeutsam ist: Bei einer Metapher handle es sich um ein ambivalentes Zeichen, ein Wort oder einen Ausdruck, der suggeriert, dass zwei bestimmte Referenten mehrere gemeinsame wie auch verschiedene Charakteristika haben. So bedeute eine »maskuline Frau« beispielsweise eine Frau, die neben bestimmten Charakteristika ihres Geschlechts auch Eigenschaften erkennen lässt, die zu einem anderen, davon verschiedenen Geschlecht gehören. Dies setze jedoch voraus, dass das Konzept »Frau« und das Konzept »Mann« auf zwei völlig verschiedene, gegensätzliche »Galaxien« menschlichen Verhaltens verweisen (vgl. de Lauretis 1980, 163). Die Metapher verbinde also zwei Sets von semantischen Einheiten, während sie gleichzeitig deren Getrenntheit bestätige. Sprache wieder wortwörtlich auszulegen, wie die SF dies tut, habe hingegen den Effekt, ihr einen Gebrauchswert zusätzlich zu ihrem Tauschwert zu verleihen. Die Einführung von Ms. anstelle von Miss oder Mrs. im Englischen beispielsweise – und nicht in gleicher, aber doch in ähnlicher Weise die Abschaffung des »Fräulein« im Deutschen – habe einen tatsächlichen Gebrauchswert für Frauen: Es sage Frauen, dass sie sich nicht als irgendjemandes Besitz betrachten müssen, weder als Besitz des Vaters noch als Besitz des Ehemannes. Frauen in Bezug auf die Ehe, das heißt auf Zugehörigkeit und letztlich auf Besitz zu definieren, sei bereits so althergebracht und so verinnerlicht, dass dies nicht mehr als aktive semantische Markierung wahrgenommen würde. Durch die Schaffung eines zusätzlichen Wortes – Ms. – hätten Frauen gezeigt, dass andere gesellschaftliche Vorstellungen von Frauen nicht nur möglich, sondern notwendig und erstrebenswert seien. Und in eben dieser Weise könne SF auf viele gesellschaftliche Verhältnisse einwirken, wie beispielsweise Klasse, (Sub)Kultur, rassisierte und sexuelle Vielfalt. Ausdrücke wie »female man« beispielsweise – so der Titel von Joanna Russ 1975 veröffentlichtem und viel zitierten queer-feministischen SF-Roman – seien nur verständlich in einem Kontext, in dem andere Annahmen über die Welt und die Verhältnisse zwischen Menschen vorherrschen:

What cultural unit or galaxy of semantic traits corresponds to / female man / as opposed to / masculine woman / or / effeminate man /? Obviously there are no given semantic traits for this new sign-vehicle in our present social reality. It can only be understood or become meaningful in a context / textus that posits other assumptions about the world and other relations among people. And as we work our way through the text, associating, opposing, relating, remembering, or making unexpected discoveries, we are forced to break down patterns of expect-

tation. Recombine traits in different sets, revise our assumptions—we are forced to reconstruct time, space, and social relations. In other words, those sign-vehicles construct a new semantic universe, or re-organize the semantic space by reapportioning meaning in different ways and changing the value of words and actions. (de Lauretis 1980, 164 f.)

Worte und Ausdrücke, die in der semantischen Ordnung der Leser*innen entweder nicht sinnvoll sind oder nicht vorkommen, fordern diese dazu auf, Erwartungshaltungen und bekannte Muster aufzubrechen. Mehr noch, Ausdrücke wie *female man* zeigen nicht nur, dass vermeintlich generische Ausdrücke wie *man* beziehungsweise Mensch genau nicht generisch, sondern vergeschlechtlicht sind, sie lassen darüber hinaus eine Geschlechteropposition implodieren. So hält auch Haraway fest: »Russ's generic title figure is as much a disruption of the story of the universal Female as of the universal Man« (Haraway 1997a, 70). *Female Man* ist ein Widerspruch in sich – beziehungsweise, wie Haraway schreibt, »a contradiction in kind« (Haraway 1997a, 71), ein Widerspruch in der Gattung. Durch die Schaffung neuer Bezeichnungen und Redewendungen kann SF also Dualismen ad absurdum führen beziehungsweise einstürzen lassen. Insofern verwundert es nicht, dass Haraway sich Russ' Romantitel angeeignet hat, um daraus die Figur FemaleMan™ zu schaffen (vgl. Haraway 1997a).

SF als Modus des Schreibens und des Lesens, so betont unter anderem de Lauretis, bedeute auch, dass in dieser Art der Fiktion nicht allein d* Protagonist*in der Erzählung das Abenteuer erlebe, sondern auch und vor allem d* Leser*in (de Lauretis 1980, 165), denn diese* muss sich die Welt der Erzählung in der Lektüre zunächst Satz für Satz erschließen. Unabhängig davon, ob es sich um eine sehr andere oder eine ähnliche Welt wie die d* Leser*in handelt, gibt es immer signifikante Unterschiede, die häufig in scheinbar nebensächlichen Beschreibungen oder Formulierungen deutlich werden. So weist eben »the door dilated« darauf hin, dass in dieser Welt andere Formen von Türen gebräuchlich sind, es sich vermutlich um eine zukünftige und technologisch fortgeschrittene Welt handelt. Der marxistische Literaturwissenschaftler Tom Moylan beschreibt diesen Erkundungsprozess folgendermaßen:

The generically informed reader of such a text therefore learns the strange new world not by way of a condensed reality briefing but rather by absorbing and reflecting upon pieces of information that titrate into a comprehensible pattern, by which the reader subsequently »makes sense« of the plot and character development unfolding within that alternative spacetime. (Moylan 2000, 6)

Die Bewegung erfahrener SF-Leser*innen vergleicht Moylan auch mit Reisenden in einer ihnen unbekannten Kultur oder Detektivi*nnen, d* nach Hinweisen suchen, um ein Rätsel oder einen »Falk« zu lösen. Das Entschlüsseln und Bewerten der Hinweise kann ein wesentlicher Teil des Lesevergnügens sein. Die erfundene Welt fordert Leser*innen heraus, sie zu begreifen, lädt d* Leser*in jedoch auch dazu ein, sich darauf einzulassen, sowohl die Welt als auch die ihr zugrunde liegende gesellschaftliche Logik in Gedanken herzustellen. Es ist eine Art und Weise, d* Leser*in in den Text zu verwickeln, si*er zur Lektüre zu verführen. Die spezifische Erzählweise der SF ist es zugleich jedoch, die diese Form des Lesens für manche unzugänglich macht. Die alternativen Welten werden zumeist nicht in einem einführenden Absatz durchbuchsta-

biert, d* Leser*in muss sich diese vielmehr aus Hinweisen, beiläufigen Bemerkungen und dergleichen zusammensetzen. Dies erfordert eine spezifische »literacy«, mit anderen Worten: SF ist für erfahrene Leser*in ein Quell großen Vergnügens, jedoch sagt diese spezifische Form des Lesens nicht allen (auf Anhieb) zu. So hält auch Delany fest, dass es manchen Leser*innen nicht gelinge, aus den Hinweisen eine alternative Welt zu kombinieren:

With readers who have difficulty negotiating the specific rhetoric of the SF text, I've found that their problems center on the numberless rhetorical figures SF writers use to suggest, imply, or sometimes vividly draw the differences between the stories' worlds and ours. Unless the nature of the world of the story is completely spelled out for them in solid, expository paragraphs, they simply can't take the hints, the suggestions, the little throwaways with which inventive SF writers get this dialogue going in the minds of those readers comfortable with the discourse. They can't form these hints and throwaways into any vision of a different world. (Delany 2012 [1984], 70)

Die spezifische Art zu lesen, also das Zusammensetzen der Welt der Erzählung im Prozess des Lesens, stellt einen Dialog zwischen der erzählten Welt und dem her, was d* Leser*in gegenwärtig für die reale Welt hält. Mit jedem Satz müssen Autor*innen wie Leser*innen sich fragen, wie sich die dargestellte Welt von der eigenen Lebens- bzw. Erfahrungswelt unterscheidet:

In science fiction the world of the story is not a given, but rather a construct that changes from story to story. To read an SF text, we have to indulge a much more fluid and speculative kind of game. With each sentence we have to ask what in the world of the tale would have to be different from our world for such a sentence to be uttered—and thus, as the sentences build up, we build up a world in specific dialogue, in a specific tension, with our present concept of the real. (Delany 2012 [1984], 69)

Entsprechend, so betont auch Delany, handelt SF auch nicht in erster Linie von der Zukunft. Schon gar nicht sagt SF die Zukunft voraus. SF kommt in der Technokultur zwar die Rolle zu, Träume und Albträume der Zukunft zu projizieren, welche sie Leser*innen zur Erwägung anbietet (vgl. auch Vint 2014, 5 f.). Vor allem jedoch führt SF einen Dialog mit der Gegenwart, fordert diese heraus, ja sagt ihr kreativ den Kampf an (vgl. Delany 2012 [1984], 166). Die Zukunft, so Delany weiter, sei schlicht eine Konvention, die es d* SF-Autor*in erlaube, einer signifikanten Verzerrung der Gegenwart nachzugehen, die einen vielseitigen und komplexen Dialog mit dem Hier und Jetzt d* Leser*in eingeht. Für diesen Dialog sei die Zukunft lediglich die verbreitetste Konvention, SF könne aber auch in einer alternativen Vergangenheit oder Gegenwart wie auch in einer (un)möglichen Zukunft verortet sein. Gerade hier liegt mithin das große Potenzial der SF: Die Gegenwart d* Leser*in wird relativiert, sie ist nicht mehr die einzig mögliche, sondern eine unter vielen. Und sie kann einer alternativen Welt gegenübergestellt werden, die zentrale Prämissen der Gegenwart d* Leser*in in Frage stellt beziehungsweise zeigt, wie eine Welt aussähe, die auf anderen Prämissen aufbaut. In

Russ' Worten geht es nicht um »life-as-it-is«, sondern um »life-as-it-might-be« (vgl. Russ 1995, 11).

Eine weitere Eigenart der SF als spezifische Art des Lesens und Schreibens ist darüber hinaus, dass nicht, wie in nahezu allen anderen literarischen Kategorien, das Subjekt im Zentrum steht. Russ zufolge konzentriert sich SF vielmehr auf Phänomene, häufig sogar völlig »zu Lasten« der Charaktere (vgl. Russ 1995, 5). SF beschreibt zwar auch Subjekte, jedoch vor allem in ihrem Verhältnis zu Objekten. Der Fokus liegt auf der Welt, die beschrieben wird:

science fiction is far more concerned with the organization (and reorganization) of the object, that is, the world, or the institutions through which we perceive it. It is concerned with the subject, certainly, but concerned with those aspects of it that are closer to the object: How is the subject excited, impinged on, contoured and constituted by the object? How might beings with a different social organization, environment, brain structure, and body perceive things? How might humans perceive things after becoming acclimated to an alien environment? But even the most passing mention by an SF writer of, say, »the monopole magnet-mining operations in the outer asteroid belt of Delta Cygni,« begins as a simple way of saying that, while the concept of mines may persist, their object, their organization, their technology, their locations, and their very form can change—and it says it distinctly and clearly and well before it offers any metaphor for any psychic mystery or psychological state. Not to understand this object-critique, on whatever intuitive level, is to misread the phrase as science fiction. (Delany 2012 [1984], 178)

Insofern wird auch behauptet, dass in der SF die Idee d* »eigentliche Held*in« sei beziehungsweise wird SF – unter anderem von Ursula Le Guin und Pamela Sargent – als »literature of ideas« bezeichnet. Das »was wäre, wenn« der SF kann als Ausgangspunkt genommen werden, um einen Gedanken bis zu einem Ende zu verfolgen – so kann SF als Werkzeug eines Gedankenexperiments verstanden werden. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird SF häufig auch als Speculative Fiction übersetzt.

Die Hinwendung zum Objekt oder Phänomen steht in Zusammenhang mit einer zentralen Charakteristik von SF: Sie ist didaktisch. Wir werden beim Lesen immer auch in etwas unterrichtet, auch wenn längst nicht immer Neues dargestellt wird:

The pleasure science fiction writers take in explaining physics, thirtieth-century jurisprudence, the mechanics of teleportation, patent law, four-dimensional geometry, or whatever happens to be on the tapis, lies open in any book that has not degenerated into outright adventure story with science-fiction frills. (Russ 1995, 5)

Russ sieht hier eine Ähnlichkeit zu mittelalterlicher Literatur, nur konzentriert sich die Lehre der SF auf Wissenschaften und nicht auf Religion (vgl. ebd.). SF zu lesen solle jedoch in erster Linie ein Vergnügen sein. Das Abdriften in bloße Lehrhaftigkeit wird vermieden, gerade indem die fiktionale Welt oder ein bestimmtes Phänomen in den Mittelpunkt gerückt wird, so dass die fiktive Welt quasi zu eine*r Protagonist*in

wird (vgl. auch Mendelsohn 2003, 8). Um didaktisch sein zu können, muss SF – zumindest wenn die Lehre ankommen soll – klar sein, ihre Bedeutung in der Sprache offenkundig sein.

Des Weiteren wird der SF zugeschrieben, dass ihr Ton häufig ehrfurchtsvoll, anhängig, ja quasi-religiös sei. Damon Knight nennt dies den »sense of wonder«, den SF bei Leser*innen auslöse. Die Titel der *Pulps* – *Amazing*, *Astounding* etc. – weisen darauf hin, dass das ehrfurchtsvolle Staunen ob der Wunder der »Natur« und vor allem der Technik Grundlage der Erzählungen dieser Zeit waren. Beschreibungen der Ringe des Saturn oder einer Weltraumstation gerieten oft schwärmerisch, wenn nicht fetischisierend. Gegenwärtig wird der »sense of wonder« allerdings eher als Affinität der SF zum Erhabenen beschrieben oder (gerade im Cyberpunk) ein Techno-Sublimes ausgemacht. So verbindet auch Tom Moylan SF mit dem Konzept des Erhabenen: »the secular sense of magnitude that displaces and relocates the individual in a process both terrifying and satisfying is one that resonates with the »wonder« evoked by the sf text« (Moylan 2000, 7). Im Unterschied zum Erhabenen in der Romantik sei das »Staunen« in der SF jedoch kein individuelles, sondern ein kollektives. Andere schlagen anstelle »sense of wonder« den Begriff »conceptual breakthrough« vor, denn das Gefühl des Wunderbaren entstehe durch das plötzliche und unerwartete Öffnen einer geschlossenen Tür im Denken eine* Leser*in (vgl. Nicholls und Robu 2015, o. S.). Ähnlich verschiebt auch Teresa de Lauretis das Staunen. Sie sieht eine Qualität »guter« SF gerade darin, dass sie das Potenzial hat, nicht nur einen »sense of wonder« auszulösen, sondern einen »sense of wandering«, das sie als Gefühl beschreibt, eine bekannte und zugleich unbekannte Ideen- und Vorstellungswelt zu durchstreifen:

In the best of SF, the reader's sense of wOnder as awe, marvel portent, revelation is replaced by a sense of wAndering through a mindscape both familiar and unfamiliar. Displaced from the central position of the knowledgeable observer, the reader stands on constantly shifting ground, on the margins of understanding, at the periphery of vision: hence the sense of wAnder, of being dislocated to another spacetime continuum where human possibilities are discovered in the intersection of other signs with other meanings. (de Lauretis 1980, 165)

De Lauretis betont hier – wie Delany auch – also nochmals, dass SF zuallererst eine Art des Lesens und dann erst ein Modus des Schreibens ist – und zwar eine, die die Position d* wissenden Leser*in im Prozess des Lesens verrückt. D* Leser*in bewegt sich auf unbeständigem Boden, geht an die »Ränder des Verstehens«. Auf diese Weise können die Grenzen dessen, was si*er sich vorstellen kann, in der Lektüre erweitert werden. De Lauretis' Konzept des »wondering/wandering« trifft sich mit Muñoz' Darstellung von Potenzialität als spezifischen Modus des Nichtseins als etwas, das gegenwärtig ist, in der Gegenwart aber noch nicht tatsächlich existiert (vgl. Muñoz 2009, 9). Beide gehen davon aus, dass mit den Randzonen oder Grenzen des Vorstell- und Wahrnehmbaren, mit etwas, das sich am Horizont abzeichnet, gearbeitet wird, um eine andere, mögliche Welt zu denken. Für de Lauretis ist es gerade die spezifische »Zeichen-Arbeit« der SF, die ein anderes Verstehen wie auch das Erkennen von Möglichkeiten zuwege bringt. SF, so de Lauretis weiter, bestehe ferner auf der Materialität der physischen und technologischen Bedingungen einer möglichen Welt. Vorzustellen, welche individuellen Reaktionen diese materiellen Bedingungen hervorrufen und

welche gesellschaftlichen Verhältnisse dort bestehen – eben davon handele der buchstäbliche Gebrauch der Sprache in der SF. Denn aufgrund der konkreten, sensiblen Spezifität ihrer Zeichen könne die Sprache der SF poetisch sein – und eben nicht nur metaphorisch (vgl. de Lauretis 1980, 168).

SF bietet also die Möglichkeit, den Leser*innen nicht nur fröhliche Fluchten aus dem Alltag oder das Vergnügen der Lektüre zu bereiten, sondern gerade auch das Potenzial, die Gegenwart kritisch zu hinterfragen und alternative Welten, die in der Gegenwart nicht präsent sind, aber als Möglichkeitshorizont aufscheinen, lesend zu erleben und zu erforschen. Mehr noch, sie kann den kognitiven, den imaginären und den emotionalen Horizont ihrer Leser*innen erweitern. Sie schafft imaginäre – individuelle wie kollektive – Welten, die sich im Lesen materialisieren und ähnlich wie Träume gesehen und gefühlt werden (siehe auch de Lauretis 1980, 169). Auf diese Weise kann SF auch eine wertvolle imaginäre Ressource für politische Kämpfe sein.

3.1.5 SF und Gesellschaftskritik: Nach dem Unmöglichen greifen

In ihren Anfängen konservativ geprägt, zeichnet sich die Welt der SF Delany zufolge in den USA seit den späten 1930er Jahren durch eine überwiegend liberale, tendenziell eher linksgerichtete gesellschaftliche Haltung aus. So hätten selbst die politisch im rechten Spektrum verorteten SF-Expert*innen auf einer Party eher mit klugen Sozialist*innen diskutiert als mit rechten Organisationen zu verkehren, die sie wahrscheinlich prinzipiell und teilweise auch finanziell unterstützen (Delany 2000 [1998], 388). Angesichts des enorm breiten SF-Spektrums, das beispielsweise auch eine Tradition der *Military SF* beinhaltet, in der auch nationalistische und rechte Autor*innen schreiben, und angesichts von Gruppen von Autoren und SF-Thinktanks, die immer wieder auch US-Regierungen nicht nur in punkto Raumfahrt, sondern auch hinsichtlich nationaler Sicherheit beraten (vgl. Bould 2009, 2) wie zum Beispiel der *Citizen's Advisory Council on National Space Policy*, der bei Ronald Reagan für die *Strategic Defense Initiative* (SDI) – den sogenannten »Krieg der Sterne« – warb (vgl. *Routledge Companion to Science Fiction*, 192), kann dies allenfalls eine sehr grobe Tendenz beschreiben. Darüber hinaus werden immer wieder Auseinandersetzungen und Kämpfe darum geführt, was »richtige« SF ist, wovon diese handelt, wofür sie steht, welche ihre Protagonist*innen sind usw. So gab es 2015 gleich zwei Kampagnen, die »Sad Puppies« und die »Rabid Puppies«, die die Wahl der *Hugo Awards* beeinflussen wollten – einer der wichtigsten SF-Preise, der jährlich von den Teilnehmer*innen der Worldcon, dem Konvent der World Science Fiction Society, vergeben beziehungsweise gewählt wird. Bereits 2013 (und 2014) hatten die *Sad Puppies* moniert, dass das »linke« SF-»Establishment« nur noch langweilige, weil politisch bedeutungsgeladene Werke honoriere (»boring message fic«; vgl. Wallace 2015, o. S.) und keine »richtige« unerschrockene *Pulp-Action* (vgl. Oleszczuk 2017, 128 f.). 2015 kamen die weitaus radikaleren, teilweise der Alt-Right-Bewegung angehörenden *Rabid Puppies* hinzu. Die beiden Kampagnen wandten sich gegen »akademische«, linke Nominierte und Preisträger*innen, die nur eine Nische bedienten und nicht das gesamte Feld der SF repräsentierten. Sie verstanden sich als Opposition zu einem *Hugo Award*, der zu einem »affirmative-action award« mutiert sei und bevorzugt an Frauen, Schwarze und Autor*innen of Color sowie LGBTIQs beziehungsweise Werke mit entsprechenden Protagonist*innen verliehen worden seien (siehe Heer

2015, Wallace 2015 und Oleszczuk 2017). Sie favorisierten eine SF, die »weniger moralisierend, elitär und einfach vergnüglicher ist«. Politische Kämpfe und Angriffe politisch rechter Gruppierungen gibt es also auch immer wieder in der SF – auch wenn diese nicht unbedingt erfolgreich sind. Bei den Hugo Awards 2015 wählten die meisten der Worldcon-Teilnehmer*innen »No Award« in den Kategorien, in denen Kandidat*innen der Sad und Rabid Puppies nominiert waren, so dass in vielen Kategorien keine Preise vergeben werden konnten. Zwei nominierte Autor*innen zogen ihre Werke zurück und eine bekannte SF-Autor*in, die die Hugos moderieren sollte, Connie Willis, sagte ab, um die Kampagnen nicht zu legitimieren.

Nicht alle Autor*innen und auch nicht alle Herausgeber*innen lassen sich also umstandslos als liberal oder gar progressiv bezeichnen. Die SF-Kritik und Literaturwissenschaft hingegen ist in den USA (und nicht nur dort) von Anbeginn mit dem gesellschaftskritischen Potenzial der SF befasst. So beschreibt Suvin in seinen viel zitierten *Metamorphoses* SF als Spiegel der Gesellschaft, der diese nicht allein reflektiert, sondern auch *transformiert* (vgl. Suvin 1979). In Anlehnung an den Verfremdungseffekt in Brechts Epischem Theater erklärt Suvin, dass SF ein Ort starker Verfremdung (*estrangement*) sei, welcher jedoch nicht mit Entfremdung (*alienation*) gleichzusetzen sei. Verfremdung erlaube, den Gegenstand zu erkennen, während er gleichzeitig unbekannt oder unvertraut sei. Die Einführung eines Novums im SF-Text schaffe einen Unterschied zwischen der Welt des Textes und der d* Leser*in. Auf diese Weise löse SF ein *kreatives* Verstehen und eine *kritische* Reflexion dieses Unterschieds aus. Verfremden könne also ein kreativer Zugang sein, ein Novum zu erkunden, ebenso jedoch in mystifizierenden Eskapismus ableiten. Hierfür sieht er Kognition als Gegenmittel. Allerdings impliziere der Begriff Kognition wie er in verwen- de, nicht allein Realität zu reflektieren (im Sinne eines Widerspiegels), sondern auch über Realität zu reflektieren. Es handele sich nämlich um einen kreativen Zugang, der eine dynamische Transformation anstrebe – und gerade nicht um eine statische Widerspiegelung der Welt d* Autor*in (vgl. Suvin 1979, 10). In einem Postskriptum zu »Estrangement and Cognition« schreibt Suvin 2014 darüber hinaus, dass Kognition – hier offensichtlich nicht im Sinne eines rationalen Erklärens, sondern im Sinne von Erkenntnis verstanden – in diesem Zusammenhang »nur innerhalb eines expliziten Wertesystems, das eng an die arbeitenden, ausgebeuteten und beherrschten Klassen – das heißt, deren Standpunkt (so wie dieser von der Kritiker*in mutmaßt wird)« angelehnt ist, Sinn mache (Suvin 2014 [1979]).²⁴ Dennoch ist es kognitive Verfremdung – *cognition* und *estrangement* –, die SF als *kreative* Form der Gesellschaftskritik auszeichne(ten) (Suvin 1979, viii f.). »Gute«, das heißt gesellschaftskritische und literarisch »hochwertige« SF zwingt uns, Konzepte und Konventionen zu überdenken, die »natürlich« und unvermeidlich erscheinen sollen, indem sie eine Welt darstellt, die auf anderen Prämissen beruht. Das dialektische Wechselspiel zwischen dem Vertrauten und dem Fremden, das, während d*ie Leser*in in die jeweilige Welt der SF eintaucht, immer vertrauter wird, setze ein kritischeres Verständnis der Strukturen in Gang, die der vertrauten gegenwärtigen Welt zugrunde liegen (siehe auch Vint 2014, 39). Die Konfrontation eines gegebenen normativen Systems mit einer Perspektive, die auf ein neues, anderes Set von Normen hinweist, führt laut Suvin bei d*er Leser*in also zu einer veränderten Sicht auf die Welt (vgl. Suvin 1979, 18).

Simon Spiegel wendet dagegen ein, dass die zentrale Funktion der SF gerade nicht in der Verfremdung bestehe, sondern in der *Naturalisierung*: »Auf formaler Ebene

macht SF nicht das Vertraute fremd, sondern das Fremde vertraut« (Spiegel 2016, o. S.). Bilder und Vorstellungen würden den (technischen) Wissenschaften entnommen, dabei jedoch nicht ›realistisch‹ dargestellt, sondern erweitert, ausgebaut und überhöht. Auf diese Weise strebe SF eine realistische Aura an, »eine dem Realitätseffekt analoge Wirkung der wissenschaftlichen Plausibilität« (Spiegel 2007, 50). Ohne sich auf die Frage der Verfremdung versus Naturalisierung zu beziehen, beschreibt Samuel Delany einen ähnlichen Affekt, den nur die SF auslösen könne: Etwas als völlig fremd zu empfinden, das jedoch, sobald es benannt wurde, bekannt erscheint, weil klar ist, wie es funktioniert. Auch wenn wir die beschriebenen Objekte wie Ornithopter, Hirntransplantationen, Luftschleusen, Strahlenpistolen usw. nie gesehen hätten, wüssten wir doch, was sie sind, gerade weil sie sich von den Dingen, die wir kennen, unterscheiden und ihnen doch zugleich ähnlich sind:

The SF writer in particular has three basic affects to work with: the sense of the totally familiar; the sense of the completely strange (which the mundane fiction writer and the fantasist more or less share); and—the affect unique to science fiction—the sense of the completely strange that, once named, suddenly seems familiar because its workings are intellectually clear. The ornithopters, the brain transplants, the air locks, the ray-guns [...]: although we may never have seen them, we know what they are and approximately how they work because they are different from and similar to things we do know. (Delany 2012 [1984], 130)

Hier scheint mir ein komplexeres Verständnis des Verhältnisses von Vertrautem und Unvertrauten versprochen, als Suvin und auch Spiegel dies nahelegen. Dieser Affekt muss sich nicht nur für die Einführung von Ornithoptern und Strahlenpistolen, sondern gerade auch für die Beschreibung von alternativen geschlechtlichen Existenzweisen, sexuellen Verhältnissen oder Rassifizierungen nutzen lassen. Die SF als Form des Schreibens, die inhaltlich häufig mit Aliens und anderen Formen des Unvertrauten beschäftigt ist, kann so potenziell – und in dieser Weise nur die SF – den Dualismus von Fremden und Vertrauten auch *formal* verrücken.

Der marxistische Literatur- und Kulturwissenschaftler Fredric Jameson wiederum verweist auf einen weiteren zentralen Aspekt des Verhältnisses der SF zur Gegenwart: SF ermögliche, die Gegenwart als Geschichte beziehungsweise als historisch gewordene Verfasstheit der Welt wahrzunehmen (vgl. Jameson 1982, 150 f.). Eine allumfassende kapitalistische Logik habe ein historisches Gedächtnis erfolgreich ausgelöscht, so dass es nahezu unmöglich sei zu erkennen, dass die Dinge nicht immer so waren, wie sie jetzt sind. SF hingegen ermögliche d*er Leser*in, kritisch zu beleuchten, was ist, was kommen wird, wo wir stehen und was ›wir‹ tun können – sie verleiht der Gegenwart wieder eine historische Dimension. Moylan resümiert im Anschluss an Jameson, dass SF Teil des umfassenderen Prozesses sein könne, die kulturelle Imagination zu mobilisieren. SF könne mehr, als die Welt in vergnüglicher Weise verständlich zu machen, sie ermögliche ein investigatives Lesen, eines, das den Leser*innen die gesellschaftliche(n) Wirklichkeit(en) verständlich macht (vgl. Moylan 2000, 27). Damit könne SF Teil kollektiver Bestrebungen sein, eine gerechtere und freiere Gesellschaft zu schaffen – und auf diese Weise Freude schaffen:

At its most significant, sf can be a part of the larger process of mobilizing the cultural imagination. It can be part of the process of making the world critically »legible« in a way that not only delivers pleasure and knowledge but also the joys of: joining in the collective, historical work of bringing a more just and free society into being. (Moylan 2000, 28)

Jameson und Moylan sehen das gesellschaftskritische Potenzial der SF folglich vor allem in der Historisierung der Gegenwart durch die SF. Für Muñoz (mit Bloch) hingegen ist es das »Noch-Nicht-Bewusste« (in der Utopie), also etwas in der Gegenwart angelegtes und auf die Zukunft verweisendes, das eine totalisierende und naturalisierende Vorstellung von der Gegenwart bekämpft, die Kapitalismus und Heteronormativität alternativlos erscheinen lassen (vgl. Muñoz 2009, 12). Er sieht das gesellschaftskritische Moment gerade in dieser Form der Potenzialität. Alle drei Autoren sehen also die Relativierung der (kapitalistischen) Gegenwart als zentrales Werkzeug der Gesellschaftskritik. Darüber hinaus, so Jameson und Moylan, kann die SF die gesellschaftliche Verfasstheit der Gegenwart überhaupt erst verständlich machen. Mit der Betonung der in der Gegenwart angelegten Potenzialität verweist Muñoz jedoch darüber hinaus auf einen Aspekt, der gerade für Geschlechterrepräsentationen von zentraler Bedeutung ist, insofern die vielfältigen geschlechtlichen Existenzweisen, die gelebt, verkörpert, erfahren werden, häufig noch nicht sprachlich er- und gefasst werden können oder worden sind. SF kann hier ein Weg sein, diese greifbar zu machen und so den queeren Horizont in der Gegenwart zu erkennen zu geben.

Das Potenzial der SF, die gegenwärtige Gesellschaft als nur *eine* Möglichkeit unter vielen zu zeigen oder, mit anderen Worten, die vermeintliche Gegebenheit oder gar Unvermeidlichkeit gesellschaftlicher Wirklichkeiten in Frage zu stellen, kann meines Erachtens kaum hoch genug eingeschätzt werden. SF kann die Gegenwart vor Augen halten und so intelligibel machen. Sie kann darüber hinaus andere Gesellschaften erdenken und erwägen sowie mögliche Wege zu gesellschaftlichen Alternativen erkunden. So behauptet Delany, dass SF sowohl bestimmte gesellschaftliche »Institutionen« als auch eine Kultur als Ganze direkt kritisieren könne. Literatur hingegen könne dies nicht – Literatur, so Delany, könne instruieren, wie eine* sich am besten in einer Gesellschaft verhält, welche Institutionen vermieden, welche aufgesucht werden sollten. Literatur könne eine Institution jedoch nicht *direkt* kritisieren, indem sie beispielsweise vorschlägt, wie sie besser strukturiert werden könnte. SF hingegen könne dies:

But science fiction, because of the object priorities *in the way we read it*, in the questions we ask of it, in the modes by which we must interpret it simply for it to make sense, is able to critique directly both particular institutions and the larger cultural object in general—culture plus the infrastructural object culture proper is always a response to. When science fiction makes direct proposals it becomes propaganda just as much as literature does. What science fiction can do, however, is portray a different, an imagined, a nonexistent institution that works much better than, or often much worse than, or in the most interesting cases just very differently from, an existing one. The object priority in the reading con-

ventions [...] generates the criticism directly in the understanding (cognition) process itself. (Delany 2012 [1984], 141 f.)

Die Darstellung einer anderen »Institution«, sei diese nun besser, schlechter oder eben einfach sehr anders, fungiere als direkte Kritik einer »Institution«. Und auch diese Kritik funktioniere dialogisch. Delany macht auch dies an einem Beispiel, einem Satz aus einem seiner Romane, deutlich:

Even a seeming piece of science-fictional double-talk from the most off-key space opera, such as a passing reference to »the monopole magnet mining operations in the outer asteroid belt of Delta Cygni,« indulges in its own modest critique of existing mines. It says—and one must understand at least this much simply to read it—that mining, if it will endure into space, will change its goals, its forms, its methods, and its locations. This is precisely the sort of criticism mundane fiction cannot indulge. The criticism arises with the visualization of the sentence itself and commences a dialogue that can become as rich as the reader can, or is willing to, make it, a dialogue that can return now to include the subject (what would the life of a miner be like once these goals, methods, and locations have changed?), a dialogue that can never be completely silenced by anything short of a failure to read the text as science fiction. (Delany 2012 [1984], 143)

Die Kritik entstehe im Moment der Visualisierung eines Satzes und gehe dann einen Dialog mit d*er Leser*in ein. Denn die Kritik »steht nicht im Text«, sie entsteht im Zusammenspiel von Text und Leser*in, wobei beide – Text wie Leser*in – abstecken, wie weit diese Kritik reichen kann. In diesem Sinne fordert Tom Moylan daher: Verlang das Unmögliche!²⁵ Die afro-karibisch-kanadische SF-Autorin und Herausgeberin Nalo Hopkinson beschreibt diese *Ermöglichung* des Unmöglichen gerade als den Ausgangspunkt von SF-Autori*nnen: Sich vorzustellen, was eine*r von der Welt will und dann nach einem Weg zu suchen, diese Vision umzusetzen:

We imagine what we want from the world; then we try to find a way to make it happen. Escapism can be the first step to creating a new reality, whether it's a personal change in one's existence or a larger change in the world. For me, specific [speculative fiction; D. F.] is a contemporary literature that is performing that act of the imagination—as opposed to the old traditional folk, fairy, and epic allegorical tales, which I think of as historical literature of the imagination. And here I need to qualify, because all fiction is imaginative and much of it transcends the quotidian. *I'm just trying to identify science fiction/fantasy/horror/magical realism as fiction that starts from the principle of making the impossible possible.* (Hopkinson und Nelson 2002, 98; Hervorh. D. F.)

Das Spekulieren sowie das Erzählen anderer Geschichte_n und das Schaffen alternativer Mythen und Gesellschaften in der SF kann also ein Beitrag zu einem kritischen politischen Denken und Konzeptualisieren sein. Entwürfe der Verwirklichung des Unmöglichen bleiben den Genrekonventionen gemäß dabei rückgebunden an eine ausgeprägte Wissenschaftsorientierung, die sich aber für eine Erweiterung um geistes- und sozialwissenschaftliche Perspektiven offen zeigt. In diesem Sinne kann auch

Donna Haraway betonen, dass SF für sie politische Theorie sei (Haraway und Goodeve 2000, 120). Es ist allerdings eben genau eine spekulative Form des Theoretisierens in Form von Erzählkunst. SF verschmilzt politische Konzepte und Begehren mit der spielerischen »Kreativität der Imagination« (siehe auch Lefanu 1988, 2). Sie ist daher eine Form, die anders als politische Theorien verführt, affiziert und verstrickt – und so mit dem Horizont des UnMöglichen arbeitet. Es wäre allerdings illusorisch zu glauben, dass dieses Potential von allen Beteiligten gleichermaßen begeistert erkannt und ergriffen worden wäre. So stellt sich nicht zuletzt die Entwicklung der SF-Feminismen als Geschichte von Konflikten und Machtkämpfen dar.

3.2 SFs (queere) Feminismen

Allem gesellschaftskritischen Potenzial der SF zum Trotz blieben (und bleiben) die Spekulationen über Geschlechter, Sexualitäten und generative wie gesellschaftliche Reproduktion im *Malestream* der SF vielfach weit hinter den Spekulationen über Technologieentwicklungen zurück, insofern das menschliche Zusammenleben, persönliche Beziehungen, Kindererziehung etc. sich auch in Jahrtausenden kaum zu wandeln scheinen. In dieser Hinsicht erweist sich der selbstgesetzte Anspruch des *Malestreams*, zu beschreiben, was geschehen könnte, und für dieses Geschehen eine rationale, seriöse und konsistente Erklärung zu bieten, die nicht gegen den anerkannten Stand des wissenschaftlichen Wissens verstößt, bestenfalls als halbherzig. Verschiedene Wissenschaftsdisziplinen werden außerordentlich selektiv rezipiert. Joanna Russ räumt ein, dass von SF-Autor*innen nicht verlangt werden kann, dass sie sich in allen Disziplinen Expert*innenwissen aneignen, ihre Kenntnisse sollten jedoch zumindest dem Niveau eines seriösen Wissenschaftsjournalismus entsprechen. In ihrem Essay »The Image of Women in Science Fiction« (2007 [1972]) kritisiert sie daher, dass in den Erzählungen des *Malestream* zumeist intergalaktische Vororte oder aber eine idealisierte und vereinfachte Vergangenheit beschrieben werden, in der feudale Strukturen mit Geschichten über »richtige Kerle« und deren kosmische Rivalitäten und Eroberungen garniert würden. Interessanterweise, so Russ, lassen diese Erzählungen die persönlichen und erotischen Beziehungen der Charaktere aus. Ebenso wenig wird beschrieben, wie und von wem Kinder groß gezogen werden. Damit stellen sich diese Erzählungen gerade nicht der Herausforderung, sich eine Gesellschaft vorzustellen, in der Geschlecht keine oder eine andere Rolle spielt: »It's the whole difficulty of science fiction, of genuine speculation: how to get away from traditional assumptions which are nothing more than traditional straitjackets.« (Russ 2007 [1972], 216). Angesichts der Hartnäckigkeit, mit der sich stereotype Repräsentationen nicht nur von Geschlecht, sondern auch von Sexualität, Rassifizierung, »Gesundheit« etc. halten, kann diese Schwierigkeit kaum überschätzt werden. Wie die SF-Autorin Pat Murphy unter Rückgriff auf das Beispiel der optischen Täuschungen im Ames-Raum²⁶ argumentiert, sehen wir in der Regel, was wir gelernt haben zu sehen (vgl. Murphy, »Illusion, Expectation, and World Domination through Bakes Sales« in *Lightspeed* 2014). Annahmen und Erwartungen, die selbstverständlich erscheinen und daher nicht hinterfragt werden, begrenzen Verhalten wie auch Vorstellungen. Sich etwas tatsächlich von Stereotypen, Normen und Konventionen *Verschiedenes* vorzustellen, ist eine immense Anstrengung, allerdings ist

es gerade das Bestreben vieler SF-Autori*nnen, Unbekanntes und Unerwartetes zu erkunden. Neben grundlegenden Einsichten in die Funktionsweise von Repräsentationen und umfangreichen Kenntnissen bestehender Darstellungen erfordert das Erkunden alternativer, unerwarteter Geschlechterrepräsentationen eine hohe Frustrationstoleranz, Fehlerfreundlichkeit wie auch imaginative Kraft und Beharrlichkeit. Und es verlangt ein Verlernen²⁷ von Normen und einen Blick auf geschlechtliche Existenzweisen, die gerade nicht in ›Frau‹ und ›Mann‹ aufgehen. Neben gelebten alternativen Geschlechterentwürfen verweist Muñoz auf die Potenzialität von Queerness, die er als »the thing-that-is-not-yet-imagined« (Muñoz 2009, 21) beschreibt. Autor*innen können sich in ihren Geschlechter- und Sexualitätseutwürfen demzufolge auch auf die Potenzialität gegenwärtiger, in der Gegenwart aber noch nicht tatsächlich existierender oder als solcher wahrgenommener und benannter geschlechtlicher Existenzweisen stützen: Queerness, »what we will really know as queerness« (Muñoz 2009, 22), existiert noch nicht, diese zu erkunden ist indes das Bestreben gerade auch queer_feministischer SF, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, sich der »Zwangsjacken« der Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu entledigen.

3.2.1 SF-Feminismen anstelle feministischer SF

Damit steht jedoch die nächste definitorische Frage im Raum: Was ist (queer_)feministische SF? Helen Merrick schlägt in ihrer richtungsweisenden Kulturgeschichte vor, nicht von feministischer SF, sondern vielmehr von »sf feminisms« zu sprechen (Merrick 2011 [2009], Introduction: The Genre Feminism Doesn't See). Dieser Begriff ermögliche, den Plural zu verwenden und nicht den *einen* Feminismus in der SF bestimmen zu wollen – beziehungsweise die *eine* homogenisierende Geschichte feministischer Zugänge zur SF zu erzählen. Auch Veronica Hollinger hält bereits 1990 fest, dass sowohl die Menge als auch die Vielfalt der Texte, die seit den späten 1960ern verfasst wurden, dagegen sprechen, feministische SF als einheitliches Unterfangen zu lesen, als »einzelne Texte, die sich alle auf die gleichen ideologischen Grundpfeiler stützen und alle gemeinsam an der Förderung eines einzigen einheitlichen Feminismus arbeiten« (Hollinger 1990, 229; Übers. D. F.). Merrick sieht entsprechend vielfältige Ansätze feministischer Kritik am Werk und will gerade auch Texte berücksichtigen, die nicht in akademischen Publikationen erschienen sind. Viele einflussreiche Arbeiten über SF, Frauen und Feminismen sind eher in Textsorten veröffentlicht worden, die in der gesamten SF traditionell als Foren für kritische Kommentare und Besprechungen genutzt wurden: Vorworte, Kolumnen, Einführungen in Anthologien und Briefe an Magazine und Fanzines. Darüber hinaus, so Merrick, umgeht der Begriff SF-Feminismen die definitorische Unschärfe, die der Begriff »feministische SF« hervorruft: Letzterer werde zumeist für SF von und für Feministi*nnen verwendet, oft sei damit jedoch auch SF von oder für Frauen gemeint. Während frühe feministische Kritiken sich auf die Darstellung von Frauen in der SF und die Nichtbeachtung von Autorinnen konzentriert hätten, habe sich der Fokus feministischer akademischer Kritik auf offenkundig feministische Texte verlagert. Im Zuge dieser Entwicklung seien jedoch Texte ausgeklammert worden, die sich zwar nicht ausgesprochen feministisch positionieren, aber dennoch von Bedeutung für feministische Leser*innen und Autori*nnen waren beziehungsweise sind. Die Rede ist hier von Texten, die starke Frauenfiguren zeichnen

und/oder traditionell als ›weiblich‹ geltende Tätigkeiten oder Werte würdigen, die ›Natürlichkeit‹ der Geschlechterdifferenz (im Singular) jedoch nicht in Frage stellen.²⁸ Merrick sieht den Vorteil des Begriffs SF-Feminismen also darin, dass zum einen klar benannt ist, dass es um Feminismen und nicht um Frauen geht, und zum anderen akademische wie auch aktivistische und populärkulturelle Feminismen zugleich enthalten sind. Darüber hinaus impliziert ihre Darstellung, dass der Begriff SF-Feminismen, anders als feministische SF, die Abgrenzung von Autorinnen beziehungsweise Werken, die zwar nicht feministisch, wohl aber frauenzentriert sind, vermeiden kann. Das Argument hierfür bleibt sie allerdings schuldig. Ich sehe hingegen den großen Vorteil ihres Vorschlags darin, dass im Begriff SF-Feminismen bereits enthalten ist, dass *in* und *aus* der SF Feminismen entstehen und diese nicht in SF ›importiert‹ werden (müssen). Dies scheint mir eine Möglichkeit, wie einer Tendenz in den feministischen Literaturwissenschaften entgegengearbeitet werden kann, die Merrick ebenfalls kritisiert: SF-Texte, die für wertvoll gehalten werden, aus dem Kontext der SF herauszulösen und als feministische Literatur, nicht aber als SF zu kategorisieren beziehungsweise zu besprechen (vgl. Merrick 2011 [2009], Introduction). Denn auch feministische Literaturwissenschaften vernachlässigen Populärliteraturen allzu gerne – nicht allein, weil sie als Schund betrachtet werden, sondern auch, weil die Erzählkonventionen populärer Genre für konservativ und einem patriarchalen Repräsentationssystem verhaftet gehalten werden. »Genre writing« gilt häufig als unpolitischer ›Kommerz‹, den zu beachten für feministische Zwecke wenig ergiebig ist.²⁹

Wird der Begriff nicht nur auf Texte, sondern auch auf Akteur*innen angewandt, birgt die Rede von SF-Feminismen außerdem das Potenzial, die Bedeutung der Fans in der SF einzubeziehen, die Fanzines und Websites betreiben, Blogs schreiben, SF-Feminismen in Podcasts diskutieren, Conventions organisieren, das Andenken an inzwischen verstorbene SF-Autor*innen mit Veröffentlichungen und Websites pflegen und in der Vergangenheit wesentlich dazu beitrugen, den Feminismen in der SF Raum und Beachtung zu verschaffen. Gerade die SF-Kritik ging zu Beginn wesentlich auf das Engagement von Fans zurück. Ein Beispiel ist das legendäre Symposium *Women in Science Fiction* des von Jeffrey Smith herausgegebenen Fanzines *Khatru*. Unter anderem Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Chelsea Quinn Yarbro, Vonda McIntyre, Suzy McKee Charnas, Kate Wilhelm, Samuel Delany sowie James Tiptree Jr. alias Alice Sheldon, die zu der Zeit noch für einen Mann gehalten wurde, diskutierten per Brief über die Situation und Darstellung von Frauen in der SF. Erschienen ist diese Diskussion 1975 als Doppelnummer von *Khatru*, die 1993 von Jeanne Gomoll, einer bedeutenden Fan-Aktivistin, in einer zweiten Ausgabe mit zusätzlichem Originalmaterial ergänzt wurde und 2009 in dritter Auflage herauskam. Ein weiteres Beispiel für die Bedeutung der Arbeit von Fans in den SF-Feminismen ist die WisCon, die älteste und wohl auch bedeutendste Convention und Konferenz zu SF-Feminismen. Die WisCon fand erstmals 1977 in Madison, Wisconsin auf Initiative einer Gruppe von Fans statt, die ein Jahr zuvor auf der World Science Fiction Convention in Kansas City beschlossen hatte, nicht länger mit einem Panel zu feministischer SF und Fantasy zufrieden zu sein, sondern dem Thema einen ganzen Kongress zu widmen. Seither findet die WisCon jährlich und mit einem ausgiebigen Programm statt. Fans, Autori*nnen, Herausgeberi*nnen, Verlegeri*nnen, Wissenschaftleri*nnen und Künstleri*nnen aus vielen verschied-

denen Ländern, die sich für die Themen Geschlecht, Rassifizierung und Klasse in Science Fiction und Fantasy interessieren, versammeln sich zur WisCon.³⁰ Eine Initiative, die im Kontext der WisCon entstand, ist der Otherwise (ehemals James Tiptree, Jr.) Literary Award, ein Literaturpreis, der jährlich für Werke der Science Fiction oder Fantasy vergeben wird, die das Verständnis von Geschlecht untersuchen oder erweitern. Ziel des Tiptree Awards war es, Werke zu fördern, die »neue Denkanstöße geben, einfallsreich sind und möglicherweise sogar in Rage versetzen« (<https://tiptree.org/about-the-award>; zuletzt aufgerufen: 24.4.2018). Die Umbenennung von Tiptree in Otherwise Award geht mit einer Neujustierung einher, gesucht werden Werke, die eine »breites intersektionales, trans-inklusives Verständnis von Geschlecht haben im Kontext von Rassifizierung, Klasse, Nationalität, Behinderung und mehr« (<https://otherwiseaward.org/about-the-award>; zuletzt aufgerufen: 2.6.2021) haben. Nach ausgiebigen Diskussionen über Rassismen (in der SF) wurde 1999 während der 23. WisCon die *Carl Brandon Society* gegründet. Diese widmet sich der Darstellung von People of Color in Science Fiction, Fantasy und Horror. 2005 schuf die *Carl Brandon Society* den Parallax Award, der an SF-Werke von sich selbst als Person of Color identifizierenden Autori*nnen vergeben wird, und den Kindred Award, der an SF-Werke vergeben wird, die sich Fragen von Rassifizierung und Ethnizität widmen, unabhängig von der Rassifizierung d* Autor*in.³¹ Selbst lange Zeit von weißen Autori*nnen dominiert, sind es dennoch gerade die SF-Feminismen, die Diskussionen über Rassismus auch innerhalb der SF befördern.

Im Verhältnis zu anderen Formen des Schreibens zeichnet es die SF-Feminismen aus, dass die »grand conversation« – um einen Titel der SF-Autorin und -Verlegerin L. Timmel Duchamp (2004) zu verwenden – nicht allein zwischen Leser*in und Text stattfindet. Vielmehr gibt es einen regen Austausch zwischen Leser*innen, Autori*nnen, Herausgeberi*nnen, Verleger*innen, Wissenschaftler*innen und Fans.

3.2.2 Vorläufer*innen, Anfänge und erste Hochzeit

Die Anfänge der SF-Feminismen werden auf die 1960er und vor allem 1970er Jahre datiert, häufig werden diese jedoch in der Tradition utopischer Literatur von Frauen ab dem 17. Jahrhundert gesehen, etwa mit Margaret Lucas Cavendishs *The Description of a New World, Called the Blazing-World* (1666; dt. 2001 von Virginia Richter, *Die gleißende Welt*) als ein Ausgangspunkt.³² *Blazing World* wird jedoch auch als Proto-SF und sogar als erster SF-Roman bezeichnet, denn Cavendish erschafft eine alternative Welt; als feministisch wird der Roman rezipiert, weil er Macht, Religion und Geschlecht verhandelt sowie für die Teilhabe von Frauen an der Gestaltung der Wissenschaften wie auch der Welt eintritt. Andere Darstellungen, wie beispielsweise Sarah Lefanus³³, die neben Marleen Barr 1988 eine der ersten Untersuchungen zu feministischer SF veröffentlichte, sehen Wurzeln in der utopischen Literatur und der *Gothic Fiction* von Frauen, wie beispielsweise Mary Shelleys *Frankenstein*, die Entstehung von SF-Feminismen jedoch wesentlich von den »feministischen, sozialistischen und radikalen Politiken« informiert, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden (Lefanu 1988, 3). Diese Suche nach SF-Feminismen vor der Zeit ihrer Entstehung ist meines Erachtens jedoch vergeblich, da es um eine bestimmte Schreibhaltung geht. Insofern stimme ich Lefanu zu, dass von SF-Feminismen tatsächlich erst in Zusammenhang mit der femi-

nistischen beziehungsweise Frauenbewegung gesprochen werden kann, Vorgängerinnen* können allenfalls als protofeministisch bezeichnet werden. Allerdings konnten die Autor*innen auf eine Tradition schreibender Frauen in der SF zurückgreifen. Seit es SF gibt, schreiben nicht nur Autoren, sondern auch Autorinnen (und Autor*innen) SF, und sie stellen dabei stereotype Darstellungen von Frauen infrage – eine Praxis, die lange vor den 1960er Jahren zu beobachten ist. Darüber hinaus schrieben einige Autor*innen unter einem Pseudonym oder verwendeten nur die Initialen ihrer Vornamen. Zur Zeit der Pulp und gerade in der SF waren Pseudonyme ohnehin eher die Regel als die Ausnahme (Delany 2000, 384). Da Autor*innen in den Anfängen der SF ausschließlich mit Namen und nicht als Personen öffentlich bekannt waren, lässt sich nur schwer feststellen, ob und wie viele Autorinnen darunter waren – ebenso wenig lässt sich sagen, ob die Autor*innen – wie lange angenommen wurde – tatsächlich auch vorwiegend weiß waren, oder nicht von Anbeginn an auch Schwarze und Autor*innen of Color in den Pulp-SF publizierten.³⁴ Dies war unter anderem deshalb möglich, weil viele Autor*innen ihre Karrieren per Post organisierten (ebd.). In den letzten Jahren wurde verstärkt nach Autorinnen (und nach Schwarzen und Autor*innen of Color) geforscht und es wurden tatsächlich auch einige in frühen Pulp-Magazinen aus den 1940er und 1950er Jahren, die als gänzlich männlich und weiß dominiert galten, aufgefunden (siehe beispielsweise Attebery 2002, Yaszek 2008). Schon lange bekannt ist allerdings mit C. L. (Catherine Lucile) Moore ein Beispiel aus dem Fantasy-Genre. Sie schuf mit der rothaarigen, gelbäugigen, wild und entschlossen das Schwert schwingenden Herrscherin Jirel von Joiry eine erste Heldin, deren Geschichte sich von 1934 bis 1939 über sechs Fortsetzungen erstreckt. Moore zeichnet die Figur als eigenständige Kämpferin, die nicht einfach ein Held in weiblichem Gewand, sondern tatsächlich eine Heldin ist:

She was tall as most men, and as savage as the wildest of them, and the fall of Joiry was bitter enough to her heart as she stood snarling curses up at her conqueror. The face above her mail might not have been fair in a woman's head-dress, but in the steel setting of her armor it had a biting, sword-edge beauty as keen as the flash of blades. The red hair was short upon her high, defiant head, and the yellow blaze of her eyes held fury as a crucible holds fire. (C. L. Moore, »The Black God's Kiss.« *Weird Tales*, 1934)

Wie dieses Zitat verdeutlicht, arbeitet Moore hier bereits mit Geschlechterstereotypen. Sie beschreibt Jirels Schönheit als unkonventionell und nicht mit gängigen Weiblichkeitsvorstellungen kompatibel, über der Rüstung aber dennoch weiblich. Als Joanna Russ in den späten 1960er Jahren die Agentin und Mörderin Alyx schuf, musste sie folglich nicht bei null anfangen, Jirel von Joiry war bereits in der Welt. Und wie wichtig es ist, Vorläuferinnen* zu haben, stellte Russ selbst in ihrer Studie *How to Suppress Women's Writing* fest:

When the memory of one's predecessors is buried, the assumption persists that there were none and each generation of women believes itself to be faced with the burden of doing everything for the first time. And if no one ever did it before, if no woman was ever that socially sacred creature, »a great writer,« why do we

think we can succeed now? The specter of »If women can, why haven't they?« is as potent as it was in Margaret Cavendish's time. (Russ 1983, 93)

Russ trug also nicht die ganze Last allein auf ihren Schultern. Auch wenn Moore keine feministische SF schrieb, konnte Russ zu ihrer eigenen Befreiung aus den »Zwangsjacken« der Imagination unter anderem auf Moores Bearbeitung heteronormativer Weiblichkeit zurückgreifen. Darüber hinaus ist C. L. Moore – gerade auch für diese Arbeit – eine interessante Autorin, weil sie eine Vorläuferin d* Cyborg kreiert hat. In »No Woman Born« (1944) greift Moore die von Mary Shelley in Frankenstein angesichts der Schaffung eines künstlichen Menschen aufgeworfene Frage auf, was einen Menschen ausmacht. Moore erzählt die Geschichte von Deidre, der schönsten und berühmtesten Schauspielerin der Welt, die bei einem Feuer fast ums Leben kommt. Ihr Hirn bleibt jedoch intakt und erhält bei einer experimentellen Operation einen neuen metallischen Körper. Dieser wird wie eine Skulptur beschrieben, als »elegante Abstraktion der menschlichen Form« (Attebery 2002, 93). Ihr Gesicht ist eine Maske ohne Augen, die Deidre nutzen muss, um das gesamte Spektrum menschlicher Emotionen auszudrücken. Der Geschichte zufolge ist jedoch jedes menschliche Gesicht eine Maske, wie auch jede Weiblichkeit Maskerade ist – unabhängig davon, ob es sich um die Weiblichkeit einer »geborenen Frau« oder ein* Cyborg handelt. Moores Geschichte kann folglich als Variation von Joan Rivieres gleichlautendem, 1929 veröffentlichtem Argument gelesen werden. Auch in *No Woman Born* geht es um Weiblichkeit nicht als »natürliche« Eigenschaft, sondern als performativ hervorgebrachte. Während der männliche Erzähler der Geschichte, Deidres Manager, um den wunderschönen weiblichen Körper trauert und sich ob Deidres vermeintlicher Zerbrechlichkeit sorgt, die nurmehr ein Geist in einer Metallhülle sei, wie auch um die Reaktion des Publikums auf Deidres »unmenschliche« Erscheinung, ist Deidre selbst voller Zuversicht und schätzt die Potenziale und Kraft ihres neuen Körpers. Der Arzt, der ihren metallischen Körper schuf, wiederum betrachtet Deidre nicht mehr als menschlich und fürchtet ihre Reaktion, wenn sie dies erst einmal erkannt hat. In seinen Augen sieht Deidre nicht, wie fragil ihre geistige Gesundheit und wie fundamental eingeschränkt sie ist (siehe auch Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, Cybersexualities and cyberfiction). Doch Deidre, so stellt sich heraus, ist ein* Cyborg, deren »Väter [...] letzten Endes unwesentlich [sind]« (CM, 36). Weit davon entfernt, ihre Existenz als etwas zu begreifen, das weniger als menschlich ist, fühlt sich Deidre erstmals vollwertig, kann also eher als »posthuman« gelesen werden. Ihre einzige Sorge ist, sich zu weit von den Menschen zu entfernen und darum einsam zu werden. Veronica Hollinger liest »No Woman Born« entsprechend als frühe Cyborg-Geschichte wie auch als frühe Auseinandersetzung mit der Performativität von Geschlecht:

Broadly read, Moore's story is thus a complex early thinking-through of some of the implications of our human interface with technology. It is, at the same time, a sophisticated examination of the implications of gender, as well as a meditation, albeit an anxious one, on the nature of gender as performance. (Hollinger 1999, 29)

Die Möglichkeiten, die SF Autorinnen zur Schaffung einer Heldin anbietet, üben Helen Merrick und Lisa Tuttle zufolge womöglich deren größte Anziehungskraft aus.

Auch wenn manche diese Heldi*nnen und deren Abenteuer als rein eskapistisches Vergnügen betrachteten, sei das Ausloten des Potenzials von Frauen (und anderen Geschlechtern) in den Heldinnen*figuren der SF ebenso Teil einer politischen Aufgabenstellung:

The desire to write (or read) about women who wield swords, pilot spaceships or simply lead lives from which the threat of male violence is absent might be seen as escapist, but such imaginings can also be read as part of a political agenda. (Merrick und Tuttle 2018, o. S.)

Darüber hinaus kann Eskapismus, wie Nalo Hopkinson (2002) klarstellt, (für Autor*innen) ein erster Schritt dazu sein, eine neue Realität zu schaffen. Andere, wie zum Beispiel Pat Murphy, sehen einen Vorteil darin, dass SF nicht ernst genommen werde. Gerade weil SF als unterhaltsam, albern, kurzweilig betrachtet werde, gäben Leser*innen die Wachsamkeit auf, die sie sonst bei bestimmten Themen an den Tag legten. (SF-)Geschichten sickerten so in das Denken ein, ohne dass dies bewusst wahrgenommen oder durch vorgefasste Meinungen gefiltert werde. Auf diese Weise könnten unerwartete geschlechtliche Existenzweisen Teil unseres Vorstellungshorizonts werden – und damit erweitern, welche wir selbst werden können (vgl. Murphy, »Your Future is Out of Date« in *Lightspeed* 2014).

Eine erste Hochzeit erfuhren SF-Feminismen gleich nach ihrer Entstehung in den 1960er und vor allem 1970er Jahren, die in einschlägigen Diskursen auch als Dekade der SF-Feminismen gelten. Dazu hat vor allem das Erstarken der feministischen Bewegung beigetragen, daneben jedoch auch eine breitere Strömung innerhalb einer populären, doch stilistisch festgefahrenen SF. Die (unter anderem von Judith Merril) so genannte, von England ausgehende *New Wave* wandte sich gesellschaftlichen Themen zu und verließ die vertrauten Pfade genre-konformer Abenteuergeschichten. Ein von fixen Regeln geleitetes Schreiben lehnten die Autori*nnen der *New Wave* ebenso ab wie ein positivistisches Wissenschaftsverständnis. Im Zuge dieses literarisch ambitionierteren oder auch experimentelleren Schreibens und der Hinwendung zu gesellschaftlichen Fragestellungen öffnete sich die SF auch für Autorinnen, was die Feminismen begünstigte (vgl. Jones 2009, 485 sowie Merrick 2011 [2009], Kapitel 2: Resistance is Useless? The Sex/Woman/Feminist »Invasion«). Hatte in den ersten fünfzehn Jahren der Verleihung der Hugo Awards, von 1953 bis 1967, keine einzige Autorin diesen wichtigen Preis der SF-Leser*innen gewonnen, so waren es in den darauffolgenden fünfzehn Jahren elf. Damit waren SF-Feminismen keine Randerscheinung mehr, sondern in der breiteren SF-Community angekommen.

Wie auch andere im Kontext der Frauenbewegung entstandene Literatur, hinterfragten die SF-Feminismen hegemoniale Konzepte von Geschlecht, Sexualität und – wenn auch in einem geringerem Ausmaß – Klasse und Rassifizierung. Die Positionierung und Diskriminierung unterschiedlicher Frauen in weißen, bürgerlichen, patriarchalen, heteronormativen Gesellschaften wurde hervorgehoben und kritisiert. Darüber hinaus jedoch spekulierten SF-Feminismen über gerechtere Gesellschaften (vgl. Merrick und Tuttle 2018): Wie könnten Gesellschaften aussehen, die nicht nach Geschlecht (und Klasse und Rassifizierung) diskriminieren? Wie würden diese funktio-

nieren? Und würden egalitäre Gesellschaften andere Wissenschaften und andere Technologien hervorbringen? Oder diese anders nutzen? Feministische Autori*nnen – von denen manche ausschließlich SF schreiben, andere wiederum in der ›profanen‹ Literatur beheimatet sind und die SF-Geschichten, oft auch mit Anleihen aus utopischen Traditionen, eher ›Ausflüge‹ darstellen – machten sich einerseits das Potenzial der SF zunutze, zeitgenössische gesellschaftliche Kategorisierungen, Verhältnisse und Politiken (aus der Perspektive einer fiktiven Zukunft oder einer anderen Welt) zu kritisieren. Sie unternahmen andererseits Gedankenexperimente zu alternativen geschlechtlichen Existenzweisen sowie zu alternativen, auch unvertrauten sexuellen und ökonomischen Ordnungen. Insbesondere die Vorstellung, dass Geschlechter und Geschlechterverhältnisse auf einem ›natürlichen‹ und daher unveränderlichen Gesetz basieren beziehungsweise in der Biologie des Menschen begründet sind, wurden in den fiktiven alternativen Gesellschaften herausgefordert. In den 1970er Jahren, in der Aufbruchstimmung der (Zweiten) Frauen- und Lesbenbewegung, wurden diese Thesen häufig in utopischen Texten erkundet, wie Monique Wittigs *Les Guérillères* (1969; dt. 1980³⁵ *Die Verschwörung der Balkis*), Ursula Le Guins *The Dispossessed* (1974; übers. zuletzt 2017 von Karen Nölle, *Freie Geister*)³⁶ oder Sally Miller Gearharts *The Wanderground: Stories of the Hill Women* (1979; dt. 1982 von Barbara Fiedler, *Das Wanderland: Geschichten von den Hügelfrauen*). Mitunter wurden die dargestellten utopischen Gesellschaften auch mit einer dystopischen Gegenwart oder Zukunft kontrastiert wie beispielsweise in Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* (1976; dt. 1986 Norbert Werner, Hertha Zidek, *Frau am Abgrund der Zeit*, 1996 in überarbeiteter Übersetzung von Karsta Frank) oder in Joanna Russ' *The Female Man* (1975; dt. 1979 von Werner Fuchs *Planet der Frauen* und 2000 überarb. von Hiltrud Bontrup, *Eine Weile entfernt*). Diese Texte betonten häufig, dass eine utopische nur eine von mehreren möglichen zukünftigen Gesellschaften ist, für deren Verwirklichung es in der Gegenwart zu handeln gilt, und/oder verweisen auf Multiversen, also verschiedenen parallele Universen.

Die in dieser Zeit entstandenen Erzählungen – wie auch jene, die danach entstanden – schaffen einen Raum, der es erlaubt, wenn nicht nahelegt, Geschlecht, Sexualität, Liebe, Begehren, Reproduktion, alternative Gesellschaftsformen und viele andere Themen in persönlichen ebenso wie in gesellschaftlichen Bereichen zu überdenken – einen Raum sowohl individuell für d* jeweilige Leser*in als zugleich auch kollektiv für die gesamte Leser*innenschaft, die sich über die in den Erzählungen geschaffenen Entwürfe austauscht(e). Romane, wie *Woman on the Edge of Time*, *Les Guérillères*, *The Female Man*, Octavia Butlers *Kindred* (1979, dt. 2016 neu von Mirjam Nuenning, *Kindred – Verbunden*) oder *Patternmaster* (1976; dt. 1982 von Inge Pesch-von der Ley *Als der Seelenmeister starb*) wurden und werden nicht allein von einer SF-Leser*innenschaft rezipiert, sie kamen gerade auch über (queer)feministischen Zeitschriften, Veranstaltungen und Debatten in Umlauf. Das enorme Potenzial der SF-Feminismen gründet darin, dass sie es ermöglichen, andere Welten zu erlesen und zu erleben, Welten ohne Patriarchat, Kapitalismus, Rassismus, Kolonialismus, Zweigeschlechtlichkeit ... und dass diese neuen, alternativen Welten geteilt und besprochen werden (können). Je häufiger dies passiert, desto mehr werden die zunächst unvertrauten alternativen Entwürfe Teil eines alltäglichen feministischen Kosmos' und erweitern so beständig das Spektrum dessen, was vorgestellt und besprochen werden kann. Unter Feminist*innen diskutiert, fördern SF-Feminismen umgekehrt wiederum die Bildung einer feministischen Community:

on discovering texts that could be called »feminist sf,« most women, including those who were not part of the sf scene in the '70s, felt as though they had become part of a »community« engaged in a spatially expansive, temporally extended conversation. Often when we discovered these texts we shared them with friends, but in any case we felt as though we had become involved in a conversation—which was probably due to the texts themselves tending to be distinctly reflexive and dialogical and constantly demanding of their readers immediate reflections on what it means to be a woman in the world as it is and how different the world could become, depending upon what women might do or become. [...] Much feminist sf of the 1970s and 1980s was all about creating communities. Surely it can't, therefore, be any wonder that those women reading outside the clubhouse were able to imagine that they belonged to a virtual feminist community in which one long, great conversation was taking place [...]. (Duchamp 2004; For a Genealogy of Feminist SF)

Exkurs 1: SF-Feminismen als Experimentierfeld und imaginativer Beitrag zur feministischen Theoriebildung

Wie feministische Autor*innen bereits in den 1970er Jahren entdeckten, bietet SF als spekulative Form des Schreibens also die Möglichkeit, Gedankenexperimente durchzuführen und dabei abstrakte Konzeptionen in eine fiktive Konkretion umzusetzen. SF stellt also auch ein Experimentierfeld für feministische Diskussionen dar, das auf kreative, imaginative Weise zur feministischen Theoriebildung beiträgt. Dies will ich im Folgenden anhand zweier Beispiele verdeutlichen: Marge Piercys Darstellung einer feministischen Nutzung von Reproduktionstechnologien in *Woman on the Edge of Time* und Melissa Scotts Auseinandersetzung mit Geschlechtsentwicklung und Intersexualität im Roman *Shadow Man*.

Piercys Darstellung reflektiert eine radikalfeministische Perspektive der Emanzipation: Shulamith Firestone hatte in *The Dialectic of Sex* (1970, 10 f.) erklärt, da in einer sozialistischen Revolution das Proletariat die Kontrolle über die Produktionsmittel übernehmen müsse, müssten in einer feministischen Revolution Frauen die Kontrolle über die Reproduktion selbst ausüben. Im Unterschied zur Ersten Frauenbewegung sei das Ziel nicht die Beseitigung männlicher Privilegien, sondern gerade die der Unterscheidung der Geschlechter. Unterschiedliche Genitalien sollten kulturell und gesellschaftlich keinerlei Bedeutung mehr haben. Daher müsse die Reproduktion der Spezies durch ein Geschlecht zum Nutzen beider (besser aller) Geschlechter durch Reproduktionstechnologien ersetzt werden. Kinder würden dann beiden Geschlechtern gleichermaßen oder unabhängig vom (anderen) Geschlecht geboren, und die Abhängigkeit des Kindes von der Mutter würde einer wesentlich kürzeren Abhängigkeit von einer kleinen Gruppe von Erwachsenen weichen. Wie so eine Gesellschaft konkret aussehen und gelebt werden könnte, beschreibt prominent Marge Piercy in *Woman on the Edge of Time*. In dem sonst eher pastoralen Mattapoisett, einem Ort in einer möglichen Zukunft, gibt es keine patriarchalen Kleinfamilien mehr. Embryonen werden künstlich erzeugt und wachsen neuneinhalb Monate im »brooder«, in Tanks heran. Groß-

gezogen werden die Kinder von den Bewohner*innen gemeinschaftlich. Zusätzlich hat jedes Kind drei »co-mothers«, das heißt drei Eltern jedweden Geschlechts, die in der Gemeindeversammlung angesucht haben, gemeinsam ein Kind großziehen zu wollen. Diese drei Elternteile sind wohl befreundet, aber keine »sweet friends«, das heißt, sie haben keine sexuelle Beziehung zueinander. Kindererziehung und sexuelle Beziehung werden hier strikt getrennt. Männer, die Eltern werden wollen, nehmen Hormone, damit sie stillen können. Das biologisch-anatomische »Alleinstellungsmerkmal«, über das viele Frauen verfügen, wird also aufgegeben, um alle Geschlechterhierarchien abzuschaffen – so die Vorstellung:

as long as we were biologically enchained, we'd never be equal. And males never would be humanized to be loving and tender. So we all became mothers. Every child has three. To break the nuclear bonding. (*Woman on the Edge of Time*, 98)

In der neuen Gesellschaftsordnung sind nicht nur Geschlechter-, sondern auch Hierarchien basierend auf Klasse, Sexualität und Rassifizierung ausgeräumt – letztere wiederum auf soziokultureller wie auf biologischer Ebene. Alle Einwohner*innen Mattapoissetts sind ein »mixed bag of genes« (92), geschaffen wird allerdings keine einheitliche Rassifizierung, die sich aus der Summe aller ergäbe, sondern Menschen mit unterschiedlichen (körperlichen) Attributen, zu denen auch Hautfarben zählen. Denn Vielfalt wird als Reichtum betrachtet. Ethnisierung und Rassifizierung haben jedoch hier weder familiale noch geografische und schon gar keine natürlichen Grundlagen, es gibt aber nach wie vor unterschiedliche kulturelle Identifikationen, Gemeinden, die sich beispielsweise als einem *Native-American*-Volk zugehörig definieren oder aber als Schwarz. Für die »Besucherin« aus der Gegenwart, die telepathisch in Kontakt mit der Zukunft steht, scheint dies sehr aufgesetzt und künstlich:

»It's so ... invented. Artificial. Are there black Irishmen and black Jews and black Italians and black Chinese?«

»Fasure, how not? When you grow up, you can stick to the culture you were raised with or you can fuse into another. But the one we were raised in usually has a ... sweet meaning to us.« (*Woman on the Edge of Time*, 96)

Es befremdet die »Besucherin«, die als Chicana selbst eine Woman of Color ist, dass eine Person, die nie rassistisch diskriminiert wurde, sich als Schwarz identifiziert und es scheint ihr falsch, gerade erst errungenes Empowering wie *Black Pride*, den Stolz Marginalisierter auf ihre Herkunft und Kultur, aufzugeben. Darüber hinaus teilt sie die Einstellung vieler, dass das »eigene« Kind biologisch verwandt sein muss.

Die unterschiedliche Gesellschaft mit ihrer anderen Geschlechterordnung bringt selbstredend auch andere Geschlechter hervor – oder Personen, die »unserer« Vorstellung von Geschlechtern nicht entsprechen. Die »Besucherin« aus der Gegenwart identifiziert die Person aus der Zukunft, mit der sie Kontakt hat, als lateinamerikanisch und männlich:

Face of a young man, hand outstretched. [...] Young man of middling height with sleek black hair to his shoulders, an Indio cast to his face. More than her, even.

Eyes close together, black and shaped like turtle beans. Long nose. Cheeks clean-shaven, skin smooth-looking as hers ... had been.

[...]

The face of the young Indio smiling, beckoning, curiously gentle. He lacked the macho presence of men in her own family, nor did he have Claud's massive strength, or Eddie's edgy combativeness. His hands as they clasped hers, however, were not soft. Shaking hands? Absurd. Warm, calloused, with a faint chemical odor. (*Woman on the Edge of Time*, 28 f.)

Schließlich bemerkt sie, dass die Person Brüste hat und weiblich ist:

Now she could begin to see him/her as a woman. Smooth hairless cheeks, shoulder-length thick black hair, and the same gentle Indian face. (*Woman on the Edge of Time*, 60)

Am Aussehen der Person hat sich also nichts verändert, dennoch hatte sie diese zuerst als zweifelsfrei männlich betrachtet. Mit dem neuen ›Wissen‹ werden aus den gut rasierten nun glatte, unbehaarte Wangen. Vor allem den Habitus der Person aus der Zukunft, Luciente, kann die ›Besucherin‹, Consuelo oder kurz: Connie, nicht als den einer weiblichen Person identifizieren, weil sie ihn nicht von Frauen kennt:

Luciente spoke, she moved with that air of brisk unselfconscious authority Connie associated with men. Luciente sat down, taking up more space than women ever did. She squatted, she sprawled, she strolled, never thinking about how her body was displayed. (*Woman on the Edge of Time*, 61).

Lebhafte, unbefangene Autorität im Sprechen wie im körperlichen Habitus ist es, was Connie neben der ›unweiblichen‹ Kleidung als männlich identifiziert, ebenso wie die Selbstverständlichkeit, Raum einzunehmen, sich nicht klein zu machen und vor allem nicht darüber nachzudenken, wie der eigene Körper gezeigt und zur Schau gestellt wird, sich ganz grundsätzlich um das eigene Äußere nicht zu kümmern. Da sie dieses Verhalten nicht als weiblich identifiziert, geht Connie davon aus, dass es sich um eine ›Dyke‹, eine Lesbe handeln muss. Doch auch Konzepte wie Hetero- und Homosexualität haben in dieser Zukunft keinen Bestand. Die offenen Geschlechtervorstellungen Mattapoisetts lassen Luciente eine androgyne Geschlechtlichkeit hervorbringen, die für Connie nicht einzuordnen und verwirrend ist. Darüber hinaus setzt sich die Dekonstruktion von Machtstrukturen und Hierarchien in Mattapoisett auch auf der sprachlichen Ebene fort: Percy beseitigt die Geschlechteropposition in der Sprache und ersetzt ›sie‹ und ›er‹ sowie ›ihr‹, und ›sein‹ diese durch die einheitlichen Pronomen ›per‹ und ›person‹. Die Charaktere der Gegenwart haben darüber hinaus Alter Egos in der Zukunft. Auf diese Weise lotet der Roman die Möglichkeiten von Existenzweisen unter verschiedenen Bedingungen aus: in der Gegenwart der USA der 1970er Jahre und in einer zukünftigen anarchistischen Welt, ohne Hierarchien, Patriarchat, Kapitalismus, Sexismus und Heteronormativität.

Percy schildert in *Woman of the Edge of Time* noch eine zweite, dystopische Zukunft, in der Großkonzerne die Welt unter sich aufteilen. Es ist eine spätkapitalistische, extrem hierarchische, patriarchale und misogynie Welt. Auch hier spielen Gen-

und Reproduktionstechnologien eine große Rolle, allerdings führen sie nicht zur Aufhebung von Geschlechterdifferenzen, sondern vielmehr zu deren Zuspitzung und Karikierung. Es ist also nicht die Technologie selbst, die in Piercys Darstellung zu Befreiung oder Unterdrückung führt, sondern die gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnisse, in denen sie zur Anwendung kommen. Das in zahlreichen radikal-feministischen und linken Diskussionen vorgebrachte Argument, dass die Technik, wie sie der Kapitalismus hervorbringt, per se nur herrschaftsförmig sein kann, ihr die kapitalistische Herrschaft also inhärent ist und eine Technik, die in einer anarchistischen Gesellschaft entsteht, folglich völlig anders gestaltet wäre, teilt Piercy offensichtlich nicht.

Ein weiteres, aktuelleres Beispiel für die Beiträge, die SF zu feministischen Diskussionen leistet, ist Melissa Scotts Roman *Shadow Man* (1996), der insbesondere von der Auseinandersetzung mit Geschlechtsentwicklung und Intersexualität inspiriert ist, wie die Biologin Anne Fausto-Sterling diese in »The Five Sexes« (1993) formulierte. Das Zweigeschlechtersystem, so argumentierte Fausto-Sterling, eigne sich nicht dafür, das gesamte Spektrum menschlicher (biologisch-anatomischer) Geschlechter zu beschreiben. Sie schlug daher ein Fünfgeschlechtersystem vor und führte neben Frauen und Männern weitere drei Geschlechter ein: »herms« (named after true hermaphrodites, people born with both a testis and an ovary); »merms« (male pseudohermaphrodites, who are born with testes and some aspect of female genitalia) and »ferms« (female pseudohermaphrodites, who have ovaries combined with some aspect of male genitalia)«. (Fausto-Sterling 2000, 19) Entsprechend stellt Scott der einen Welt, die gegen besseres Wissen nur zwei Geschlechter und eine Form der Sexualität als legal und legitim anerkennt, Welten gegenüber, die fünf Geschlechter und neun Sexualitäten als »normal« betrachten. Scott bedient sich in *Shadow Man* somit einer klassischen Erzählkonvention der SF: Eine bekannte Welt trifft auf eine unbekannte, und beide lernen einander kennen. Die »Aliens« werden in *Shadow Man* von den Einheimischen beschrieben, welche die Sicht der Leser*innen teilen. Auf diese Weise gibt Scott den Leser*innen Einblick in eine ihnen fremde Welt. Zugleich schildern die Aliens ihre Erlebnisse und Erfahrungen mit den Einheimischen sowie deren Gesellschaften, Sitten und Gebräuche, die ihnen häufig befremdlich erscheinen. Der Blick wird also nicht nur auf etwas Fremdes gerichtet, sondern auch auf das Eigene als etwas Fremdes.

Der Planet »Hara« entspricht in *Shadow Man* unserer, i. e. der »westlichen« Welt: Das heißt Hara ist zweigeschlechtlich und heteronormativ strukturiert. Zwar wissen alle, dass es mehr Geschlechter und Sexualitäten gibt, gesellschaftliche Konventionen ebenso wie Recht lassen jedoch nur diese zu. Lange Zeit war Hara isoliert und hat sich unabhängig von den »Concord-Welten« entwickelt, nun – dank der Überlichtgeschwindigkeit – betreibt Hara Handel mit diesen. Aus diesem Grund leben relativ viele »Offworlder« auf Hara. Die Offworlder der Concord-Welten kennen fünf Geschlechter – geringfügige Variationen jener, die auch Fausto-Sterling, beschreibt: »fem«, »herm«, »man«, »mem« und »woman«. Die Klassifikationen sind streng biologisch-anatomisch: Im Glossar des Romans lässt sich nachlesen, dass eine Frau, *woman*, zum Beispiel als »human being possessing ovaries, XX chromosomes, and some aspects of female genitalia; she, her, her, herself« (*Shadow Man*, 312) definiert wird, ein* »mem« als: »human being possessing ovaries, XX chromosomes, and some aspects of male genitalia but

not possessing testes; þe, þis, þim, þimself« (*Shadow Man*, 311), ein* »herm« ist ein Hermaphrodit usw. Für Hara weist das Glossar von *Shadow Man* keine Geschlechterdefinitionen auf und kann auch keine aufweisen, da es zwar rigide Verhaltensnormen für die Geschlechter gibt, diese sich aber biologisch-anatomisch nicht definieren lassen. Auch auf Hara existieren ja fünf Geschlechter – erklärt als Mutation infolge der Einnahme eines Medikaments, das die Überlichtgeschwindigkeit überlebbar macht –, nur anerkannt sind diese eben nicht.

Auffällig an den Geschlechterdefinitionen der Concord-Welten ist, dass jedes Geschlecht nicht nur eine eigene Bezeichnung, sondern auch eigene Pronomina hat. Wie Piercy und viele andere feministische (SF-)Autor*innen auch, setzt Scott auf die Performativität von Sprache, um mit einem Dimorphismus zu brechen und geschlechtliche Alternativen zu Frau und Mann hervorzubringen. Auf diese Weise gelingt es in *Shadow Man*, jedes Geschlecht als etwas Eigenes – und nicht nur als Variation von Frau oder Mann – zu etablieren. Wenn ein*e »mem« mit »þe« angesprochen wird und nicht mit »he«, dann erspart dies nicht nur Sternchen und Unterstriche, weil der geschlechtlichen Existenzweise auch sprachlich Rechnung getragen wird, »þe« wird auch als eigenes Geschlecht wahrgenommen. Gleichermaßen ein*e »fem«:

Eshe Isabon, on the other hand, was looking cooler than ever, smiling faintly as ðe studied the board. ðe met his gaze, and ðer smile widened for an instant, before ðe shifted the next block of pieces into position. (*Shadow Man*, 14)

Scott schafft nicht allein sprachlich eine produktive Verwirrung, wenn Leser*innen permanent nachschlagen müssen, welches Pronomen welches Geschlecht bezeichnet. Des Weiteren wird die Notwendigkeit, genau ein bestimmtes Geschlecht zu sein, in beiden Gesellschaften beleuchtet. Auf Hara bedeutet dies, dass es zwar fünf Geschlechter gibt, jede*r sich aber dafür entscheiden muss, eines der zwei anerkannten zu leben. Für die *Offworlder* der Concord-Welten hingegen stellt ein Insistieren auf zwei Geschlechtern wie auch auf Heterosexualität als einzig »normaler« Sexualität eine Perversion dar. Da die *Offworlder* auch auf Hara nicht mit zwei Geschlechtskategorien auskommen und auch die geschlechtsspezifische Kleidung nicht der ihren entspricht, ist der Umgang mit Einheimischen für sie extrem irritierend. Auf der Suche nach dem »wahren«, ihrer Klassifikation entsprechenden Geschlecht forschen sie nach Hinweisen am Körper. So wird in *Shadow Man* ein Treffen zwischen einem *Offworlder* und eine*m Herm, d*er sich jedoch als schwuler Mann definiert, folgendermaßen beschrieben:

He saw the offworlder looking at him, saw the familiar movement of eyes checking the shape of hips and shoulders and chest, looking for the indicators of true gender. [...] He [the offworlder, D. F.] had been on Hara long enough to know better than to be so obvious about it. Harans might actually have the same five sexes as any other human beings, but law and custom allowed only two. (*Shadow Man*, 14)

Als Schimpfworte hingegen existieren auch auf Hara mehr als zwei Geschlechter wie auch mehr Sexualitäten. Scott schildert in *Shadow Man* so, was es bedeutet, für das Geschlecht, dem eine* sich zurechnet, wie auch für die präferierte Sexualität keinen bzw. nur einen abwertenden Namen zu haben. Geschlechterbezeichnungen gehen

auch auf Hara mit dem Begehren einher. Auch im Englischen, Deutschen, Französischen, Spanischen und vielen anderen Sprachen mehr gibt es mehr als zwei – häufig ursprünglich beleidigende – Bezeichnungen für andere Geschlechter, diese sind jedoch an lesbische, schwule und/oder queere Kontexte gebunden. Ein ›Dandi‹ beispielsweise wird auf Hara folgendermaßen definiert: »colloquial term for a mem or the active part in a homosexual relationship; the implication is ›trying hard, but not really a man« (Shadow Man, 314). Zwar bleibt bei dieser Definition unklar, ob es sich um ein*e »mem« handelt oder um einen bestimmten Part in einer homosexuellen Praxis, auf jeden Fall aber handelt es sich um eine geschlechtliche Existenzweise, die ›unecht‹, dem männlichen ›Original‹ nicht ebenbürtig ist.

Die Concord-Welten irritieren nicht nur durch ihre vielfältigen Geschlechter, wirklich komplex wird es, wenn noch die Sexualitätskategorien hinzukommen:

bi: denotes a person who prefers to be intimate with persons of exactly the same and one of the two »opposite« genders;

demi: denotes a person who prefers to be intimate with persons of exactly the same and one of the two »like« genders;

di: denotes a person who prefers to be intimate with persons of either of the two »opposite« genders;

gay: denotes a person who prefers to be intimate with persons others of exactly the same gender;

omni: denotes a person who prefers to be intimate with persons of all genders. Considered somewhat disreputable, or at best indecisive;

straight: denotes a person who prefers to be intimate with persons of one of the two »opposite« genders;

tri: denotes a person who prefers to be intimate with persons of exactly the same and both of the »opposite« genders;

uni: denotes a person who prefers to be intimate with persons of one of the two »like« gender. (Shadow Man, 310–312)

Doch auch diese neun Klassifizierungen sind nicht ausreichend, vielmehr müssen »uni«, »straight«, »demi« und »bi« noch näher qualifiziert werden. Eine Frau beispielsweise kann nicht einfach »straight« sein, sie ist entweder »man-straight« oder »mem-straight«. Das ist aber auf jeden Fall ein Entweder-Oder, denn sonst wäre sie »di«. Noch komplizierter wird es, wenn ein*e Mem »demi« ist: Demi bezeichnet eine Person, die Personen genau desselben und eines der beiden »ähnlichen« Geschlechter sexuell bevorzugt. Für eine*n Mem hieße das, dass »pe« andere Mem, Männer, Herms oder – ja wen – Herms?, Frauen? – welches Geschlecht ist hier »ähnlich« – bevorzugt.

Doch werden die Concord-Welten in *Shadow Man* nicht als ›Eldorado‹ jenseits geschlechtlicher Normierungen und Regulierungen dargestellt, auch die fünf Geschlechter und neun gesellschaftlich anerkannten Sexualitäten erweisen sich als zu rigide. Damit zeigt der Roman die Grenzen von Fausto-Sterlings Konzeptualisierung auf, die Geschlecht in erster Linie an den Geschlechtsorganen festmacht (wie diese 2000 selbst in »The Five Sexes, Revisited« konstatiert). Die geschlechtliche Identifikation der jeweiligen Person spielt in dieser Konzeptualisierung ebenso wenig eine Rolle wie die Zuschreibungen oder Unterstellungen eines Geschlechts durch andere. *Shadow Man* führt darüber hinaus vor Augen, dass die bloße Vervielfältigung von Geschlech-

tern und Sexualitäten weder die Probleme normativer Geschlechtergrenzen löst oder Geschlechterhierarchien auflöst noch vor Ausschlüssen schützt – zumal die Frage nach der ›tatsächlichen‹ Anzahl von Geschlechtern und Sexualitäten nicht lösbar ist. Der Roman demonstriert so, dass Klassifizierungen von Geschlechtern wie auch von Sexualitäten – auch wenn deren Ziel mehr Freiheit ist – immer kontingent und normativ sind. Über das Gedankenexperiment zu Fausto-Sterlings Geschlechterkonzeption hinaus stellt *Shadow Man* jedoch auch etwas von Frauen und Männern, die zueinander in Opposition stehen und ausschließlich einander begehren, Verschiedenes dar und betreibt eine durchaus produktive Geschlechterverwirrung. Damit weist Scott auf kritische Aspekte von Fausto-Sterlings Ansatz wie auch weitere denkmögliche Veränderbarkeiten von Geschlechter- und Sexualitätskonzeptionen hin.

Beide – Piercy wie Scott – übersetzen abstrakte, in der feministischen Theorie diskutierte Thesen in fiktive, gleichwohl konkrete Realitäten, in denen sie die Implikationen dieser Thesen eingehend erforschen und ausbuchstabieren. Im Lesen lässt sich für jede* Leser*in darüber hinaus erfahren, wie sich alternative Geschlechter und eine andere Geschlechterordnung im Alltag anfühlen, ja gelebt werden könnten. Diese Alternativen können mit vielen anderen geteilt und diskutiert werden. Ein wesentlicher Vorteil der SF gegenüber der Theorie ist gerade, dass sie leichter zugänglich ist. Die Lektüre von SF ist wesentlich weniger voraussetzungsvoll als die Lektüre theoretischer Texte. So erreichen SF-Erzählungen andere und wesentlich mehr Leser*innen als theoretische Texte oder politische Schriften. Lassen sich Leser*innen auf eine Geschichte ein, halten sie die dargestellte Welt inklusive der imaginären Geschlechter und Geschlechterverhältnisse – zumindest für die Dauer der Lektüre – für glaubhaft. Frei nach Jameson sickert so die fiktive Welt in das Unbewusste ein und wird Teil der Erfahrungen von Welt (vgl. auch Murphy, »Your Future is Out of Date« in *Lightspeed* 2014). Auf diese Weise können sich die fiktiven Bilder und Erzählungen in der Leseerfahrung – anders als theoretische – zu einer imaginären Ressource entwickeln. Und schließlich dienen die fiktiven Realitäten der SF-Feminismen als Grundlage für nachfolgende Diskussionen und das weitere Nachdenken über mögliche Zukünfte wie auch aktuelle Politiken. In den fiktionalen Entwürfen, die mitunter bis ins Kleinste ausloten, welche Zukünfte eine bestimmte Idee schaffen könnte, zeigen sich die Schwächen oder Auslassungen wie auch die Stärken theoretischer Konzepte. Sie können über die theoretischen Entwürfe hinausgehen und diese wiederum bereichern. So verstanden, können SF-Feminismen nicht nur der Veranschaulichung theoretischer Perspektiven dienen, sondern selbst eine kritische Stimme innerhalb des theoretischen Diskurses sein.

3.2.3 SF-Feminismen zwischen zwei Hochzeiten

Ende der 1970er und vor allem in den 1980er Jahren bestimmten im Zuge des Erstarrens konservativer gesellschaftlicher Strömungen in Europa und den USA (als Schlagwörter seien hier nur Reaganomics und Thatcherismus genannt) eher dystopische Zukunftsentwürfe wie etwa Zoë Fairbairns' *Benefits* (1979), Suzette Haden Elgins' *Native Tongue* (1984) oder Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) die Feminismen der SF.³⁷ Dies beschreibt jedoch lediglich eine Tendenz, manche Autori*nnen wie beispielsweise James Tiptree, Jr. (aka Alice Sheldon) oder Octavia Butler haben zur gleichen Zeit sowohl utopische als auch dystopische Texte verfasst. Das breitere Interesse an den SF-Feminismen schwand jedoch bereits seit Ende der 1970er – Vonda McIntyres *Dreamsnake* (1978; dt. 1979 von Horst Pukallus, *Traumschlange*) war für lange Zeit der letzte *feministische* Roman, der mit den beiden wichtigsten Preisen, dem Hugo und dem Nebula (vergeben von SF-Autori*nnen) ausgezeichnet wurde. Das heißt jedoch nicht, dass die SF-Feminismen wieder verschwunden wären. Viele bedeutende feministische SF-Autor*innen wie beispielsweise Octavia Butler, Melissa Scott, Pat Murphy, Joan Slonczweski, Karen Joy Fowler und andere begannen in den 1980er Jahren überhaupt erst zu veröffentlichen (vgl. Jones 2009, 487). Auch die WisCon, die jährliche feministische SF-Convention, fand ununterbrochen ein Publikum und seit der Gründung des James Tiptree, Jr. Literary Awards 1991, der jährlich auf der WisCon verliehen wird, haben die SF-Feminismen, wie oben bereits erwähnt, auch einen eigenen Literaturpreis.

Der Einfluss, den Feminismen auf die SF insgesamt ausüben, schwand ebenfalls nicht einfach: Denn unter anderem mit dem verstärkten Fokus auf die Entwicklung der Charaktere sowie auf zwischenmenschliche Interaktionen haben die feministischen Erzählungen die Erwartungshaltung an SF-Geschichten nachhaltig verändert (vgl. Gomoll 1986/87). Darüber hinaus lässt sich der Einfluss der SF-Feminismen in der Entwicklung feministischer Ansätze zur SF-Kritik seit den 1980er Jahren sowie in den Debatten, die in der größeren SF-Community geführt wurden und werden beobachten. So kommt beispielsweise keines der großen Handbücher zu SF ohne Kapitel zu Geschlecht in der SF und zu feministischen Zugängen zur SF aus. *Breitere* Aufmerksamkeit erhalten SF-Feminismen allerdings erst wieder seit den 2000er Jahren (vgl. Moore 2007, o. S.), in denen einige feministische und/oder queere Verlage gegründet wurden: Die SF-Autorin L. Timmel Duchamp beispielsweise rief 2004 die Aqueduct Press ins Leben. Der Verlag gibt nicht nur gedruckte und elektronische Bücher, sondern auch eine Zeitschrift, *The Cascadia Subduction Zone*, sowie die *WisCon Chronicles*, eine Buchreihe, die Panels und Diskussionen der WisCon dokumentiert, aber auch eigene Themensetzungen verfolgt, heraus. Lethe Press wurde 2001 vom SF-Autor Steve Berman gegründet und publiziert neben neuen auch vergriffene Titel zu LGBTIQ-Themen – was in der SF von unschätzbarem Wert ist, da wenig verkaufte Titel häufig nur einmal aufgelegt werden und anschließend kaum noch verfügbar sind, weil SF von den meisten Bibliotheken nicht systematisch gesammelt wird. Die kostengünstigen Möglichkeiten des elektronischen wie auch des online Publizierens machten sich bald darauf auch die Herausgeberinnen neuer Magazine wie *Apex* (2009), *Lightspeed* (2010), *Clarks-world* (2006), *Uncanny* (2014) und andere zunutze. In den Magazinen sind neben Erzählungen und Kurzgeschichten SF-Kritik und vor allem Buchbesprechungen zu finden, die den Leser*innen mitunter auch eher unbekannte Autor*innen anempfehlen. Darüber hinaus wurden und werden von den Magazinen gerade auch unbekannte(re)

Autor*innen publiziert, die andernorts Schwierigkeiten haben, ihre Geschichten zu veröffentlichen. Das sind nicht allein Frauen oder Feministi*nnen, gerade auch Schwarze, postkoloniale und nicht-englischsprachige Autor*innen haben so eine (breitere) Leser*innenschaft gefunden. Das Lamento des Malestreams ironisch aufgreifend, hat *Lightspeed* die »Destroy«-Reihe herausgegeben, in der nacheinander Frauen (2014), Queers (2015) und People of Color (2016) die SF »zerstören«. Und *Apex* hat 2018 bereits die fünfte Ausgabe des *Apex Book of World SF* veröffentlicht. Es liegt also auf der Hand, dass die zweite-Hochzeit, die die SF-Feminismen seit den 2010er Jahren erleben, gerade auch von den neuen Magazinen und Verlagen befördert wurde: Bemerkenswerterweise sind es aktuell gerade auch Schwarze und postkoloniale Feminismen, die große Anerkennung und eine große Leseri*nnenschaft finden. In den 2010er Jahren gewannen Autorinnen, darunter explizit feministische, sechs von acht Nebulas und sechs von acht Hugos – drei Hugos allein N. K. Jemisin, die als erste Schwarze Autor*in den Hugo Award für den besten Roman erhielt (Samuel Delany wurden zwei Hugos für Kurzgeschichten, aber keiner für einen Roman verliehen und auch Octavia Butler wurde zwar für eine Erzählung und eine Kurzgeschichte, aber nie für einen Roman mit einem Hugo geehrt), 2018 war Jemisin die erste Autor*in, die je den dritten Hugo hintereinander gewann. Die Preise für Jemisin sind gerade auch deshalb so bemerkenswert, weil sie in Reden, Texten und Interviews explizit Stellung zu Sexismus und Rassismus in der SF bezogen hat. Sie ist eine der Autor*innen, die in den letzten Jahren heftig von Autoren wie auch Fans attackiert wurden, die gegen die vermeintliche »affirmative action«- und »Identitätspolitik« der SF-Community im Allgemeinen und bei den Preisvergaben im Besonderen ins Feld gezogen waren, wie beispielsweise die *Sad* und die *Rabid Puppies* (s. Kapitel 3.1.5). Jemisins beispielloser Erfolg bei den Hugos, die ja von den Leser*innen vergeben werden, wird daher auch als entschiedene Haltung der Community gegen die andauernden Bemühungen gewertet, Frauen, Queers und People of Color zu marginalisieren (vgl. Romano 2018).

3.2.4 Cyberpunk: Reaktion des Boy's Club

In den 1980er Jahren, also zu dem Zeitpunkt, zu dem die SF-Feminismen sich schließlich auch als Forschungsgegenstand etabliert hatten, waren diese ausgerechnet von einer »Bewegung« in den Schatten gestellt worden, die weiß, bürgerlich und männlich zentriert war: dem Cyberpunk (Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, *Cyborg Theorists: Feminist SF Criticism Meets Cybercultural Studies*). Cyberpunk beschreibt globalisierte Gesellschaften in der nahen Zukunft, in denen transnationale Großkonzerne, seltener auch supranationale Regierungen, die Geschicke der Bevölkerung bestimmen, Informationsnetzwerke eine bedeutende Rolle spielen und die Erweiterung des menschlichen Körpers durch maschinelle Komponenten an der Tagesordnung sind (vgl. Nicholls 2015). Weitere wiederkehrende Themen sind plastische Chirurgie, genetische Veränderungen und elektronische Implantate, das heißt nicht nur die »Invasion« des Körpers, sondern auch des Geistes durch Schnittstellen zwischen Gehirn und Computer und durch Künstliche »Intelligenz« (vgl. Sterling (2016 [1986])). Die Frage nach der »Natur« des Menschen warf der Cyberpunk folglich in mehrerlei Hinsicht auf. Einem der frühen Autoren in dem Feld, Bruce Sterling, zufolge beschreibt Cyberpunk³⁸ eine Zukunft, die akribisch von »modernen Verhältnissen« extrapoliert. »Die Perspektive ist

vielschichtig, anspruchsvoll, global. Ausgegangen wird von neuen Ansätzen: [...] der Kybernetik, der Biotechnologie und Nachrichtentechnik – um nur einige zu nennen.« (Sterling; dt. Heinz 1988 [1986], 11). Kritiker*innen beschreiben die Welt des Cyberpunk als die der 1980er Jahre, nur ist sie »schlechter, unangenehmer, unwirtlicher, gefährlich und aufregend« geworden (Rosenthal 1991, 85). Einige der Vorstellungen, mit denen Computernetze und virtuelle Räume, also der Cyberspace, versehen wurden, haben ihren Ausgangspunkt im Cyberpunk – auch ein Teil des Vokabulars, mit dem wir über Informationstechnologien und virtuelle Welten sprechen, wurde mutmaßlich in dieser Variante der SF kreiert. Besprochen wurde Cyberpunk als *die* Form des Schreibens, die sich den zentralen politischen, philosophischen und ethischen Fragen der Zeit (vgl. Nixon 1992, 221), den »verstörenden politischen und technologischen Veränderungen« (Rosenthal 1991, 81) stellte. Zwischen Cyberpunk und Haraways Cyborg-Manifest lassen sich mehrere Verbindungen ausmachen: Zum einen teilen sie sich den Entstehungskontext der USA in den 1980er Jahren, auch die Erzählungen des Cyberpunk befassen sich, wenn auch in fiktiver Weise, mit dem Übergang »von einer organischen Industriegesellschaft in ein polymorphes Informationssystem« (CM, S. 48), zum anderen stellen beide das kohärente, abgeschlossene Subjekt des liberalen Humanismus in Frage. Entsprechend war das ungeheure Interesse, auf das der Cyberpunk in akademischen Diskussionen weit über die SF-Kritik hinaus stieß, beispiellos (vgl. (Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, *Sf reviews cyberpunk*).

Was den Cyberpunk zudem kennzeichnet, und hier gibt es keine Parallele zum Cyborg-Manifest, ist die Gegenkultur-Attitüde – der »Punk« im Namen kommt nicht von ungefähr. Die Cyberpunks verstanden sich als »Bewegung«, nicht schlicht als eine spezifische Form der SF. Drogen sind immer wieder Thema, allerdings als Hochtechnologie, wie Sterling betont:

many drugs, like rock and roll, are definitive high-tech products. No counterculture Earth Mother gave us lysergic acid—it came from a Sandoz lab, and when it escaped it ran through society like wildfire. It is not for nothing that Timothy Leary proclaimed personal computers »the LSD of the 1980s«—these are both technologies of frighteningly radical potential. And, as such, they are constant points of reference for cyberpunk. (Sterling 2016 [1986]: o. S.)

Schauplätze der Erzählungen sind häufig verwahrloste Straßenzüge und Ghettos, die Protagonist*innen des Cyberpunk werden von Sterling als Piraten-Crew charakterisiert, die sich aus »Verlierern, Gangstern, Abtrünnigen, Ausgestoßenen und Irren« [sic] (Sterling; dt. Heinz 1988 [1986], 11) zusammensetzt. Die Zukunft werde nun nicht mehr – wie in der vorangegangenen feministischen Dekade – als »trockene Spekulation« beschreiben, sondern »vom Unterleib aufwärts« (ebd.). Entsprechend werden Autoren, wie William Gibson, dessen Roman *Neuromancer* (1984) als kanonisch für den Cyberpunk gilt, Bruce Sterling selbst oder Neal Stephenson mit Cyberpunk in Verbindung gebracht. Selten werden inmitten dieses »Boy's Club« wichtige Autorinnen wie Pat Cadigan rezipiert. Die vielen *feministischen* Autorinnen wie Melissa Scott, Nicola Griffith, Rebecca Ore, oder Mary Rosenblum wurden und werden meist gänzlich ignoriert (vergleiche z. B. Peter Nicholls Eintrag »Cyberpunk« in der *Encyclopedia of Science Fiction*, Nicholls 2015). Auch wenn es um die historische Einordnung des Cyberpunk geht, ließen und lassen sich »blinde Flecken« feststellen: So werden neben der *New Wave*

Autoren, die der Beat Generation oder der Postmoderne zugerechnet werden, wie William Burroughs oder Thomas Pynchon, häufig zu seinen Vorläufern gerechnet (vgl. Sterling 2010 [1986], Wolmark 1993, 108). Selten wird jedoch darauf verwiesen, dass die Wurzeln des Cyberpunk ebenso in den SF-Feminismen zu suchen sind (vgl. Gomoll 1986–87, Delany 1994, 164–185, hier insbes. 176 f.). Samuel Delany spricht von einer »endlosen, eifrig bemühten Suche nach Vätern unter den Kritikern des Cyberpunk«. Tatsächlich habe der Cyberpunk überhaupt keine »Väter«, dafür jedoch viele »Mütter«. Ohne die SF-Feminismen der 1970er Jahre, so Delany, gäbe es keinen Cyberpunk (vgl. Delany 1994, 164–186). Gibsons *Urban Sprawl* beispielsweise, die sich endlos ausbreitende chaotische Megalopolis, in der die Bevölkerung täglich ums Überleben kämpft (versus der Stadt, die unter einer Kuppel ist und ein eigenes Klima hat), stelle eine Umschrift der wohlorganisierten Gesellschaften dar, die Ursula Le Guin in ihren Romanen und Kurzgeschichten beschreibt (Delany 1994, 173 f.). Ein weiteres Charakteristikum des Cyberpunk geht ebenfalls direkt auf die SF-Feminismen zurück: kämpferische, unkonventionelle Frauenfiguren – wiewohl vorzugsweise in Nebenrollen.

Exkurs 2: Bearbeitungen einer Abenteuerheldin

Tatsächlich handelt es sich dabei um zum Teil sehr unmittelbare Übernahmen von Figuren aus den SF-Feminismen, wie ich im Folgenden anhand eines sehr prominenten Beispiels zeigen möchte: der Attentäterin Alice-Jael Reasoner aus Joanna Russ' Roman *The Female Man* (1975) und deren Umgestaltung zum prototypischen *Razor Girl* Molly Millions in William Gibsons *Neuromancer* (1984)³⁹.

Jael ist weder die erste noch die einzige weibliche Protagonistin in Russ' Werk, die Vorstellungshorizonte von Weiblichkeiten signifikant erweitert. Doch hat diese Figur eine neue Qualität: Wie Jeanne Cortiel herausstellt, repräsentiert sie die gewaltige und gewaltsame Wut von Feministinnen angesichts der Unterdrückung von Frauen im Patriarchat (vgl. Cortiel 1999, 59). Ihr Name verweist auf die biblische Figur der Jaël im Buch der Richter (4 und 5) – eine Männergewalttäterin. In *The Female Man* ist Jael eine der vier Protagonistinnen, der vier Js, die alle den gleichen Genotypen haben, also über die gleichen Erbfaktoren verfügen. Sie leben in Parallelwelten, zwei (in den 1970er Jahren) gegenwärtigen und zwei zukünftigen. Russ bedient sich des Kunstgriffs, Jael von Jeannine, Janet und Joanna – den anderen drei Js – zu trennen, von denen jede eine Möglichkeit, als »weiblicher Mensch« in einer spezifischen Gesellschaft zu existieren bzw. die Unmöglichkeit, in der zeitgenössischen Gesellschaft ein »weiblicher Mensch« zu sein, repräsentiert. Jael Reasoner lebt in einer der zukünftigen Welten, keiner utopischen, egalitären, sondern in einer, in der die Geschlechter rigide in *womanland* und *manland* getrennt sind und sich darüber hinaus bekriegen – der Kampf der Geschlechter ist hier ein buchstäblicher. Anders als in vielen feministischen Utopien dieser Zeit und auch anders als in der zweiten zukünftigen Welt von *The Female Man* bedeutet dies hier jedoch nicht, dass es sich um eine Gesellschaft handelt, die nicht heteronormativ geordnet wäre. Im Manland lassen weibliche Transpersonen – die »changed« und die »half-changed« – (zum Teil) Geschlechtsangleichungen vornehmen und werden in je-

der Hinsicht in stereotype Frauenrollen verwiesen, die Womanlanderinnen wiederum verfügen über männliche Androiden.

Als Jael die anderen drei Js das erste Mal trifft, ist sie in »matronenhaftes Schwarz« (*Female Man*, 157) gekleidet, hat silbernes Haar, silberne Augen und ein zerfurchtes Gesicht. Ihr Grinsen ist fast schon makaber, ihre Zähne scheinen wie ein verschmolzenes Stahlband und ihr Lachen hört sich an wie »ein scharfes, knirschendes Kreischen, das mit Keuchen und rostigem Schluchzen endet, so als ließe ein mechanischer Geier auf einem gigantischen Abfallhaufen auf dem Mond einen lauten schrillen Schrei über den Tod alles organischen Leben ertönen.« (Russ 1985: 143)⁴⁰ Das Metall, silberne Haare und Augen⁴¹ wie auch der »Tod alles organischen Lebens« weisen bereits darauf hin, dass Jael eine frühe Cyborgfigur ist – und darauf, dass sie furchterregend ist. Ihre auffällig silbern lackierten Nägel sollen von ihren verkrüppelten Fingerspitzen, die einst gequetscht nun Krebsgeschwüre bilden, ablenken – behauptet sie zumindest. Alice-Jael Reasoner ist Angestellte des »Bureau of Comparative Ethnology« und eine Spezialistin für Tarnungen – ihr Deckname ist »Sweet Alice« (*Female Man*, 158). Und sie ist professionelle Attentäterin. Während einer diplomatischen Mission in Manland hat sie es mit einem Repräsentanten, der nur ironisch »Boss« genannt wird und ganz der Tradition des »cosmic he-man« entspricht, zu tun. Boss ist nicht imstande, sie als Diplomatin (an) zu erkennen, da sie eine Frau ist und daher aus seiner Perspektive für dieses öffentliche Amt nicht in Frage kommt. Über die zu verhandelnden Verträge will er nicht sprechen, er hat »höhere« Ziele im Sinne: Jael davon zu überzeugen, dass Frauen – folglich die Womanlanderinnen – nichts mehr wollen, als sich mit den Männern wiederzuvereinigen. Außerdem geht Boss davon aus, dass Jael ihn »natürlich« begehrt, zur Erfüllung ihres Daseins darauf wartet, von ihm – einem Mann – penetriert zu werden. Denn Männer könnten zur Not miteinander Sex haben, Frauen hingegen nicht: »you don't have nothing to do it with, do you? So you don't get any« (*Female Man*, 168). Kein Mann – kein Sex, so Boss's Logik. Von Jael rabiart darauf aufmerksam gemacht, dass sie keinerlei sexuelles Interesse an ihm hat, wird er wütend – was sie ohnehin schon länger ist:

Boss was muttering something angry about his erection so, angry enough for two, I produced my own—by this I mean that the grafted muscles on my fingers and hands pulled back the loose skin, with that characteristic, itchy tickling, and of course you are wise; you have guessed that I do not have Cancer on my fingers but Claws, talons like a cat's but bigger, a little more dull than wood brads but good for tearing. And my teeth are a sham over metal. Why are men so afraid of the awful intimacies of hate? [...] I raked him gaily on the neck and chin and when he embraced me in rage, sank my claws into his back. (*Female Man*, 181)

Russ kehrt in dieser Beschreibung den Akt des heterosexuellen Geschlechtsverkehrs um und verzerrt ihn: Es ist Jael, die eine Erektion hat, ihre Vorhaut zurückzieht und die mit ihren Krallen penetriert. Männer fürchten nicht die Intimität der Liebe, sondern des Hasses. Das Töten gerät zur Zelebrierung von Jael's körperlicher Kraft und Boss's Tod zur kathartischen Lösung der Spannung – der Tod als Orgasmus (vgl. Cortiel 1999, 62): »Jael. Clean and satisfied from head to foot. Boss is pumping his life out into the carpet.« (*Female Man*, 182) Um keine Missverständnisse über die Krallen aufkommen zu lassen, distanziert der Text Jael von jeglichen Mietzekatzen-Konnotatio-

nen, wie auch um darauf aufmerksam zu machen, wie schwierig es ist, eine Sozialisation zu stereotyper Weiblichkeit zu verlernen:

It took me years to throw off the last of my Pussy-fetters, to stop being (however brutalized) vestigially Pussy-cat-ified, but at last I did and now I am the rosy, wholesome, single-minded assassin you see before you today. (*Female Man*, 187)

Doch nicht allein in der mörderischen Episode zwischen Jael und dem Manlander, auch im Verhältnis zu ihrem Gespielen Davy kehrt Russ Geschlechterverhältnisse um. Davy ist »der schönste Mann der Welt.« (*Female Man*, 185) Dargestellt ist er in einer ausgedehnten Szene als klassisches Sexobjekt, das sich Jael passiv hingibt:

You've heard about blue-eyed blonds, haven't you? I passed into his room bare-foot and watched him curled in sleep, unconscious, the golden veils of his eyelashes shadowing his cheeks, one arm thrown out into the streak of light falling on him from the hall. It takes a lot to wake him (you can almost mount Davy in his sleep) but I was too shaken to start right away and only squatted down by the mattress he sleeps on, tracing with my fingertips the patterns the hair made on his chest: broad high up, over the muscles, then narrowing toward his delicate belly (which rose and fell with his breathing), the line of hair to below the navel, and then that suddenly stiff blossoming of the pubic hair in which his relaxed genitals nestled gently, like a rosebud. I told you I was an old-fashioned girl. I caressed his dry, velvety-skinned organ until it stirred in my hand, then ran my fingernails lightly down his sides to wake him up; [...]. A naked man is a cross, the juncture elaborated vulnerable and delicate flesh like the blossom on a banana tree, that place that's given me so much pleasure.

[...] Little Davy was half-filled by now, which is a sign that Davy wants to be knelt over. I obliged, sitting across his thighs [...]. He is very, very exciting. He's very beautiful, my classic mesomorphic monster-pet. Putting one arm under his shoulders to lift him up, I rubbed my nipples over his mouth, first one and then the other, which is nice for us both [...]. Little Davy is entirely filled out now.

So lovely: Davy with his head thrown to one side, eyes closed, his strong fingers clenching and unclenching. He began to arch his back, as his sleepiness made him a little too quick for me, so I pressed Small Davy between thumb and forefinger just enough to slow him down and then—when I felt like it—playfully started to mount him, rubbing the tip of him, nipping him a little on the neck. His breathing in my ear, fingers convulsively closing on mine.

I played with him a little more, tantalizing him, then swallowed him whole like a watermelon seed—so fine inside! with Davy moaning, his tongue inside my mouth, his blue gaze shattered, his whole body uncontrollably arched, all his sensation concentrated in the place where I held him.

I don't do this often, but that time I made him come by slipping a finger up his anus: convulsions, fires, crying in no words as the sensation was pulled out of him. If I had let him take more time, I would have climaxed with him, but he's stiff for quite a while after he comes and I prefer that; I like the after-tremors and the after-hardness, slipperier and more pliable than before; Davy has an eerie malleability at those times. Kneaded and bruised him, hiccupping inside

with all my architecture: little buried rod, swollen lips and grabby sphincter, the flexing half-moon under the pubic bone. [...] I'd had him. Davy was mine. [...] —it had really been a good one. His body so warm and wet under me and inside me. (*Female Man*, 196–198)

In Russ' Darstellung ist Davy d* blonde, blauäugige Schöne, dessen Augenwimpern einen goldenen Schleier bilden, er wird beobachtet, seine Rosenknospe ist eingebettet in sein Schamhaar, sein Fleisch wie eine Blüte, er hat geschlossene Augen, den Kopf abgewandt, er ist zerbrechlich, braucht jemanden über sich, hat keine Kontrolle und wird schließlich penetriert und in Besitz genommen. Jael ist Herrin der Szene, Davy ihr willfähriger und untergebener Gespieler. Russ greift auf Klischees erotischer und pornografischer Darstellungen heterosexuellen Geschlechtsverkehrs zurück, allerdings mit umgekehrten Rollen. Und gerade in der Umkehrung und Ironisierung stereotyper Geschlechterrepräsentationen wird deren Konstruktion offensichtlich, während zugleich die weibliche Figur als aktive während des sexuellen Aktes etabliert wird: Mehr noch: nicht nur hat Jael keinerlei Interesse an Geschlechtsverkehr mit einem »echten« Mann⁴², wenn Russ schildert, wie Jael Davy penetriert und »nimmt«, bricht sie mit einem Tabu hegemonialer Männlichkeit: Den als hermetisch geschlossenen und undurchlässig phantasierten Männerkörper stellt sie als penetrierbar und verletzlich dar. Später stellt sich heraus, dass Davy kein Mann, sondern »ein hübscher Ableger des Hauses ist« (*Female Man*, 199), ein Android also.

Die Figur Molly Millions in William Gibson's Kurzgeschichte »Johnny Mnemonic« (1981) wie auch in seinem Roman *Neuromancer* ist ohne Russ' Vorlage kaum denkbar. Beiden gemeinsam ist die Haltung, die Härte, das ungewöhnliche Aussehen. Anhand ausgewählter Textstellen lässt sich eine direkte Verbindung zu Jael ziehen. Wie bereits erwähnt, gilt Gibson als einer der Begründer des Cyberpunk, und *Neuromancer*, der erste Band der *Sprawl*-Trilogie⁴³, ist der prominenteste, wahrscheinlich auch meistgelesene Roman des Cyberpunk. Molly nimmt in den Diskussionen darüber, ob Cyberpunk einfach nur »Boystown« repräsentiert oder aber innovative Frauenfiguren beinhaltet, eine herausragende Rolle ein (vgl. beispielsweise Gordon 1991). Sie ist die prototypische »starke« und kämpferische Frauenfigur im Cyberpunk und erinnert an spätere – auch filmische – *Razor Girls*, wie die Figur der Trinity in der *Matrix*-Trilogie der Wachowski-Geschwister: Sexualisierte, meist in enges Leder oder Latex gekleidete, »harte«, gefährliche, wütende und kämpferische Frauenfiguren. Oft sind sie Bodyguards oder Söldnerinnen, die den eher intellektuellen Helden beiseite stehen. Sie sind für das »Fleisch« zuständig, das im Cyberpunk eigentlich transzendiert werden soll (vgl. Cadora 1995, Nixon 1992, Wolmark 1994). Und wie Claudia Springer festhält, waren sie als Kind oder junge Frau meist Opfer emotionaler und vor allem sexualisierter Gewalt, für die sie nun Rache nehmen (vgl. Springer 1993, 724). Dieses Motiv unterscheidet sie allerdings bereits deutlich von Jael, der es, wie Jeanne Cortiel argumentiert, genau nicht um persönliche Rache geht, sondern darum, als unabhängig und eigenständig Handelnde in der Gesellschaft existieren zu können. Mit Simone de Beauvoir gesprochen, ist Jael's Maxime das Sein für sich und nicht für andere, konkret: für einen Mann. Zu diesem Zweck ist Jael ein* Cyborg mit implantierten Waffen geworden:

Jael goes through intense agonies to fight for her right to exist as an agent in society, not merely for petty feelings of personal revenge. [...] Jael kills men not for revenge, but to assert her existence. (Cortiel 1999, 86)

Molly ist in *Neuromancer* die Bodyguard von Case, dem eigentlichen Helden. Dieser ist ein Hacker, ein Computer-Cowboy, der vor sich die *virtual frontier* liegen sieht, wie der Cyberspace gerne verklärt wird beziehungsweise wurde, und allein gegen die Hegemonie transnationaler Großkonzerne kämpft. Um die »Transformation in eine glatte und geschmeidige Killerinnen*maschine« (Springer 1993, 724) bezahlen zu können, hat Molly als Sexarbeiterin Geld verdient. Dabei wurde sie Opfer und Zeugin brutalster sexualisierter Gewalt, bis hin zu Männern, die Frauen zu ihrem sexuellen »Genuss« töteten. Von Case (beziehungsweise Gibson) wird Molly folgendermaßen beschrieben:

He realized that the glasses were surgically inset, sealing her sockets. The silver lenses seemed to grow from smooth pale skin above her cheekbones, framed by dark hair cut in a rough shag. The fingers curled around the fletcher were slender, white, tipped with polished burgundy. The nails looked artificial. [...] She wore tight black gloveleather jeans and a bulky black jacket cut from some matte fabric that seemed to absorb light. [...] She held out her hands, palms up, the white fingers slightly spread, and with a barely audible click, ten double-edged, four centimeter scalpel blades slid from their housings beneath the burgundy nails. (*Neuromancer*, 24 f.)

Im Vergleich zur Beschreibung Jael's lassen sich hier deutliche Parallelen feststellen, allerdings auch signifikante Unterschiede. Die auffälligsten Gemeinsamkeiten, die auf eine direkte Ableitung Mollys von Jael hinweisen, sind die Augen und die einziehbaren Krallen. Allerdings werden aus den silbernen Augen hier deutlich Implantate, was insofern von Bedeutung ist, als es nicht mehr möglich ist, ihr in die Augen zu sehen oder unvermittelt von ihr angeblickt zu werden. Verdeckte Augen – also auch die im Cyberpunk notorisch verwendeten *Mirrorshades*, Spiegelbrillen – repräsentieren gewöhnlich Oberfläche, da sie das »Fenster der Seele« verbergen. Nicht wirklich im Widerspruch dazu verbindet Bruce Sterling die Sonnenbrillen im Cyberpunk »mit in die Sonne starrenden Visionär*innen« und Outlaws«. ⁴⁴ Mollys Nägel sind nicht silbern wie Jael's und auch nicht einfach rot oder signalrot, sondern *burgunderrot* lackiert und somit farblich deutlich sexualisiert, aus stumpfen Krallen werden scharfe, zweischneidige Klingen, eine weitere Sexualisierung, und während Jael's Finger Lustwerkzeuge zur Penetration waren, sind Mollys Finger scharf und gefährlich. Darüber hinaus ist Mollys Haut nicht zerfurcht wie Jael's, sondern hell und glatt, und sie ist nicht kantig, sondern geschmeidig. Die Figur Molly ist also einerseits deutlich von Jael übernommen, andererseits jedoch auch umgeschrieben. Sie ist in einer Weise (hetero)sexualisiert, die sie zu einer fetischisierten Männerphantasie deklassiert. Das zeigt sich auch in den Sexszenen in *Neuromancer*. Denn während in *The Female Man* Jael Davy zu ihrem Lustobjekt macht, findet das Ganze hier umgekehrt – in gewohnt patriarchaler Weise – statt. So ist es Molly, die als Objekt der Begierde angeblickt wird:

Opening his eyes, he saw Molly, naked and just out of reach across an expanse of very new pink temperfoam. [...] He lay on his side and watched her breathe, her

breasts, the sweep of a flank defined with the functional elegance of a war plane's fusilage. Her body was spare, neat, the muscles like a dancer's. (*Neuromancer*, 44)

Der Verweis auf Tänzerinnen, um Mollys Muskeln zu beschreiben, zeichnet sie als enorm muskulös und schlank, vor allem jedoch verortet dieser Verweis ihre Kraft im Reich des Spiels und des Tanzes – nicht in einer Arena oder an einem anderen Kampfschauplatz. Der Bogen, den ihr seitlicher Rumpf beschreibt, wird mit dem eines Kampfflugzeugs verglichen, jedoch abermals hinsichtlich dessen funktioneller *Eleganz*. Es sind nicht allein diese Beschreibungen und Charakterisierungen, die zu einer drastischen Entmachtung der Figur führen. Im Unterschied zu Molly repräsentiert Jael in *The Female Man* nicht nur Wut und Rache, sie ist die Revolutionärin und Kämpferin für die Befreiung *aller* Frauen (vgl. Cortiel 2005, 505). Molly hingegen ist zwar auch eine Kämpferin*, sie rebelliert jedoch einzig für sich selbst gegen das patriarchale System. Darüber hinaus ist sie keine selbstermächtigte Kämpferin*, sie steht im Dienste des Mannes*, der sie angeheuert hat. Und dieser betrachtet sie nicht allein als Bodyguard, Molly ist gelegentlich auch seine Geliebte. Im Rahmen einer Sexszene zwischen Case und Molly wird die Entmachtung der Figur besonders plastisch:

She settled over the small of his back, kneeling on the temperfoam, the leather jeans cool against his skin. Her fingers brushed his neck.

»How come you're not at the Hilton?«

She answered him by reaching back, between his thighs, and gently encircling his scrotum with thumb and forefinger. She rocked there for a minute in the dark, erect above him, her other hand on his neck. The leather of her jeans creaked softly with the movement. Case shifted, feeling himself harden against the temperfoam.

His head throbbed, but the brittleness in his neck seemed to retreat. He raised himself on one elbow, rolled, sank back against the foam, pulling her down, licking her breasts, small hard nipples sliding wet across his cheek. He found the zip on the leather jeans and tugged it down.

»It's okay,« she said, »I can see.« Sound of the jeans peeling down. She struggled beside him until she could kick them away. She threw a leg across him and he touched her face. Unexpected hardness of the implanted lenses. »Don't,« she said, »fingerprints.«

Now she straddled him again, took his hand, and closed it over her, his thumb along the cleft of her buttocks, his fingers spread across the labia. As she began to lower herself, the images came pulsing back, the faces, fragments of neon arriving and receding. She slid down around him and his back arched convulsively. She rode him that way, impaling herself, slipping down on him again and again, until they both had come, his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors, and her inner thighs were strong and wet against his hips. (*Neuromancer*, 32 f.)

Auch in dieser Darstellung einer sexuellen Begegnung scheint Molly Meisterin der Szene. Doch steht nicht die Befriedigung ihres Begehrens im Vordergrund, der Sex ist vielmehr dazu da, Case zu locken, den Helden nach einem medizinischen Eingriff zu

entspannen. Molly entspricht einerseits dem Klischee der *Femme fatale*, andererseits ist der entspannende Sex fürsorglich. Sie stimuliert Case, der sich im Unterschied zu Davy nicht einfach hingibt, sondern zwischendurch immer wieder auch die Initiative ergreift. Molly wird allerdings nicht als souverän dargestellt: mal zappelt sie, weil sie von ihrer Hose behindert wird, dann wieder ist ihre Ausrüstung empfindlich. Ihre Implantate erscheinen in dieser Szene nicht als technische Erweiterung ihrer Fähigkeiten, nicht als Zeichen ihrer Stärke und Professionalität oder gar Unnahbarkeit, die Implantate sind vielmehr empfindlich und machen sie verletzlich. Und auch hier wird der Busen geleckert, aber nicht sie reizt ihn damit: er leckt ihre »kleinen, harten Nippel«. War vorher von Davys Genitalien als Rosenknospe die Rede, so werden hier (in der deutschen Übersetzung) wieder die weiblichen Brustwarzen als Knospen bezeichnet. Und: Hat Jael Davy mit dem Finger penetriert und somit den männlichen Körper als penetrierten gezeigt, so hat hier Case seine Finger an Mollys Gesäßfurche. Die Schilderung von Cases Orgasmus schließlich – »his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors« – verweist bereits auf den Ort der wirklichen Freuden: die Matrix, den Cyberspace.

Im Vergleich zwischen Jael und Molly wird deutlich, dass Gibson in *Neuromancer* Russ' Figur übernimmt und umschreibt. Er selbst verweist freilich nicht auf Russ, ein Foto auf dem Plattenumschlag der Rockband *The Pretenders*, das unter anderem die Sängerin und Rockikone Chrissie Hynde zeigt, sei die Inspiration für Molly gewesen (vgl. Lavigne 2013, 42, FN 8). An anderer Stelle verweist er auf den Einfluss der Frauenfiguren in den Filmen von Howard Hawks auf seine Arbeit (vgl. Gordon 1991, 198). Mag sein, dass sowohl Chrissie Hynde als auch Howard Hawks' eigenständige Frauenfiguren Gibsons Phantasie angeregt haben, Molly stellt dennoch sehr deutlich eine Aneignung von Russ' Figur dar. Jedoch büßt die Jael in Gibsons Übernahme deutlich ihre Einzigartigkeit als unerschütterliche, reuelose, Männer mordende und dabei rundum psychisch »gesunde« Attentäterin*, also ihren queer_feministischen Biss ein. Ebenso verloren geht Jael's völlige Ignoranz gegenüber dem ihr in patriarchalen Strukturen zugewiesenen Platz sowie dem von ihr erwarteten Verhalten. Joan Gordon (1991) sieht in der Darstellung Mollys zwar einen – wenngleich verdeckten – feministischen Part, der Großteil der feministischen Kritik jedoch wertet Gibsons Übernahme anders. Für Claudia Springer ist Molly eine der bestechendsten, zugleich aber auch eine der problematischsten Figuren des Cyberpunk. Was sie aus einer feministischen Perspektive anziehend mache, werde durch ihre konventionell patriarchale Darstellung jedoch häufig untergraben. Und doch sei die kämpferische Figur auch ein feministisches Vorbild und nicht ausschließlich Sexobjekt – sie verkörpere Aspekte von beidem: feministische Rebellion gegen ein patriarchales System und fetischisierte Männerphantasie (vgl. Springer 1993, 724 f.). Der SF-Autorin und -Aktivistin Karen Jay Fowler zufolge ist es allerdings gerade der Sex, der Gibsons Schreiben beziehungsweise die Attraktion »seines« Cyberpunk ausmacht wofür die Figur der Molly entscheidend ist:

[T]o me Gibson is all about sex. The secret motto is, yes, you're a loser, but you're really cool and that not-at-all-conventionally pretty, but yet terribly sexy woman with the retractable claws — she sees how cool you are. Your life is a dangerous adventure! And you won't die, although you may be attractively disillusioned and weary by the time it's over ... After that you're not going to believe that I really like

Gibson's work, but I do. It's a race, it's a rush, and he's really, really good at it ... [...] The appeal of cyberpunk, a la Gibson, is the sexiness. (Fowler, zitiert nach Merrick 2011 [2009], Kapitel 6: What's in a name)

Fowlers Interpretation macht deutlich, wen Gibsons Figur adressiert beziehungsweise was sie repräsentiert: Sie ist die unkonventionelle ›Trophäe‹, die den Verlierer zum Helden erhebt. Und sie macht die Geschichte sexy. Von Russ' Männer hassender Amazone ist diese Darstellung weit entfernt. Entsprechend sieht Nicola Nixon die starken Frauenfiguren der feministischen SF in Gibsons Neu-Schreiben »effektiv depolitisiert und jeglicher revolutionärer Kraft beraubt« (Nixon 1992, 222). Der gesellschaftsverändernde, queer_feministische Impetus ist in Gibsons Umschrift nicht mehr vorhanden, auch nicht die ironische Dekonstruktion von Geschlechterrepräsentationen, die *The Female Man* leistet. Molly scheint dazu da zu sein, den Sex aufregender, den Helden heroischer zu machen. Klassische (hetero-)sexistische Geschlechterstereotypen werden im *Neuromancer* nicht hinterfragt, sondern affirmativ zum Einsatz gebracht. Und dennoch stellt die Figur der Molly eine Veränderung zu früheren, den Helden schmückenden Frauenfiguren im Malestream der SF dar. Der Einfluss, den die SF-Feminismen auf die SF insgesamt hatten und haben, selbst wenn sie verleugnet werden, lässt sich hier gleichwohl deutlich nachvollziehen.

Molly ist jedoch nicht die Letzte in der Stafette. Auch wenn diese – nicht nur für die SF-Feminismen – bedeutende Figur vom Malestream angeeignet und ›weichgespült‹ wurde, kommen Autor*innen immer wieder auf sie zurück, um ›ihre‹ Version zu entwickeln. Manche nach *Neuromancer* veröffentlichte Texte leisten daher eine ›Art Umschrift der Umschrift. Ein Beispiel hierfür ist die Figur Nili in Marge Piercys *He, She and It* (1991), auf die ich in meiner Analyse der Cyborg-Figuren in Kapitel 4 eingehen werde.

3.2.5 Cyberpunk versus Cyborg Writing

Der Konstituierungsgestus des Cyberpunk beruhte auf der Verleugnung der fundamentalen Beiträge von Autorinnen. Auch wenn SF-Feminismen als die innovativste und interessanteste Kraft der SF in den 1970ern galten, wurde den Autorinnen häufig vorgeworfen, keine ›richtige‹ SF zu schreiben: Das Anliegen, über wissenschaftliche Innovation nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften und der Technikentwicklung zu spekulieren, sondern auch Gesellschaftswissenschaften in den Blick zu nehmen (vgl. Kapitel 3.1.3), wurde ihnen als Preisgabe eines zentralen Charakteristikums ›richtiger‹ SF angelastet. (Vgl. Sterling 2010 [1986] und 2016 [1986]). Dies war nicht nur eine Art und Weise, die Feminismen aus der Geschichte der SF zu entfernen, sondern auch festzulegen, welche Inhalte und Themen SF verhandeln sollte – und welche nicht. Der Cyberpunk verstand sich als Rückkehr der SF zu den »hard sciences« – und Rückbesinnung auf ›richtige‹ SF. So behauptete Bruce Sterling 1986,⁴⁵ dass die SF in den 1970er Jahren »verworfen, ichbezogen und fade« (Sterling 2010 [1986], o. S.)⁴⁶ gewesen sei. Die Veröffentlichung von Gibson's *Neuromancer* hingegen habe »elektrisiert« und »das ganze Genre aus seinem dogmatischen Schlummer« gerissen (ebd.). Sterlings Pamphlet veranlasste die Fan-Aktivistin Jean Gomoll zu ihrem viel zitierten »Open Letter to Joanna Russ«. In diesem schrieb Gomoll, dass zu den Methoden, die Literatur

von Frauen zu unterschlagen, welche Russ in *How to Suppress Women's Writing* analysiert hatte, nun noch eine neue dazu gekommen sei: »They wrote it, but they were part of the me-decade« – Sie haben geschrieben, aber sie waren Teil des selbstbezogenen Jahrzehnts (vgl. Gomoll 1986, 87).⁴⁷ Sterlings Behauptungen, so Gomoll, strichen einfach eine ganze Dekade, nämlich das Jahrzehnt der SF-Feminismen, aus dem kulturellen Gedächtnis. Und alle, denen es entgegen komme, die Sprengkraft der SF-Feminismen in Abrede zu stellen beziehungsweise deren Bedeutung für die Geschichte der SF unsichtbar zu machen, schlossen sich ihm an:

All the people who were made nervous or bored or threatened by the explosion of women's writing and issues now find it safe to come out and speak out loud of their dissatisfaction. Of course, it's safer to criticize generally (»It was a self-involved, me-decade, and nothing worthwhile was created«) than to say specifically what they mean. (The women writers of the 70s bored me because I didn't care about their ideas; I felt left out. »They wrote it but it was a *boring* fad.«) (Gomoll 1986/87; Hervorh. im Original)

Gelangweilt von den SF-Feminismen waren Gomoll zufolge also jene, die nun nicht mehr im Zentrum der Erzählungen standen: weiße, bürgerliche, heterosexuelle Männer, die kein Interesse an den Vorstellungen feministischer Autor*innen hatten. Der Vorwurf, langweilige selbstbezogene Geschichten zu erzählen, traf nicht allein die SF-Feminismen, sondern auch die Arbeiten lesbischer und schwuler Autor*innen, die ebenfalls zurückgedrängt werden sollten (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, *Sf reviews cybergpunk*). Entsprechend lässt sich der Cyberpunk als Backlash gegen queer*feministisches Schreiben in der SF werten (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, »Not our revolution«: *Feminist critiques of Cyberpunk*)

Noch eine weitere Technik, die Russ zur Unterdrückung weiblicher Autorinnen-schaft identifiziert hatte, kam zum Tragen: »She wrote it, but there are very few of her« (Russ 1983, 76). So galt Pat Cadigan als Ausnahme, als Autorin, die »richtigen« Cyberpunk schreiben kann, *obwohl* sie eine Frau ist; dementsprechend war sie auch die einzige Autorin, die in der von Bruce Sterling herausgegebenen kanonischen *Mirrorshades*-Anthologie vertreten war. Tatsächlich waren die ersten Autoren, die Cyberpunk schrieben, überwiegend weiße bürgerliche heterosexuelle Männer (vgl. Lavigne 2013, 5). Diesen folgten jedoch ab den frühen 1990er Jahren Autorinnen, die den Cyberpunk nutzten, um in den Fiktionen »die Effekte von Computernetzwerken, das Entstehens einer globalen Ökonomie und populärer Kultur auf die Einzelnen«⁴⁸ aus (queer)feministischer Perspektive zu erkunden.⁴⁹ Darüber hinaus erweiterten sie dessen Themenspektrum um Umweltzerstörung, Reproduktion, vielfältige geschlechtliche Existenzweisen, Geschlechterverhältnisse, Verwandtschaften und andere mehr (vgl. auch Lavigne 2013, 5). Die Protagonist*innen sind meist keine einsamen Held*innen, sondern in freundschaftliche und aktivistische Strukturen eingebunden – Netzwerke sind im feministischen Cyberpunk nicht allein Computertechnologie, sie stellen on- wie offline ein politisches Instrument dar (vgl. Fink 1999b).

Einhergehend mit den Geschlechterdarstellungen lässt sich ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen den ästhetischen Verfahrensweisen des »Boys Club« und der feministischen Autor*innen feststellen: die Darstellung von Körpern und Materialität. In der Geringschätzung des Körpers im Malestream des Cyberpunk,

in dem häufig Hacker danach streben, das ›Fleisch‹ zu transzendieren beziehungsweise im Netz hinter sich zu lassen, sieht etwa Sherryl Vint misogynne Wesenszüge (Vint 2007, 107). Die trans*feministische Medienwissenschaftlerin und Künstlerin Allucqu re Rosanne (Sandy) Stone bringt die Kritik an der Vorstellung der Transzendenz des Körpers in elektronischen Netzwerken folgendermaßen auf den Punkt: »No refigured virtual body, no matter how beautiful, will slow the death of a cyberpunk with AIDS. Even in the age of the technosubject, life is lived through bodies« (Stone 1991, 113). Darüber hinaus beharren feministische Autori*nnen darauf, dass entgegen aller Versprechen nicht nur der ›Ballast‹ des Körpers mit in den Cyberspace genommen wird, sondern auch gesellschaftliche Klassifizierungen. Andere erkundeten das Potenzial virtueller Räume und Netzwerke gerade auch für Darstellungen alternativer Geschlechter und Sexualitäten. So beispielsweise die SF-Autorin Melissa Scott, die in ihrem queer_feministischen Roman *Trouble and Her Friends* (1994) jedoch zugleich gerade die ›Carnephobie‹ des Malestream zum Ausdruck bringt. In ihrem Roman gibt es zwei verschiedene Technologien, mittels derer Personen sich direkt in das Netz ›einklinken‹. Der »brainworm«, der Daten direkt an das Gehirn weitergibt und so das Netz in körperliche Wahrnehmungen übersetzt, sowie die »dollie-box« und der »dollie-slot«, eine Schnittstelle, die Text, Sprache und Symbole an das Nervensystem überträgt. Während die meist männliche, heterosexuelle alte Garde, die die Computernetzwerke aufgebaut hat, die Intimität der Brainworm-Technologie scheut, wird diese von der Avantgarde der ›freien‹ Netze verwendet, zu der gerade Frauen, Queers und People of Color zählen:

[...] that's why the brainworm translates the nets as a full range of physical sensation, that's why women/queers/people of color use it, they being traditionally (and particularly in the western, which was the other model I was working with) associated with the body and its indulgence as opposed to the intellect and the denial of the body, and that's why so much is made of the fact that Trouble and the others meet in the real world, not just on-line. (Scott, zitiert nach Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, What's in a name⁵⁰)

In all den verschiedenen Erzählungen mit unterschiedlichsten Themen und Protagonist*innen beleuchtet der feministische Cyberpunk also gerade das Verhältnis materieller Körper zu virtuellen Realitäten und untersucht, wie dort Handlungsfähigkeiten für unterschiedliche Subjekte entstehen, wie beispielsweise Anne Balsamo (in ihrer Lektüre von Pat Cadigans *Synners*) herausstellt (vgl. Balsamo 1996, 146).

Grundsätzlich wurde in den SF-Feminismen debattiert, ob der Cyberpunk überhaupt für queer_feministische Erzählungen anschlussfähig ist. Scott vertrat die Ansicht, dass der Cyberpunk nicht einer kleinen Clique überlassen, sondern auch für queer*feministische Erzählungen genutzt werden sollte. Ihr ging es darum, sich über Definitionen auseinanderzusetzen, sei doch ihre Definition keinesfalls weniger valide als Sterlings und zudem breit genug gefasst, um auch den Geschichten von Gibson und Sterling Raum zu bieten, aber auch denen vieler anderer, die Gibsons und Sterlings Vorstellungen herausfordern (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, What's in a name). Was ›harte SF‹ oder eben Cyberpunk sei, werde oft so bestimmt, dass alle Arbeiten, die nicht von einem weißen, heterosexuellen, bürgerlichen Mann geschrieben seien, herausfielen. Die Kategorisierungen ›harte SF‹ und Cyberpunk seien dementsprechend

mit einem hohen Status verbunden. Auf diese Form des Schreibens oder einfach nur das Label zu verzichten, bedeute somit, für weniger wichtig gehalten oder gar nicht gehört zu werden, die eigenen Themen und Vorstellungen nicht einbringen zu können. Darüber hinaus heißt ein viel diskutiertes und nachgefragtes Label nicht zu nutzen, so von Verlagen, in Buchhandlungen etc. nicht unter diesem Label geführt zu werden – und damit in letzter Konsequenz auf Möglichkeiten, gehört zu werden – und weitere Leser*innen zu finden – zu verzichten. Ein weiteres gewichtiges Argument, das Scott für den Cyberpunk vorbrachte, ist dessen Auseinandersetzung mit der Ökonomie. Damit sei Cyberpunk eine der wenigen Formen von SF, die es ermögliche, explizit über Klasse beziehungsweise Klassenfragen zu schreiben (Scott, in Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, What's in a name; FN 51).

Andere Kritikerinnen und Autorinnen verwarfen den Cyberpunk gänzlich. Entgegen der Verheißungen würden hierarchisierte Dualismen im Cyberpunk nicht überwunden, sondern vielmehr reproduziert. Nicht zuletzt die ›Carnephorie‹ des Malestream sowie dessen Geschlechterrepräsentationen wurden von diesen Autorinnen für so fundamental erachtet, dass dieser ganz grundsätzlich für feministische Inhalte ungeeignet sei. Jenny Wolmark beispielsweise kommt zu dem Schluss, dass Cyberpunk ganz grundsätzlich von einem Unbehagen in Bezug auf Geschlechterverhältnisse geprägt sei:

It would seem that cyberpunk is marked above all by an unresolved anxiety about gender relations, and that, despite its potential radical insights into the possibilities of the interface, and its postmodern concern with subjectivity, it cannot escape from a predominantly patriarchal view of social relations, no matter how contradictory that view might be (Wolmark 1993, 126).

Wolmark und andere attestierten dem Cyberpunk also, inhärent patriarchal zu sein. Von *Punk* im Sinne einer gesellschaftskritischen widerständigen Praxis könne keine Rede sein, vielmehr halte der (Malestream des) Cyberpunk am gesellschaftlichen Status quo fest (vgl. Nixon 1992). Nichtsdestotrotz hielten viele Autor*innen wie auch Kritiker*innen eine stärkere Auseinandersetzung mit globalisierten Technokulturen bzw. -wissenschaften und deren Effekte auf Körper und Subjektivität in den SF-Feminismen für bedeutend (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, Cyborg Theorists.). Und hierfür schien ihnen Haraways Cyborg eine weitaus verheißungsvollere Figur als Gibsons Computer-Cowboy:

Where the hyper-reality of cyberspace reifies existing social relations and power structures in its representations of near futures, the cyborg metaphor, by operating within the dynamic of ›permanently partial identities and contradictory standpoints‹, seeks to confront them. (Wolmark 1993, 127)

Cyborg writing und nicht Cyberpunk nannten Wolmark und andere Kritiker*innen daher die entsprechenden SF-Feminismen in ihren Untersuchungen (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, Invoking the feminist cyborg). Der Cyberpunk selbst erwies sich letztlich als relativ kurzlebig. Bereits Ende der 1980er verwendeten die Autoren und die wenigen Autorinnen, deren Schreiben als Cyberpunk bezeichnet wurde, selbst den Begriff nicht mehr. Und die zweite Welle des Cyberpunk in den frühen 1990ern, zu der

gerade auch die queer_feministischen Autor*innen gehören (vgl. Lavigne 2013, 5), mündete nahezu nahtlos in posthumanistische Erzählungen ein, die häufig als Nachfolge des Cyberpunk beschrieben werden (vgl. beispielsweise *Routledge Companion to Science Fiction*, 176; Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, Posthuman – all too human? Giving information back to the body). Andere bezeichnen Texte, die klar Themen und Charakteristika des Cyberpunk aufweisen, jedoch eine (feministische) Umarbeitung der ersten Welle bedeuten, als »Cyberfiction«. Carlen Lavigne hingegen insistiert in ihrer Studie über *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction* darauf, auch diese Romane – zu denen ja der Großteil der feministischen gehören – als Cyberpunk zu bezeichnen, weil diese den Cyberpunk verändert hätten, in dessen wissenschaftlicher Aufarbeitung jedoch abermals übersehen würden:

These texts have, for the most part, been omitted from studies of the genre; in straying too far from cyberpunk's strict formulas, some have been more commonly defined (and excluded) as »cyberfiction.« I feel this is overly limiting; these works extended and modified cyberpunk structures to give feminist twists to old themes, and introduce entirely new ideas. It may be that their dismissal from the movement's main body of work is one of the reasons for their academic neglect. (Lavigne 2013, 6)

Die von Scott aufgeworfenen Fragen, nämlich ob um Definitionen nicht doch gestritten und bestimmte Formen des Schreibens nicht einfach anderen überlassen werden sollten, taucht hier in veränderter Form wieder auf. Es zeigt sich jedoch, dass es schwierig ist zu bestimmen, wie lange die zweite Welle des Cyberpunk andauerte, zumal Elemente des Cyberpunk immer wieder aufgegriffen wurden und werden und die zentralen Themen des Cyberpunk wie Globalisierung, Spätkapitalismus oder das Verhältnis von Virtualität und Identität nach wie vor relevant sind. Lavigne (2013) jedenfalls bespricht auch Romane, die nach 2000 erschienen sind, noch als Cyberpunk.

In der weiteren wissenschaftlichen Erörterung der SF-Erzählungen, die sich mit Informations- und Kommunikationstechnologien sowie mit Biotechnologien, Globalisierung und deren Effekten auf Subjektivitäten befassen, seien diese nun *Cyberfiction* oder *Cyborg Writing* genannt, wurde eine neue Genealogie für diese SF-Feminismen geschaffen (vgl. Merrick [2009] 2011, Kapitel 6, Cybersexualities and cyberfiction). Dies beinhaltete nicht zuletzt auch die Suche nach Cyborg-Geschichten, die Haraways Figur und dem Cyberpunk vorausgingen. Neben C. L. Moores »No Woman Born« wurde vor allem die Novelle »The Girl Who Was Plugged In« (1973) von James Tiptree, Jr. (aka Alice Sheldon) neu gelesen und diskutiert, in der elfengleiche Körperhüllen von »Fernhirnen«, das heißt von gar nicht elfengleichen tatsächlichen Personen, gesteuert werden. In der Neurezeption wird Tiptrees Novelle nicht nur als (verleugneter) Grundstein des Cyberpunk gelesen, sondern auch als frühe Cyborg-Geschichte.

In der Geschichte geht es um die junge, am Cushing-Syndrom leidende und entsprechend »ungestaltete« P. Burke, die nach einem Suizidversuch im Krankenhaus als »Fernsteuerung« für den wunderschönen weiblichen Körper namens Delphi ausgesucht wird. Delphi wurde ohne funktionierendes Gehirn aus einem modifizierten Embryo hergestellt. Ihre Funktion ist es, wunderschön und in Medien ständig präsent zu

sein, während sie Produkte konsumiert, für die nicht geworben werden darf – aus heutiger Perspektive ist Delphi also so etwas wie eine Influencerin. Die fünfzehnjährige Heranwachsende mit dem perfekten Körper ist über eine Satellitenverbindung mit P. Burkes Gehirn verbunden, das Delphi steuert. P. Burke ist also auch Delphis Gehirn, tatsächlich aber (auch) noch ihr alter Körper. P. Burke sehnt sich allerdings danach, ganz zur perfekten Delphi zu werden. Als ein reicher junger Mann sich in Delphi verliebt, verliebt sich auch die Delphi steuernde P. Burke in ihn. Der junge Mann entdeckt, dass seine Geliebte ferngesteuert ist, und will Delphi befreien – er hält sie für ein »normales« Mädchen, das gegen seinen Willen von einer anderen Person gesteuert wird. Im Kontrollraum sieht er die in seinen Augen grotesk hässliche P. Burke, reißt deren Kabel aus und tötet so sie wie auch Delphi. Wie »No Woman Born« auch, befasst sich »The Girl Who Was Plugged In« folglich mit Körpern von Frauen, Schönheit und Identität, wenn auch aus einer wesentlich düsteren Perspektive (vgl. auch Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, *Cybersexualities and cyberfiction*).⁵¹

Neuere Genealogien, wie sie beispielsweise von Jenny Wolmark in der Anthologie *Cybersexualities* (1999) oder von Mary Flanagan und Austin Booth in dem Fiktion ebenso wie Theorie versammelnden *reload: rethinking women + cyberculture* (2002) oder in Sherryl Vints Studie *Bodies of Tomorrow* (2007) hergestellt werden, betonen die Bedeutung von Körper und Materialität in diesen SF-Feminismen wie auch in den darauf folgenden Erzählungen über posthumane beziehungsweise posthumanistische Subjektivitäten. Sie (wie auch bereits die Verfechter*innen eines *Cyborg Writing*) kritisieren, dass der zentrale Fokus auf Computer, Netzwerke und den Cyberspace die Bedeutung anderer, für Cyborg- und posthumane Figurationen konstitutiver Technologien übergehe. Folgerichtig wenden sie sich verstärkt auch Biotechnologien, Gentechnik und Reproduktionstechnologien zu – Technologien, die auch für Haraways Cyborg von großer Bedeutung sind. Anstelle der Übersetzung von Körpern in (genetische) Codes thematisieren sie die Materialisierung von Information, oft auch in Form der Verkörperung anorganischer KIs. Cyberpunk ist in diesen Genealogien nur noch eine Facette des weiten Feldes einer Auseinandersetzung mit Technowissenschaften in den SF-Feminismen (vgl. Merrick 2011 [2009], Kapitel 6, *Cybersexualities and cyberfiction*).

3.2.6 Die Sprache der SF-Feminismen und ihre Bedeutung als imaginäre Ressource

Während Feminismen SF als Form des Schreibens herausfordern, erweitern und verändern, bedienen sie sich in den Erzählungen dennoch auch der Erzählkonventionen der SF. Doch wiederholen sie diese Konventionen nicht »originalgetreu«, sie verwenden sie anders, ironisieren sie, fordern sie heraus oder wandeln sie ab (vgl. Hollinger 1999, 35). Der Bedeutung von Sprache für Subjektivität wie auch für gesellschaftliche Vorstellungen und der spezifischen Weise, in der Sprache in der SF gelesen wird, schenken die SF-Feminismen große Aufmerksamkeit. Die Arbeit an einer geschlechterreflexiven, queerenden sowie kolonialismus- und rassismuskritischen Sprache ist folglich ein wichtiges Element der SF-Feminismen. Ursula Le Guin verwendete in *The Left Hand of Darkness* das vermeintlich generische Maskulinum, um die androgynen, nur zeitweise zu Reproduktionszwecken ein eindeutiges Geschlecht annehmenden *Gethenians* zu bezeichnen. Vielfach für diese Entscheidung kritisiert, korrigierte sich Le Guin, die

erst auf ihre Abneigung gegenüber erfundenen Pronomina hinwies, in dem Essay »Is Gender Necessary? Redux« (1989[1976]) selbst und räumte ein, dass es kein generisches Maskulinum gibt und die Verwendung des Maskulinum die Vorstellungskraft der Leser*innen bezüglich der *Gethenians* verengte. Mehr noch: sie wies darauf hin, dass die Pronomina, die sie verwendete, *ihr eigenes Denken* – und damit auch ihren alternativen Gesellschaftsentwurf – formten, festlegten und kontrollierten (vgl. Le Guin 1989 [1976], 145). Ann Leckie dagegen überraschte knapp vierzig Jahre später in ihrem Debütroman *Ancillary Justice* (2013; dt. 2015 von Bernhard Kempen: *Die Maschinen*) mit einem generischen Femininum. In der Sprache des bedeutendsten Volks in dem Roman, der Radchaa, spielt das Geschlecht keine Rolle und wird entsprechend nicht markiert. Da es im Englischen (und auch im Deutschen beziehungsweise überhaupt in sehr vielen Sprachen) nicht möglich ist, dies einfach umzusetzen, hat Ann Leckie sich für das generische Femininum entschieden. Im Folgenden die Eingangsszene des Romans, in der d* den Raadchai angehörende Erzähler*in auf einem kalten, fremden Planeten eine Bar betritt:

I rose and went into the tavern. The place was dark, the white of the ice walls long since covered over with grime or worse. The air smelled of alcohol and vomit. A barkeep stood behind a high bench. She was a native—short and fat, pale and wide-eyed. Three patrons sprawled in seats at a dirty table. [...].

»I'll rent a sledge,« I said, »and buy a hypothermia kit.«

Behind me one of the patrons chuckled and said, voice mocking, »Aren't you a tough little girl.«

I turned to look at her, to study her face. She was taller than most Nilters, but fat and pale as any of them. She out-bulked me, but I was taller, and I was also considerably stronger than I looked. She didn't realize what she was playing with. She was probably male, to judge from the angular mazelike patterns quilting her shirt. I wasn't entirely certain. It wouldn't have mattered, if I had been in Radch space. Radchaa don't care much about gender, and the language they speak—my own first language—doesn't mark gender in any way. This language we were speaking now did, and I could make trouble for myself if I used the wrong forms. It didn't help that cues meant to distinguish gender changed from place to place, sometimes radically, and rarely made much sense to me.

I decided to say nothing. After a couple of seconds she suddenly found something interesting in the tabletop. I could have killed her, right there, without much effort. I found the idea attractive. But right now Seivarden was my first priority. I turned back to the barkeep.

Slouching negligently she said, as though there had been no interruption, »What kind of place you think this is?«

»The kind of place,« I said, still safely in linguistic territory that needed no gender marking, »that will rent me a sledge and sell me a hypothermia kit. How much?« (Leckie 2013, 2 f.)

Kommuniziert ihre Hauptfigur mit Vertreter*innen anderer Welten, die sprachlich zwischen weiblichen und männlichen Personen unterscheiden, steht si*er jedoch vor der schwierigen Frage, welche Genusform anzuwenden ist. Dies wird noch dadurch erschwert, dass die Hauptfigur das Geschlecht von Personen, die aus fremden Welten

kommen, oft nicht auf den ersten Blick zuordnen kann. Andere Autor*innen schaffen neue Begriffe sowie einheitliche oder alternative Pronomina, um auf einer sprachlichen Ebene nicht wieder in (Hetero)Sexismen und eine Zweigeschlechterordnung zurückzufallen. So schafft Monique Wittig mit *Les Guérillères* einen Neologismus, der auf den Krieg – »guerre« – ebenso wie auf »guerilla« verweist und Vorstellungen eines kämpferischen feministischen Kollektivs heraufbeschwört. Im Roman verwendet Wittig durchweg den weiblichen Plural »elles«, um diesem den Status des maskulinen »ils« zu verleihen, das im Französischen Plural verwendet wird, so lange es sich nicht tatsächlich ausschließlich um Frauen handelt. Wittigs Vision einer neuen Gesellschaft bedarf auch einer neuen Sprache. In Marge Piercys androgynen Mattapoisett wiederum verwenden alle das geschlechtsneutrale Pronomen »per«. Und wieder andere Autor*innen, wie beispielsweise Scott, erfinden zusätzliche Pronomina, um alternative Geschlechter auch sprachlich angemessen zu repräsentieren. Das Potenzial dieses Gebrauchswertes der Sprache wird auch angesichts aktueller Debatten, um nicht zu sagen: erbitterten Kämpfe um eine geschlechterreflexive Sprache deutlich. Um den Unterstellungen entgegenzutreten, dass technologisch entwickelte zukünftige Gesellschaften weiß und westlich sind oder SF-Erzählungen selbstverständlich aus weißer, westlicher Perspektive verfasst sind, arbeitet Nalo Hopkinson mit einem von ihr entwickelten Creole. Auf diese Weise setzt sie ihre Vision vielfältiger Rassifizierungen und Kulturen sprachlich um und verleiht der SF eine postkoloniale Sprache.

Sprache ist dabei nur einer der Bereiche, in denen sich zeigt, dass SF – und gerade auch SF-Feminismen – sich durch kollektive Praxen auszeichnet. Sei es, dass Figuren aufgegriffen und neu oder weiter geschrieben werden, sei es, dass sprachliche Untersuchungen weitergetrieben oder variiert werden, sei es, dass Settings überarbeitet werden oder dass Ideen weiterverfolgt und/oder in veränderter Form weitergetrieben werden. Darüber hinaus zeichnet sich SF in besonderer Weise durch das Zusammenspiel von Autor*in, Text und Leser*in aus. Für die Entwicklung der SF schließlich waren und sind nicht allein Autor*innen und Verlage, sondern auch Herausgeber*innen, Diskussionen, Tagungen, Conventions, Magazine und nicht zuletzt Leser*innen und Fans von großer Bedeutung. Ich kenne keine andere Form des Schreibens, bei der Leser*innen und Fans so unmittelbar mit Autor*innen und Herausgeber*innen (und untereinander) kommunizieren und diese Form des Schreibens mitgestalten.

Die Arbeit an der Sprache und an Begriffen in den SF-Feminismen stellt darüber hinaus eine wertvolle Bereicherung der feministischen Theoriebildung dar. Doch ist es nicht die Sprache allein. Ausgangspunkte vieler SF-Geschichten sind die Fragen: was wäre, wenn ..., was könnte sein ..., wie sähe eine Welt ohne (diese) Herrschaft aus ..., wie kommen wir dort hin? SF kann daher auch ein Werkzeug kreativer Gedankenexperimente sein. Oft greifen diese Gedankenexperimente Debatten und Konzepte feministischer Theorien auf und erforschen diese in ihren imaginären Entwürfen. So können sie theoretische Diskussionen auf kreative Weise detailliert erforschen, kritisieren, ergänzen, in neue Richtungen lenken, weitertreiben oder auf Unstimmigkeiten hinweisen. Wenn sie abstrakte Fragen und Konzepte in eine fiktive Realität übersetzen, können SF-Geschichten darüber hinaus beim Lesen erfahrbar machen, wie *eine andere Welt gelebt, gefühlt, erfahren wird*. So dienen sie nachfolgenden Diskussionen und dem weiteren Nachdenken über theoretische Fragestellungen.

Das gesellschaftskritische Potenzial der SF schöpfen die Feminismen aus, wenn sie einerseits Gedankenexperimente zu und Weiterentwicklungen von feministischen

Fragestellungen einer kollektiven Leser*innenschaft bereitstellen und andererseits feministische Fragestellungen über (akademische) feministische Kontext hinaus verbreiten. Darüber hinaus erfinden und erkunden sie alternative Welten und alternative Subjektivierungen, die beim Lesen ebenfalls Teil der Erfahrung von Welt de*r Leser*in werden können. Gerade die SF-Feminismen können also Vergnügen bereiten, auch indem sie kollektive Bestrebungen, eine gerechtere und freiere Gesellschaft zu schaffen, vorantreiben. In diesem Sinne kann SF eine bedeutende kreative Form politischer Mobilisierung und imaginäre Ressource politischer Kämpfe sein.

3.3 Zusammenfassung

Was SF ist, welche Charakteristika sie auszeichnen, seit wann es SF gibt und wofür die Abkürzung steht, ist, so habe ich dargestellt, umstritten. Je nach Perspektive, Interesse, Kontext und Ziel verändert sich die Definition von SF. Verschiedene Autor*innen vermeiden es unter anderem aus diesem Grund, von *der* SF zu sprechen und betonen, dass es verschiedene SFs – oder SFFs (Science Fiction and Fantasy) – gibt. Diese wiederum als historisch gewordene zu betrachten, heißt auch, danach zu fragen, wann SF warum und in welcher Weise bestimmt wird, welche Texte Definitionen ein- beziehungsweise gerade ausschließen. Denn die Bestimmung von SF ist nicht nur eine ästhetische und formale, sondern auch eine soziale und politische Frage. Bereits in den 1960er Jahren wurde die Wissenschaftsfrage in der SF gestellt, also die Frage danach, welche Wissenschaften als Grundlagen der Spekulationen in der SF gelten und ob das S in SF überhaupt für *Science* oder nicht doch eher für *Speculation* steht. Die Insignien der Naturwissenschaften und der Technologie machen, wie Judith Merrill feststellte, noch keine SF. Diese zeichnet sich vielmehr durch die Anwendung von Logik oder einer wissenschaftlichen Methode in der Imagination aus. Beginnend in den 1970ern, umfassender erst seit den 2000er Jahren, wird diskutiert, dass SF nicht ausschließlich von weißen, heterosexuellen, englischsprachigen US-amerikanischen Autoren geschrieben wurde und wird.

Die Entstehung von SF *als spezifischer Art, Sprache zu lesen, und als Form des Schreibens* steht jedoch in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Imagination des Zwanzigsten Jahrhunderts. SF ist ebenso sehr ein Modus des Schreibens wie des Lesens. Denn Sprache wird in der SF anders gelesen als in ›profaner‹ Literatur: buchstäblich und gerade nicht – oder zumindest nur zweitrangig – metaphorisch. Diese Buchstäblichkeit verleiht der Sprache neben einem Tausch- auch einen Gebrauchswert. Dieser liegt beispielsweise im Finden angemessener, nicht sexistischer, klassistischer, ableistischer oder rassistischer Bezeichnungen. Diese können zeigen, dass auch andere gesellschaftliche Vorstellungen einer Personengruppe, Sache etc. möglich sind. Darüber hinaus kann die SF bei Leser*innen den Affekt auslösen, etwas völlig Fremdes vertraut erscheinen zu lassen, sobald es bezeichnet ist. Sprache ist folglich einer der Bereiche, in denen SF direkt auf gesellschaftliche Verhältnisse einwirken kann.

SF als Art des Lesens und Modus des Schreibens zeichnet sich weiterhin durch die Herstellung eines Dialogs zwischen Text und Leser*in sowie zwischen erzählter Welt und empirischer Welt de*r Leser*in aus. Einerseits erforschen Leser*innen wie Detektiv*innen oder Anthropolog*innen die erzählte Welt und entschlüsseln diese

während des Lesens Seite für Seite. Andererseits vergleichen Leser*innen die erzählte Welt mit ihrer eigenen Erfahrungswelt. Und da es sich eben um SF handelt, unterscheiden sich diese Welten in gravierender Weise, wie auch die erzählte Welt buchstäblich Stück für Stück entschlüsselt werden muss, SF relativiert auf diese Weise die Gegenwart, zeigt sie als nur *eine* Möglichkeit – und zeigt damit auch, dass gesellschaftliche Verhältnisse historisch geworden und somit veränderbar sind. Im besten Falle kann SF Leser*innen an die Randzonen des Verstehens und an die Grenzen der Vorstellungskraft bringen – und diese in der Leseerfahrung erweitern. Im Dialog zwischen erzählter und empirischer Welt kann SF den kognitiven, imaginären wie auch emotionalen Horizont ihrer Leser*innen erweitern. Im Lesen materialisieren sich diese imaginären Welten. SF handelt also weniger von der Zukunft als vielmehr von der Gegenwart und von Alternativen zur Gegenwart: Soll diese Gegenwart in Zukunft wirklich unsere Vergangenheit gewesen sein? In die Zukunft weist die SF, weil Autor*innen mögliche Wege in eine – gewünschte ebenso wie gefürchtete – Welt aufzeigen. Auch auf diese Weise kann SF eine wertvolle imaginäre Ressource für politische Kämpfe sein.

Für die in den späten 1960er Jahren einsetzende Nutzung dieser Ressource zu feministischen Zwecken wurden verschiedene narrative Strategien entwickelt: Geschlechter werden beispielsweise so umgeschrieben, dass sie nicht der Norm entsprechen, um die eigene Vorstellungskraft aus den Fesseln von Geschlechterstereotypen zu befreien wie die Figur der Jael in Russ' *The Female Man*. Oder es werden alternative Geschlechter erfunden bzw. andere Figuren, die unserem irdischen Vorstellungsvermögen nicht unterworfen sind wie Vampir*innen, hermaphroditische Spezies, Aliens und Cyborgs. Eine weitere Strategie ist die Darstellung von Androgynie bzw. Welten oder Universen, die nicht nach Geschlechtern unterscheiden, wie Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* oder Ursula Le Guins *The Left Hand of Darkness* – eine Strategie, die insbesondere in den Anfängen der SF-Feminismen versucht wurde, aber auch in späteren Jahren immer wieder aufgegriffen wurde. Ebenfalls seit Anbeginn werden separatistische Welten beschrieben, in denen es entweder nur ein Geschlecht gibt oder die Geschlechter getrennt leben – Joanna Russ beispielsweise beschreibt in *The Female Man* gleich beide separatistischen Varianten. Eine aktuellere Exploration des Potenzials eines Geschlechts jenseits der Geschlechteropposition, die gerade den Unterschiedlichkeiten innerhalb eines Geschlechts nachforscht, ist etwa Nicola Griffith' Roman *Ammonite* (1992; dt. 1997 von Ingrid Herrmann *Ammonit*), für den der Autorin sowohl der Lambda als auch der James Tiptree, Jr. Award verliehen wurde. Und schließlich werden gerade in queeren Entwürfen Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität defamiliarisiert, indem sie alternativen Welten und deren Geschlechter- und Sexualitätskonzeptionen gegenübergestellt werden, wie beispielsweise in Melissa Scotts *Shadow Man*.

Damit komme ich im folgenden Kapitel zurück zur zentralen Figur und der bestimmenden Perspektive dieser Arbeit: d* Cyborg und die UnMöglichkeit der Überwindung dualistischer Strukturen. Dass Haraways Einsatz, d* Cyborg als Verkörperung eines Denkens jenseits von Dualismen zu betrachten, grundsätzlich einleuchtet, habe ich in Kapitel 2 dargestellt. In diesem Kapitel habe ich argumentiert, dass es darüber hinaus angemessen ist, den SF-Feminismen kraft ihres erzählerischen Potentials gute

Voraussetzungen für die spekulierend-performative Umsetzung dieser Vorstellung zu attestieren. Gelingt sie exemplarisch in Marge Piercys *He, She and It*? Davon handelt das folgende Kapitel.

Anmerkungen

- 1 https://en.wikipedia.org/wiki/Definitions_of_science_fiction; zuletzt aufgerufen: 2.6.2021
- 2 Die bedeutende SF-Autorin Ursula K. Le Guin beispielsweise kritisierte mehrfach anerkannte Autor*innen wie Margaret Atwood oder Kazuo Ishiguro, die sich von SF und/oder Fantasy distanzierten. So schreibt Le Guin beispielsweise in einer Rezension von *The Year of the Flood* (2009), dass die mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ebenso wie mit dem in der SF wichtigen Arthur C. Clarke Award ausgezeichnete Margaret Atwood behaupte, keine Science Fiction zu schreiben, obwohl bereits ihre frühen Romane *The Handmaid's Tale* (1985), *Oryx and Crake* (2003) und eben auch *The Year of the Flood* ganz klar der SF zuzuordnen seien. (Vgl. www.theguardian.com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood; zuletzt aufgerufen: 1.6.2021 und Atwood 2011, 5f) Le Guin vermutet, dass Atwood und andere anerkannte Autor*innen ihr Werk davor schützen wollen, in ein »(sub)literarisches Ghetto« geschoben zu werden, um das engstirnige Leser*innen, Rezensent*innen wie auch Preisverleiher*innen einen großen Bogen machten. Atwood hat darauf mit einem Artikel reagiert, in dem sie ihr Verständnis von *Science* im Unterschied zu *Speculative Fiction* erläutert sowie mit *In Other Worlds. SF And the Human Imagination* (2011). In Folge haben Atwood und Le Guin mehrfach öffentlich über ihr jeweiliges Verständnis von SF diskutiert.
- 3 Vgl. hierzu Fink 2019
- 4 Vgl. beispielsweise Paige Allen, »The Ordinary Lack of Representation in *The Handmaid's Tale*«, *Black Girl Nerds*, 10.5.2017, online: <https://www.blackgirlnerds.com/handmaids-tale-review-tv-show>; Priya Nair, »Get Out of Gilead. Anti-Blackness in ›The Handmaid's Tale‹«, *bitch media*, 14.4.2017, online: <https://www.bitchmedia.org/article/anti-blackness-handmaids-tale>; Jenn M. Jackson, »It's even harder to watch ›The Handmaid's Tale‹ when you know Black women's history. *WaterCoolerConvos At the intersections of Blackness, culture, and adulating*, 9.6.2017; online: <http://watercoolerconvos.com/2017/06/09/black-womens-history-and-the-handmaids-tale>; Steven Barnes, »Why I prefer ›Fallout 4‹ to ›A Handmaid's Tale‹, 3.8.2017, online: <https://stevenbarneslife.wordpress.com/2017/08/03/why-i-prefer-fallout-4-to-a-handmaids-tale> (alle zuletzt aufgerufen: 17.4.2018)
- 5 *Romance* meint hier nicht den Liebesroman, sondern die fantastische Geschichte. Der Merriam Webster definiert *romance* folgendermaßen: »a prose narrative treating imaginary characters involved in events remote in time or place and usually heroic, adventurous, or mysterious.«
- 6 Andere bezeichnen das Gegenstück nicht als »realistische«, sondern als »mimetische« Fiktion (siehe z. B. Oziewicz 2017). Wieder andere sprechen von SF in Abgrenzung zu »mundane literature«, also irdischer oder profaner Literatur, so zum Beispiel der SF-Autor und Literaturwissenschaftler Samuel Delany oder auch Haraway im Cyborg-Manifest (vgl. Delany 2009 [1978] und 2012 [1984] sowie CM, 70).
- 7 Beeinflusst darüber hinaus in hohem Maße von den Entwicklungen der Druckindustrie. So hat der Wandel von den *Pulps* zum billigen Taschenbuch für den Massenmarkt zu großen Veränderungen in der SF geführt.
- 8 Der nicht minder bedeutende SF-Autor und Literaturwissenschaftler Samuel Delany nennt Merril die vielleicht wichtigste Kritikerin innerhalb der SF. Die Geschichte der SF von 1956–1969 könne nur kennen, wer die brillanten Kommentare gelesen habe, die Merrills *Best-of-the-year*-Anthologien einleiten. Vgl. Delany 2012 [1984], 161 FN 4
- 9 Wie die Figurierung d* Cyborg.
- 10 Suvin erklärt seinerseits das Gros der SF zu Schund und schließt dieses aus seinen Bestrebungen explizit aus: »90 or even 95 percent of SF production is strictly perishable stuff, produced in view of instant obsolescence for the publisher's profit and the writer's acquisition of other perishable commodities.« (Suvin 1979, vii)
- 11 Auf den Aspekt der Verfremdung komme ich in Abschnitt 4.1.5 ausführlicher zu sprechen.

- 12 Merrill grenzt diese zeitlich ein, sie bezieht sich auf die dystopische Literatur bis um 1900. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass sie selbst in der Zeit vor dem vermehrten Erscheinen dystopischer Romane in den 1980er und in einer zweiten Welle in den 2010er Jahren schreibt.
- 13 Heinlein nutzte den Begriff 1941, um die seines Erachtens ambitionierteste und hochwertigste Science Fiction zu bezeichnen. Die Erzählungen beschäftigten sich weniger mit Wissenschaft und Technologie als vielmehr mit den Handlungen von Menschen in Reaktion auf eine durch Wissenschaft oder Technologie neu entstandene Situation. Gegenstand der *Speculative Fiction* seien menschliche und nicht technische oder technologische Probleme. Heinlein formulierte diese Definition gerade auch in Abgrenzung zu populärer und trivialer Science Fiction. (Vgl. Oziewicz 2017) Wie auch Darko Suvin nach ihm, schließt er also alle SF aus seiner Definition aus, die seinen Ansprüchen nicht genügt.
- 14 Joanna Russ bestimmt dies später als weiteres Alleinstellungsmerkmal, denn nur in der SF gehöre es zu den Grundgedanken, dass etwas herauszufinden oder etwas über etwas zu wissen, unabhängig von dem praktischen Nutzen dieses Wissens, von entscheidendem Wert sei (Russ 1995 [1975], 11).
- 15 Ihre Romane *The Handmaid's Tale*, *Oryx and Crake* und *The Year of the Flood* fielen in letztere Kategorie. Aus diesem Grund bezeichne sie diese nicht als Science Fiction – und nicht aus dem ihr nicht nur von Ursula Le Guin unterstellten Standesdünkel. (Vgl. ebd.)
- 16 Da Delany sich gerade dagegen verwehrt, SF als literarisches Genre zu bezeichnen, sondern darauf insistiert, dass SF ein Modus des Schreibens und eine Art des Lesens ist, verwende ich hier den Begriff des »Modus«.
- 17 Etwa Nathalie Rosinsky (*Feminist Futures: Contemporary Women's Speculative Fictions*, 1984) und Marleen Barr (*Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*; 1987)
- 18 Beispielsweise Sarah LeFanu, die zur gleichen Zeit eine wichtige Anthologie (*Despatches from the Frontiers of the Female Mind*, 1986, gemeinsam mit Jen Green) herausgegeben sowie eine Untersuchung zu *Feminism and Science Fiction (In the Chinks of the World Machine*, 1988) verfasst hat.
- 19 So wird der Otherwise Award for works of speculative fiction which explore and expand gender (ehemals James Tiptree, Jr. Award) laut Webpage verliehen für »science fiction, fantasy, and other forms of speculative narrative that expand and explore our understanding of gender.« Und die Organsiator*innen betonen: »We encourage each jury to take an expansive view of ›science fiction and fantasy,‹ considering works that don't fit into a narrow genre definition.« Vgl. <https://otherwiseaward.org/about-the-award> (zuletzt aufgerufen am 1.6.2021)
- 20 So bemerkt die afrikanisch-karibisch-kanadische SF-Autori*n Nalo Hopkinson beispielsweise, dass sie lange und angestrengt nachdenken musste, was die fantastischen Elemente in ihrem SF-Roman *Midnight Robber* (2000) sein sollen, auf die sich einige Kritikeri*nnen bezogen. Vgl. Hopkinson und Nelson 2002, 99
- 21 Die Diskussion um *Slipstream*, einem von Bruce Sterling eingebrachten Begriff für SF, die nicht Genre-SF ist, das heißt SF, die ein ›höheres‹ literarisches Niveau beansprucht, beispielsweise verdeutlicht diese Schwierigkeit aktuell.
- 22 SF als Ereignisse, die nicht geschehen sind, unter anderem laut Delany und Russ die spezifische Möglichkeitsform der SF, widerspricht folglich Atwoods Verständnis. Denn diese bestimmt SF so, wie Delany Fantasy beschreibt: als Ereignisse, die nicht geschehen sein könnten.
- 23 Russ' Charakterisierung, dass es um das Unentscheidbare geht in Kombination mit dem Anspruch, dass der Text nicht metaphorisch gelesen werden soll, entspricht tatsächlich Tzvetan Todorovs bahnbrechender Bestimmung der Phantastik, die nach wie vor Ausgangspunkt fast aller Bestimmungsversuche des Phantastischen ist.
- 24 Suvin erläutert in diesem Postskriptum, dass er davon ausgegangen sei, der Lauf der Geschichte bewege sich auf einen Sozialismus oder demokratischen Kommunismus hin,

- als er diesen Essay Ende der 1960er Jahre verfasste. Daher habe er seine Argumentation vor dem Hintergrund eines »unschuldigen und naiven Formalismus« formuliert (ebd.) Die Klärung, worauf sich Kognition bezieht, ist offensichtlich erst angesichts des Nicht-eintretens dieser Erwartung notwendig geworden. Den »unschuldigen und naiven Formalismus« führt Simon Spiegel allerdings auf den Umstand zurück, dass Suvin kein Konzept der fiktionalen Welt habe. Verfremdung spiele sich für ihn auf der Ebene der Darstellungsweise ab, also *wie* etwas dargestellt wird. Tatsächlich jedoch bezöge sich Suvins Gegenüberstellung von Vertrautem und Fremden nicht auf die formale Ebene, sondern auf die der Handlung, also der Diegese bzw. dessen, *was* dargestellt wird. (vgl. Spiegel 2016)
- 25 So der Titel eines seiner Werke: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination* (London and New York: Methuen, 1986)
- 26 Ein Ames-Raum wirkt wie ein gewöhnliches rechtwinkliges Zimmer, ist jedoch trapezförmig verzerrt. Den Betrachter*innen erscheint die gegenüberliegende Wand parallel, tatsächlich ist eine der beiden Ecken weiter entfernt als die andere. Stellen sich zwei gleich große Personen in diese Ecken, scheint die weiter entfernte Person kleiner als die andere zu sein. In der linken Ecke erscheint eine Person sehr klein, in der rechten hingegen sehr groß. Geht sie entlang der Wand von links nach rechts, scheint sie zu wachsen und in der anderen Richtung zu schrumpfen. Diese wie auch andere optische Täuschungen sollen veranschaulichen, dass beim Sehen die Erfahrung (Grundrisse von Räumen sind rechtwinklig) entscheidend ist.
- 27 Das Konzept des »Verlernens« wurde von Gayatri Spivak entwickelt. María do Mar Castro Varela und Alisha M.B. Heinemann skizzieren es folgendermaßen: »Verlernen ist nicht gleichzusetzen mit Vergessen. Verlernen ist eine aktive kritisch-kollektive Intervention. Es geht dabei darum, hegemoniale Wissensproduktionen zu hinterfragen – und zwar bezüglich Form, Inhalt und Protagonist*innen.« (Castro Varela und Heinemann 2016, 2)
- 28 Entsprechende Kritiken formulieren beispielsweise Lefanu 1988, 86ff und die SF-Autorin und -Kritikerin Gwyneth Jones, unter anderem in ihrem Beitrag zu feministischer SF in *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009, 485). Allerdings sei erwähnt, dass sowohl Lefanu als auch Jones die kritisierten Autorinnen (wie C. L. Moore, Judith Merril und Naomie Mitchinson, bei Lefanu auch Le Guin, Mary Gentle und Vonda MyIntyre) und deren Werke – wenn auch kritisch – referieren und folglich nicht unterschlagen.
- 29 Vgl. exemplarisch das Kapitel »On Genre Fiction« in Patricia Dunckers *Sisters and Strangers. An Introduction to Contemporary Feminist Fiction* (1992, 89–131). Auch die Vielzahl und Diversität feministischer (und) lesbischer Krimis in den 1980er und 1990er Jahren hat nur verhältnismäßig wenig Beachtung in feministischen Literaturwissenschaften gefunden, obwohl in vielen dieser Krimis nicht nur Themen feministischer Bewegungen wie Kollektivität, SM, Gewalt in lesbischen Beziehungen und andere mehr verhandelt werden, sondern durch sie auch das Spektrum an Darstellungen weiblicher Figuren eine enorme Erweiterung erfahren hat.
- Ein aktuelleres Beispiel feministischer Ignoranz gegenüber sogenannter *Genre Fiction* ist die Auseinandersetzung um *Chick Lit*. Bei dieser handelt es sich um Geschichten, die sich den Irrungen und Wirrungen einer Heldin widmen, zu denen häufig romantische Beziehungen, Freundinnenschaften und Probleme am Arbeitsplatz gehören. Erzählt werden diese häufig in leichtherziger und humorvoller Weise, weshalb sie in der feministischen Literaturkritik öfter als »postfeministisch« verworfen werden.
- 30 Vgl. die Website von Wiscon: <http://wiscon.net>; zuletzt aufgerufen am 26.4.2018; sowie Merrick 2009, insbesondere Kapitel 5
- 31 Vgl. <http://carlbrandon.org/awards>; zuletzt aufgerufen: 26.4.2018
- 32 Gwyneth Jones etwa argumentiert, dass Cavendish in dem neuen Unterfangen, über (Natur-) Wissenschaft zu schreiben, dezidiert Raum für Frauen eingefordert und das wissenschaftliche »Establishment« verspottet habe, wohingegen Mary Wollstonecraft in

- Frankenstein*, der von Brian Aldiss als erster SF-Roman bezeichnet wird, kein Wort über die Rechte von Frauen verliere. (Vgl. Jones in *The Routledge Companion to Science Fiction*, 484)
- 33 Für die feministische SF ist Lefanu darüber hinaus als Herausgeberin von großer Bedeutung: In den 1980er und 1990er Jahren war sie Senior Editor der *Women's Press* und legte neue wie auch vergriffene feministische SF-Werke (wieder) auf.
- 34 SF galt lange als weiße Form des Schreibens und Delany als der einzige Schwarze SF-Autor, bis Mitte der 1970er Jahre Octavia Butler Bekanntheit erlangte. Eben weil nur die Namen der Autor*innen der Pulp-Magazine bekannt waren, lässt sich, so Delany, nicht sagen, ob es sich tatsächlich ausschließlich oder vorwiegend um weiße Autoren handelte: »we simply have no way of knowing if one, three, or seven of them—or even many more—were not blacks, Hispanics, women, native Americans, Asians, or whatever.« (Delany 2000, 384).
- 35 Ohne Angabe, wer die Übersetzung gemacht hat.
- 36 Die Bedeutung dieses Romans nicht nur für die SF-Feminismen zeigt sich u. a. in den vielen Übersetzungen ins Deutsche – ein Privileg, das nur sehr wenigen feministischen SF-Romanen zuteil wurde. Viel üblicher ist, dass die Romane nur eine begrenzte Zeit verfügbar sind, da auch Neuauflagen eine Seltenheit sind. *The Dispossessed* erschien 1976 in der Übersetzung von Gisela Stege unter dem Titel *Planet der Habenichtse*, 1982 hatte diese Fassung bereits die 5. Auflage erreicht. 2003 erschien der Roman unter dem gleichen Titel, aber in der Übersetzung von Hiltrud Bontrup und mit einem Nachwort von Joachim Körber. 2006 übersetzte dieser *The Dispossessed* auf Grundlage der Übersetzung von Hiltrud Bontrup neu. Diese Fassung erschien unter dem Titel *Die Enteigneten* und 2017 schließlich übersetzte Karen Nölle *The Dispossessed* ein weiteres Mal neu, ihre Übersetzung wurde unter dem Titel *Freie Geister veröffentlicht*.
- 37 Einige feministische Dystopien der 1980er wurden in den letzten Jahren nicht zuletzt seit der Inauguration Donald Trumps in den USA sowie der Kämpfe um weiße, christliche und männliche Vorherrschaft in Europa wiederentdeckt und -gelesen beziehungsweise für das Fernsehen adaptiert. Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (dt. 1989 von Helga Pfetsch, *Der Report der Magd*) beispielsweise wurde 2017 – also 32 Jahre nach dessen Erscheinen – auf amazon.com als meistgelesener (respektive verkaufter) Roman gelistet. Mit der ziemlich getreuen TV-Adaption des Romans gewann ebenfalls 2017 erstmals eine Produktion eines Streamingdienstes (Hulu) den Emmy-Award in der gewichtigen Kategorie Bestes Drama, neben weiteren Auszeichnungen. Ein weiteres Beispiel ist die herausragende *Native Tongue*-Trilogie von Suzette Haden Elgin. Meines Wissens beschränkte sich das Interesse an *Native Tongue* in den letzten dreißig Jahren auf spezialisierte Felder in feministischen Sprachwissenschaften und/oder der Science Fiction. 2016 jedoch hat Heyne die deutsche Übersetzung der ersten beiden Teile der Trilogie neu aufgelegt. Vgl. Fink 2019
- 38 Konkret geht es hier um Kurzgeschichten von William Gibson, zum Teil auch in Ko-Autorenschaft mit anderen wichtigen Vertretern des Cyberpunk, wie Sterling selbst.
- 39 Für die Verbindung Jael-Molly vgl. auch Delany 1994, 164–185, insbes. 173f, Nixon 1992 und Cortiel 2005, 504 sowie Fink 2001.
- 40 Hier der besseren Lesbarkeit halber zitiert in der Übersetzung von Werner Fuchs (1979), im Original lautet der Text: »a hard, screeching yell that ends in gasps and rusty sobbing, as if some mechanical vulture on a gigantic garbage heap on the surface of the moon were giving one forced shriek for the death of all organic life.« (*Female Man*, 159)
- 41 Bereits Jirel of Joiry, C. L. Moores Heldin hat funkelnde Augen: »the yellow blaze of her eyes held fury as a crucible holds fire.« (C. L. Moore, »The Black God's Kiss.« *Weird Tales*, 1934)
- 42 Darüber hinaus schildert Russ im Roman befriedigenden lesbischen Sex, den nicht Jael, sondern Janet hat, und auch Joanna begehrt gegen Ende des Romans lesbisch.
- 43 Zu dieser Trilogie zählen außerdem die Romane *Count Zero* (1986) und *Mona Lisa Overdrive* (1988).
- 44 In der Einleitung zur von ihm herausgegeben Cyberpunk-Anthologie mit dem Titel *Mirrorshades* schreibt Bruce Sterling: »Mirrored sunglasses have been a Movement totem

since the early days of '82. The reasons for this are not hard to grasp. By hiding the eyes, mirrorshades prevent the forces of normalcy from realizing that one is crazed and possibly dangerous. They are the symbol of the sunstaring visionary, the biker, the rocker, the policeman, and similar outlaws. Mirrorshades—preferably in chrome and matte black, the Movement's totem colors—appeared in story after story, as a kind of literary badge.« (Sterling 2016 [1986], Preface)

- 45 Abermals im Vorwort zu *Burning Chrome*, einer Sammlung von Kurzgeschichten von William Gibson (zum Teil in Ko-Autorenschaft mit anderen wesentlichen Vertretern des Cyberpunk, wie Sterling selbst)
- 46 »Confused, self-involved, and stale«
- 47 Die Argumente der *Sad Puppies* und der *Rabid Puppies*, die sich in ihren Kampagnen bei den Hugo Awards von 2013–2016 gegen Werke von Frauen, queeren und Trans*-Autor*innen sowie gegen Autor*innen of Color richteten, erinnern an Sterlings Charakterisierung. Vgl. auch Kapitel 4.1.5.
- 48 So die Bestimmung von Cyberpunk der SF-Autorin* Melissa Scott; Scott zitiert nach Merrick 2011[2009], Kapitel 6, What's in a name.
- 49 Beispielsweise Piercy's *He, She and It* (1991), Mary Rosenblums *Chimera* (1993; dt. 1996 von Norbert Stöbe, *Virtuelles Fleisch*), Melissa Scott's *Trouble and Her Friends* (1994) und *The Jazz* (2000), oder Laura Mixon's *Proxies* (1998). Ich würde auch Nicola Griffith's *Slow River* (1995) hier verorten, auch wenn die Autorin* nichts mit Cyberpunk zu tun haben will (vgl. Merrick 2009] 2011, Kapitel 6, What's in a name).
- 50 Die Originalquelle ist leider nicht mehr verfügbar.
- 51 Eine Umarbeitung des Themas, zur schönen Hülle (für Werbezwecke) werden zu wollen findet sich in Pat Cadigans Kurzgeschichte »Pretty Boy Crossover« (1989). Hier ist es allerdings signifikanterweise ein junger Mann, der zum schönen Schein werden will.