

literatur für leser

18

3

41. Jahrgang

Georg Heyms nachgelassene
Prosa und Schriften

Herausgegeben von Lars Amann

Mit Beiträgen von Frank Krause,
Andreas Kramer, Roland Innerhofer,
Moritz Baßler, Katharina Scheerer,
Wolfgang Braungart und Barbara Neymeyr



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Lars Amann

Editorial _____ 171

Frank Krause

Getarnte Vitalität. Von Alfred Doves *Caracosa* (1894)
zu Georg Heyms *Bagrow* (1911) _____ 175

Andreas Kramer

Liebes Leben. Formen des erotischen Vitalismus in Georg Heyms
nachgelassener Kurzprosa _____ 189

Roland Innerhofer

Vom Fliegen, Fallen und Landen. Science Fiction in zwei nachgelassenen
Prosatexten Georg Heyms _____ 199

Moritz Baßler/Katharina Scheerer

Ein Wilhelminisches Wunder. Zu Georg Heyms *Der Besuch des Marsmenschen* 211

Wolfgang Braungart

Georg Heym: *Versuch einer neuen Religion* (1909).
Mit einem Blick auf Hölderlin (*Über Religion, Ältestes Systemprogramm*) _____ 225

Barbara Neymeyr

Zeitkritik und Zukunftsutopie im Zeichen Nietzsches und Schopenhauers.
Zum Geistesaristokratismus in Georg Heyms Essay *Über Genie und Staat*
(im Kontext seiner Kleinen Schriften und Tagebücher) _____ 239

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin

Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Vom Fliegen, Fallen und Landen. Science Fiction in zwei nachgelassenen Prosatexten Georg Heyms

Science Fiction war von Anfang an eine proteische, schwer abgrenzbare Gattung. Lange bevor sich die Gattungsbezeichnung seit Ende der 1920er Jahre in den Vereinigten Staaten durchsetzte, bildete sich spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine literarische Gattung heraus, die unter verschiedenen Bezeichnungen naturwissenschaftliche Entdeckungen und technische Erfindungen fiktional verarbeitete und ihre Ergebnisse in die Zukunft projizierte. Im Prozess der Gattungskonstitution ist ein vielgestaltiges Amalgamierungsverfahren zu beobachten, bei dem ältere Gattungen wie die Utopie, der phantastische Reiseroman, der Planetenroman, der Kriminalroman oder der Schauerroman miteinander neu kombiniert und mit technischen Zukunftsvisionen verbunden wurden. Besonders in der Zeit um 1900 waren die Schnittmengen zwischen Science Fiction, Phantastik und Esoterik beträchtlich und die Grenzen zwischen ihnen fließend. Dementsprechend bilden Autorinnen oder Autoren, die ausschließlich oder hauptsächlich Science Fiction schrieben, die Ausnahme. Nicht so sehr mit einer ‚Genreliteratur‘ und ihren Autoren haben wir es in der Frühzeit der Science Fiction zu tun, sondern mit Science-Fiction-Diskursen und -Motiven, die in verschiedenartigen Texten eingeflochten sind. Vor diesem Hintergrund wollen wir zwei nachgelassene, 1911 entstandene Prosatexte von Georg Heym näher betrachten.

Flugphantasie und Liebesmystik: *Der Höhenmesser zeigte...*¹

1909, zwei Jahre vor der Entstehung dieser kurzen Erzählung, war in Europa ein Jahr der Flugeuphorie. In diesem ‚Flugjahr‘ erschien im deutschsprachigen Raum eine Flut von Schriften über Luftschiffahrt und Flugtechnik.² Der ‚Traum vom Fliegen‘³ erhielt durch die technische Entwicklung der Aviatik zu Beginn des 20. Jahrhunderts neuen Auftrieb. Technik und literarische Phantasie stimulierten sich gegenseitig. Heyms Text ist paradigmatisch für diese poetische Inspiration durch die neuen technischen Möglichkeiten.

1 Georg Heym: *Der Höhenmesser zeigte...* In: Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2. *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 145f. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle H plus Seitenangabe zitiert.

2 Vgl.: Roland Innerhofer: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien, Köln, Weimar 1996, S. 167-169.

3 Eine gleichnamige Studie verfolgt das Flugmotiv bis in die alten Mythen, Märchen und Sagen zurück: Wolfgang Behringer, Constanze Ott-Koptschaljski: *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*. Frankfurt am Main 1991.

Der Text beginnt mit einem Messergebnis. Das Liebespaar, aus dem das Personal dieser Skizze ausschließlich besteht, fliegt in einer „Höhe von achtzehntausend Metern“ (H 145) über der Erde, befindet sich also schon in der Stratosphäre. Die Erzählung spricht dabei vom Weltraum, obwohl sich der Aeroplan noch in der Atmosphäre der Erde befindet: „Sie waren allein in der unendlichen Musik des Weltraumes, die in ihren Ohren brauste wie die Brandung eines einsamen Ozeans.“ (H 145) Schon dieser zweite Satz erweist mit seiner eindringlichen, geradezu aufdringlichen Bildlichkeit den ersten, der mit der Angabe der exakten Flughöhe einen nüchternen Bericht suggeriert, als eine falsche Fährte. Dabei ist die romantische Liebe im Luftmeer ein Topos der zeitgenössischen Literatur. Um ein Beispiel unter vielen zu nennen: Der Held in Ewald Gerhard Seeligers Roman *Der Schrecken der Völker* (1908), ein deutscher Ingenieur, erlebt in seinem lenkbaren Luftschiff ein erotisches Abenteuer mit einer verheirateten Frau: „Steuerlos trieben sie dicht unter den Sternen dahin.“⁴

Michael Balint stellt aus psychoanalytischer Sicht zwei Typen gegenüber: den Philobaten und den Oknophilen. Während jener in einem harmonischen, objektlosen Raum zu schweben trachtet, klammert sich dieser an den Objekten fest.⁵ In einem engeren Sinn deutete Sigmund Freud Träume vom Fliegen, Schweben, Schwindel und Fallen als Ausdruck (unerfüllter) sexueller Wünsche.⁶ Der namenlose Protagonist der Erzählung steuert nicht nur seinen Aeroplan, sondern verfügt auch über seine Geliebte: „Anne-Marie, sitzen Sie ganz ruhig. Halten Sie sich fest an der Stange. So, ganz ruhig.“ (H 145) Es folgt eine Liebeserklärung und die Ankündigung einer verklärten Liebesnacht – eine Figurenrede, die etwa die Hälfte der gesamten Erzählung beansprucht. Der Protagonist beherrscht sein Fluggerät und ist Herr der Rede, Eroberer der Luft und der Frau. Diese kommt nicht zu Wort, während der Protagonist seinen Worten Taten folgen lässt: „Er beugte sich zu ihr herüber, und zog ihren Kopf an sich, der an seine Schulter fiel. Sie küßten sich, sie umarmten sich. Ihre Herzen standen still.“ (H 146)

In Heyms Text ist die erotische Erfüllung im Flug mit der Flucht aus den politischen und sozialen Bedingungen und Bindungen der Zeit verknüpft. Die Erhebung in die Reinheit einer höheren Sphäre bedeutet zugleich die Abwendung von den irdischen Verhältnissen und den Rückzug in die Isolation. Diese kann als Symptom einer Entfremdung und damit als implizite Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft betrachtet werden. Peter Schünemanns Urteil, in Heyms Novellen werde „gerade dort von der gegenwärtigen Menschengeschichte gesprochen, wo sie ins Legendäre zu entschwinden scheinen“⁷, trifft auch auf *Der Höhenmesser* zu.

Was die Aviatik für die künstlerischen Avantgarden besonders attraktiv machte, ist die Vorstellung einer Überwindung der irdischen Begrenzungen, einer vollkommenen Ungebundenheit und Souveränität.⁸ Der Luftraum ist nur von wenigen Auserwählten erreichbar. Bei Heym ist es aber weniger eine umfassende Übersicht und überlegene

4 Ewald Gerhard Seeliger: *Der Schrecken der Völker. Ein Weltroman*. 4. Aufl. Berlin 1908, S. 232.

5 Vgl. Michael Balint: *Angstlust und Regression*. Mit einer Studie von Enid Balint. 2. Aufl. Stuttgart 1988 (Originalausg.: *Thrills and Regression*. London 1959).

6 Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt am Main 1991, S. 279f.

7 Peter Schünemann: *Georg Heym*. München 1986, S. 119.

8 Vgl. Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*. Basel, Stuttgart 1979.

Erkenntnis, die der Flieger erreicht, sondern die mystische Verschmelzung mit der Geliebten. Die *unio mystica* wird als Einheit von Himmel und Erde erfahren. Die Himmelfahrt ist dabei nicht die Vereinigung mit Gott, der Himmel nicht ein metaphysischer Ort, sondern der Weltraum, in den die Reisenden mit ihrer Flugmaschine vordringen. Verbindet sich mit dem Fliegen die Utopie einer Versöhnung von Körper und Geist ebenso wie von Geist und Natur, so endet der Text mit einem Vorgang der mystischen Selbstauflösung. Unmerklich ist es nicht mehr der Aeroplane, der fliegt, sondern seine Passagiere werden selbst zu Flugkörpern. Flug, Liebe und Tod fallen zusammen: „Sie begannen zu fallen. / Und während sie fielen, hörten sie wie von unzähligen Händen geschlagen aus tausend Harfen die unendliche Musik der ewigen Liebe.“ (H 146)

Der Flug ist bei Heym ein intensives ästhetisches Erlebnis. In der Abenddämmerung und Nacht gestaltet er sich als ein Spiel prächtiger Farben und ein Eintauchen in berausende Düfte. Solche Erfahrungen, die sich einer „Entregelung aller Sinne“⁹ verdanken, eröffnen eine neue Welt: „Wir werden erwachen, berauscht von unserem Fluge, über neuen Ländern, neuen Geheimnissen, über paradiesischen Küsten, jenseits der ewigen Nacht.“ (H 146) Der Flug erhält mythische und religiöse Qualitäten. Er ist das profane Mittel zum Übertritt in die Transzendenz, die nicht in der Begegnung mit Gott, sondern in der Vereinigung mit der Geliebten erreicht wird. Der Aeroplane ermöglicht eine Grenzüberschreitung, die weit über die Eroberung des Luftraums hinaus den Menschen seine irdischen Beschränkungen überwinden lässt.

Diese Erfahrung des Erhabenen markiert aber auch eine Nähe zum Tod. Der Sturz in die Tiefe, mit dem der Text endet, ist verbunden mit einem Fallen aus der Zeit in die Ewigkeit. Idylle und Apokalypse sind innigst miteinander verschränkt.¹⁰ Das Heilsversprechen, das traditionell mit der Apokalypse verbunden ist, bleibt aber unausgesprochen. Die Luftschiffer sind an einem Endpunkt angelangt, an einer äußersten Grenze. Deutlich erinnert dieses Ende an Friedrich Nietzsche, den Heym nachweislich schon 1906/7 und besonders intensiv 1910/11, also zur Zeit der Abfassung des *Fragmentes*, las,¹¹ und könnte von diesem inspiriert sein. Nietzsche verwendet die Luftschiffahrt als Metapher für den Aufbruch in unbekannte Fernen, ins Weite und Unermessliche:

Wir Luftschiffer des Geistes! – Alle diese kühnen Vögel, die in's Weite, Weiteste hinausfliegen – gewiß! irgendwo werden sie nicht mehr weiter können und sich auf einen Mast oder eine kärgliche Klippe niederhocken – und noch dazu so dankbar für diese erbärmliche Unterkunft! Aber wer dürfte daraus schließen, daß es vor ihnen *keine* ungeheure freie Bahn mehr gebe, daß sie so weit geflogen sind als man fliegen *könne!*¹²

-
- 9** So das poetische Programm Rimbauds, dessen Gedichte Heym hochschätzte. Arthur Rimbaud: „Brief an Paul Demeny, Charleville, 15. Mai 1871“. In: Arthur Rimbaud: *Briefe, Dokumente*. Übersetzt, erläutert und mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Sammlung‘ hrsg. v. Curd Ochwadt. Hamburg 1964, S. 25. Im Original: „Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.“ Zur Rimbaud-Rezeption bei Heym vgl.: Hermann Korte: *Georg Heym*. Stuttgart 1982, S. 40-42.
- 10** Zur Apokalypse bei Heym vgl. Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988, S. 360-369.
- 11** Zu Heyms Nietzsche-Rezeption vgl. Kurt Mautz: *Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt am Main 1961, S. 270-81; Gunter Martens: „Nietzsches Wirkung im Expressionismus“. In: *Nietzsche und die deutsche Literatur. II. Forschungsergebnisse*. Mit einer weiterführenden Bibliographie hrsg. v. Bruno Hillebrand. Tübingen 1978, S. 35-82; Wilfried Steiner: *Rausch – Revolte – Resignation. Eine Vorgeschichte der poetischen Moderne von Novalis bis Georg Heym*. Wien 1993, S. 80-93.
- 12** Friedrich Nietzsche: *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft* (= Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3). München 1999, S. 331.

Während Nietzsche die Offenheit des Prozesses eines immer weiteren Vordringens ins Unbekannte betont, sistiert Heym diese Grenzerfahrung in einem Schlussbild, das ein Nonplusultra markiert.

Um die literarische und literaturgeschichtliche Position Heyms zu profilieren, bietet sich der Vergleich mit einer kurzen Flugerzählung an, die drei Jahre vorher erschienen ist: Robert Walsers *Ballonfahrt* (1908)¹³. Gemeinsam ist beiden Texten die in ihnen evozierte Intensität der sinnlichen Eindrücke, besonders der Farbwahrnehmungen, aber auch der Erfahrung der Stille, die tönt, zur Musik wird. Bei Walser heißt es: „Die Wälder scheinen dunkle, uralte Lieder zu singen, aber dieser Gesang mutet eher wie eine edle, stumme Wissenschaft an.“ (B 304) Heyms Luftschiffer erleben den „ewige[n] Traum der Stille“ (H 145) und hören im Fallen „die unendliche Musik der ewigen Liebe“. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der faszinierte Blick in die Tiefe: die „schöne, verlockende Tiefe“ (B 305) bei Walser hat ihre Entsprechung bei Heym: „Tief unter ihnen zogen einsame Wolken dahin, seligen Schiffen gleich.“ (H 145) Später verspricht der Luftschiffer seiner Geliebten folgendes nächtliche Weltraum-Erlebnis: „Myriaden von Sternen, riesige goldene Vögel, werden uns auf ihren Rücken nehmen, uns über die Wüste meilenweiter Nächte tragen, während tief unter uns die silberne Brücke unendlicher Milchstraßen schimmert.“ (H 145f.) Während bei Walser der Rapport zum Leben auf der Erde erhalten bleibt, verschwindet bei Heym für die Luftfahrer die irdische Welt:

Die Welt ist fort. Sie ist versunken, vielleicht hat sie ein Komet fortgerissen, während wir über dem Bannkreis ihrer Schwerkraft schwebten. Über uns, unter uns, nach allen Seiten ist nur der ewige Himmel, horizontlos, endlos, der ewige Traum der Stille, der ewige Traum der Liebe, der ewige Traum des Todes. (H 145)

Die ruhige, kontemplative Stimmung, die Walsers Text vermittelt, beschwört ein Dazwischen zwischen Traum und Wachen. Heym dagegen evoziert mit expressionistischem Pathos eine Ausbruchspantasia, den Austritt aus der alltäglichen und den Eintritt in eine radikal andere, jenseitige Welt. Diese Differenz manifestiert sich auch in den verschiedenen Gefährten: Die Ballonfahrt ist bei Walser bereits melancholisch und nostalgisch eingefärbt, während Heyms Aeroplan als Emblem eines Fortschritts fungiert, der nicht nur und nicht in erster Linie technisch gedacht ist, sondern einen neuen Menschen hervorbringt. Auch die Beziehungen zwischen den Figuren unterscheiden sich fundamental: Die drei Ballonfahrer, „der Kapitän, ein Herr und ein junges Mädchen“ (B 304), sind durch die ruhige Betrachtung der Landschaft miteinander verbunden. Auch das Ende, als der Ballon plötzlich in die Höhe schießt, wird entdramatisiert: „Das Mädchen stößt einen Schreckensschrei aus. Die Männer lachen.“ (B 307) Die Nähe, die das erzählende Präsens schafft, verbindet sich mit kontemplativer Gelassenheit.

Dagegen ist das Ende von Heyms Text nicht nur emotional aufgeladen, sondern auch semantisch schwer befrachtet. Mehrere Bilder und symbolische Komplexe sind hier miteinander verknüpft: Schon das Bild der ‚fallenden‘ Frau kann wörtlich oder im übertragenen Sinn verstanden werden. Ihr Haar wird im Fallen „ein feuriger ‹Pfeil›,

13 Robert Walser: *Ballonfahrt*. In: Robert Walser: *Das Gesamtwerk 1: Fritz Kochers Aufsätze. Geschichten. Aufsätze*. Hrsg. v. Jochen Greven. Zürich, Frankfurt am Main 1978, S. 304-307. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle B plus Seitenzahl nachgewiesen.

einer rauschenden Fackel gleich, da sie hineinfliegen, eine weiße Taube, ins ewige Licht.“ (H 146) Die Fackel ist nach der christlichen Tugendlehre ein Signal der Weisheit – Karl Kraus hat etwa mit der Benennung seiner Zeitschrift ihren aufklärerischen Anspruch signalisiert. Anders in Heyms Text: Die Fackel ist mit dem Lebensfunken konnotiert, dessen Negation, der Genius mit der umgekehrten, nach unten gerichteten, verlöschenden Fackel seit der Antike als Todesallegorie verwendet wird.¹⁴ Auch die „weiße Taube“, die als zusätzliches Symbol und in der Kontiguität zur Fackel als Katachrese, als Bildbruch eingeschoben wird, ruft einen vielschichtigen Bedeutungskomplex auf. Vordergründig verkörpert die Taube – als heiliger Vogel der Aphrodite/Venus – Weiblichkeit und Liebe. Damit verbunden ist die Symbolik des Friedens. Im vorhergehenden Absatz heißt es entsprechend: „Eine starke Stimme rief ihnen ins Ohr: ‚Ruhet aus. Ruhet aus.‘“ (H 146) Dieses Bild visualisiert die Einheit von Tod und Ewigkeit ebenso wie die von Liebe und Tod. Denn die weiße Taube trägt auch die traditionelle Bedeutung eines von den Fesseln der Körperlichkeit befreiten Geistes – in christlicher Emblemik als Darstellung des Heiligen Geistes – oder einer durch den Tod befreiten Seele. Diese dicht aufgetragenen symbolischen Schichten konvergieren im Gefühl ozeanischer Entgrenzung, die im schwerelosen Schweben wie im endlosen Fallen in den Weiten des Weltraums erfahren werden kann. Während Walser seine Prosaskizze fast beiläufig abbricht, endet Heyms Erzählung mit einem emphatischen Schlussakkord: Er verkündet nichts weniger als die Vollendung der Liebe, die vollkommene Verschmelzung und Selbstaflösung des Paares.

Die stark aufgeladene, beinahe krasse und zuweilen abgegriffene Symbolik der Erzählung steht in auffälligem Kontrast zu den subtilen, feinfühligem Aufzeichnungen unkonventioneller Bilder in Heyms zur gleichen Zeit entstandenen Tagebüchern und Traumberichten. Es entsteht daher der Verdacht, dass Heym im *Höhenmesser* – das Wort erhält nachgerade einen Doppelsinn – demonstrativ und nicht unironisch mit einer überspannten Bildlichkeit spielt. Nur auf den ersten Blick erscheint deshalb diese Erzählung vollkommen andersartig als die zweite nachgelassene, im selben Jahr entstandene, mit der wir uns im Folgenden befassen.

Vertrauter Fremder: *Der Besuch des Marsmenschen oder Die drei Säulen des Staates*¹⁵

Schon die Ausgangssituation in dieser kurzen Erzählung ist anders als in *Der Höhenmesser*. Das erzählende Ich befindet sich alleine in einer Kuppel und beobachtet durch ein Teleskop, wie sich ein Bolide der Erde nähert. Auf diesem Boliden befindet sich ein Marsianer. Woher der Erzähler das weiß, wird in der Erzählung nicht erklärt. Wie eine Reise auf (oder in) einem Projektil, wie der Meteor auch bezeichnet wird, vorgestellt werden kann, wird ebenso wenig geklärt. Schon dadurch unterscheidet sich Heyms Erzählung von konventioneller Science Fiction, da diese im Unterschied

¹⁴ Im 1911 entstandenen Gedicht *Der Krieg I* dreht der personifizierte Krieg „in wilde Himmel dreimal seine Fackel“ und variiert damit die antike Todesmetapher. Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 1: *Lyrik*. Hamburg, München 1960, S. 346.

¹⁵ Georg Heym: *Der Besuch des Marsmenschen oder Die drei Säulen des Staates*. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 144f. Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle M plus Seitenangabe zitiert.

zu früheren Planetenromanen ihre Aufmerksamkeit auf eine technisch plausible Schilderung der Weltraumreisetchnik richtete.

Den Höhepunkt der Erzählung bildet eine *first-contact*-Szene, die aber im Vergleich zu den häufigsten Ausprägungen dieses Motivs unspektakulär ausfällt. Ist eine solche erste Begegnung mit dem Fremden in Science-Fiction-Erzählungen üblicherweise von Dramatik, von Angst, Kommunikationsaporien, gegenseitigem Misstrauen und letztlich oft durch kriegerische Auseinandersetzungen gekennzeichnet, so ist bei Heym von all dem nichts zu spüren. Moritz Baßler zeigt im vorliegenden Heft, dass die Statue von Otto dem Faulen, an die der Marsianer den Erzähler erinnert, alles andere als angsteinflößend oder erhaben wirkt.¹⁶ Es ist ein „Marsmensch“, der auf der „Plattform“ gelandet ist; „sanft, groß und schwermütig“ (M 145) sind keine Attribute, die ihn als besonders fremdartig erscheinen lassen. Dieses Aussehen entspricht durchaus der Vorstellung von den Marsianern, die in zeitgenössischen Texten dominiert. Die Gestalt der Außerirdischen wird im „Modus der Analogie“¹⁷ zu der des Menschen imaginiert. Die Lebensbedingungen auf dem Mars werden als ähnlich denen der Erde angenommen. Denn aus der vermeintlichen Entdeckung der ‚Marskanäle‘ durch Giovanni Schiaparelli 1877 – und aus deren Popularisierung durch Autoren wie Camille Flammarion oder Percival Lowell – wurden zwei Schlüsse gezogen: Es gäbe Wasser auf dem Mars und die Marsbewohner hätten eine hochentwickelte Technik.¹⁸ Eine weitere Annahme ist für die Spekulation entscheidend: Unter Umweltbedingungen, die denen der Erde ähneln, müssten sich menschenähnliche Lebewesen entwickeln. Und da der Mars als älter denn die Erde angesehen wurde, mussten unter der Voraussetzung eines sich auf Darwin berufenden biologischen Determinismus und Fortschrittsglaubens die auf dem Mars existierenden Lebewesen höher entwickelt sein als die Erdbewohner. Diese Reihe von „Konjekturen“¹⁹ prägte das allgemeine zeitgenössische ‚Wissen‘ über die Marsbewohner, das also in der damaligen Episteme keineswegs esoterisch war. Kurd Laßwitz’ Science-Fiction-Roman *Auf zwei Planeten*²⁰ geht einen Schritt weiter, indem er die optimistisch-deterministische Interpretation der Evolutionsbiologie auf die Ethik überträgt. Laßwitz’ Marsianer sind, jedenfalls bevor sie mit den Menschen in Kontakt kommen, nicht nur biologisch verfeinert und intellektuell überlegen, sondern befinden sich auch auf einer höheren Stufe der Moralität: Ihr Zusammenleben orientiert sich an den aufklärerischen Idealen Immanuel Kants. Individuelle Partialinteressen sind zugunsten des kollektiven Wohls und eines Lebens in Freiheit und Frieden überwunden.

Ob der „sanfte“ und „schwermütige“ Marsmensch, der bei Heym auf der Erde landet, diesem Ideal entspricht, darüber schweigt sich der Text aus. Wovon sich Heyms Begegnung mit dem Marsmenschen aber deutlich abhebt, ist das Invasionsmodell, dem der bekannteste und einflussreichste fiktionale Text dieser Zeit verpflichtet ist:

16 Vgl. den Beitrag von Moritz Baßler in diesem Heft, S. 211–224.

17 Justus Fetscher, Robert Stockhammer: „Nachwort“. In: *Marsmenschen. Wie die Außerirdischen gesucht und erfunden wurden*. Hrsg. v. Justus Fetscher und Robert Stockhammer. Leipzig 1997, S. 267.

18 Vgl. Helga Abret, Lucian Boia: *Das Jahrhundert der Marsianer* (= Bibliothek der Science Fiction Literatur). München 1984, S. 41–60.

19 Fetscher, Stockhammer: „Nachwort“, S. 267.

20 Kurd Laßwitz: *Auf zwei Planeten*. Weimar 1897.

21 H. G. Wells: *The War of the Worlds* [1898]. London 1993.

H. G. Wells' *The War of the Worlds*²¹. Während sich bei Wells die Angst vor dem Unbekannten in feindlichen Intelligenzen verkörpert, die ähnlich wie in England, wo die Marsianer bei Wells landen, als Kolonisatoren auftreten, sind bei Heym die Angst und die hochgespannte Erwartung auf die Zeit vor der Ankunft des Außerirdischen verlegt. Es sind die „Augenblicke“ (M 144) vor der Begegnung, die in diesem Text in die Dimension des Erhabenen führen. Dieses Warten wird beinahe zeitdeckend erzählt: „Ich sollte ihn also in wenigen Minuten sehen“ (M 144), so beginnt die kurze Erzählung. Im Folgenden wird die Zeitspanne bis zum Eintreffen des Marsianers nach der vom Boliden, dem „Fahrzeug“ des Marsianers, zurückzulegenden Strecke bemessen. Was von der Ankunft des Außerirdischen erwartet wird, ist nicht weniger als der Beginn „eines neuen Tages der Weltgeschichte“ (M 144) – ein epochemachender Einschnitt. Betrachtet man das Ende des Textes, so wird klar, dass dieser Beginn eines neuen Zeitalters nicht, wie in vielen SF-Texten, den Ausbruch eines Kampfes oder Krieges zwischen den Erdbewohnern und den Außerirdischen bedeutet. Das „erste Wunder seit der Erschaffung der Welt“ (M 145) wirkt alles andere als bedrohlich. Von welcher Art ein Neubeginn sein könnte und ob es überhaupt einen solchen geben wird, bleibt offen.

Erschütternd ist das, was sich unmittelbar vor der Ankunft des Marsmenschen mit dem Erzähler ereignet. Was sich außen begibt, verblasst gegenüber der Intensität der Affekte, die der Erzähler verspürt. Es ist vor allem das Gefühl der Einsamkeit, das er auf die gesamte Menschheit überträgt:

[...] meine Seele durchmaß, schnell wie die eines Ertrinkenden, diese übermenschliche Größe dieser Augenblicke, alle die der Einsamkeit der vergangenen Jahrhunderttausende dieser Erde, unten von den Wogen der Kreidezeit her, vom ersten Menschen, vom ersten Feuer dieser Stunde des einsamen Astronomen hinweg, hinaus in das Dunkel der entlegenen Jahrtausende, die noch hinter schwarzen Türen der Zukunft gefangen waren. (M 144)

Die Ankunft des Marsianers wird als Erlösung der Menschheit aus ihrer kosmischen Einsamkeit verstanden. Solcher Messianismus ist bezeichnend für den Expressionismus, der die Ankunft des neuen Menschen als religiöses und seelisches Erweckungserlebnis herbeisehnte und feierte. Zugleich ist die Ausweitung der zeitlichen und räumlichen Dimensionen ins Immense bezeichnend für das Genre der Science Fiction, die im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch mit Namen wie „technischer Zukunftsroman“ oder „naturwissenschaftliches Märchen“ belegt wurde. Nicht nur der Ausgriff ins Kosmische, in die unendlichen Weiten des Universums, sondern auch die Expansion des zeitlichen Bezugsrahmens über „Jahrunderttausende“ der Erdgeschichte ist typisch für das Genre. Eine solche ‚Weltzeit‘ lässt die ‚Lebenszeit‘ als winzig klein und unbedeutend erscheinen.²² Der Text beleuchtet dabei wirkungsvoll den Kontrast zwischen den unermesslichen Zeiträumen der Erdgeschichte und der äußerst verknüpften Zeit des epochemachenden Ereignisses der Ankunft des Marsmenschen. Karl Heinz Bohrer hat die „Plötzlichkeit“²³ als Grundkategorie der Moderne herausgestellt. Der plötzliche Einbruch des Unbekannten ist ein Moment der Epiphanie, der das zeitliche Kontinuum sprengt. Es ist

22 Zur „Öffnung der Zeitschere“ zwischen Lebenszeit und Weltzeit in der Moderne vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main 1986, S. 71-79.

23 Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981.

der Augenblick, in dem der Kairos den gleichmäßigen Ablauf der Zeit, den Chronos unterbricht: die einmalige Gelegenheit einer Erfahrung, die alles Bisherige in Frage stellt und das Tor zu einer neuen Epoche öffnet.

Im subjektiven Erleben eines utopischen ‚Augenblicks‘ verwandelt sich die ‚leere‘ in eine ‚erfüllte Zeit‘. Die Utopie wird bei Heym auf eine subjektive Erfahrung, auf eine individuelle Begegnung mit dem anderen reduziert, während das für die aufklärerisch-fortschrittliche Utopie entscheidende Moment der Antizipation kupert wird. Heyms Text endet mit einer Momentaufnahme, in der die Zeit stillgestellt erscheint. Ähnlich wie am Ende von *Der Höhenmesser* wird die Narration in einem Bild, in einem Tableau sistiert. Schon am Beginn der Erzählung wird der Erzähler als ‚Seher‘ im doppelten Sinn eingeführt: „Ich sollte ihn also in wenigen Minuten sehen.“ Der Text ist auf diesen ‚Augen-Blick‘ ausgerichtet, in dem der Erzähler den Marsmenschen zu Gesicht bekommt. Er ist damit aber auch ein seherischer, ein visionärer Text,²⁴ der das Erscheinen eines bisher Ungesehenen ausstellt.

Die Erfahrung der ‚Weltzeit‘ wird zugleich zum Ausbruch aus der Monotonie, dem Leerlauf eines geregelten Lebens. Mit der Figur des einsamen Forschers knüpft Heym an Nietzsches Bild des heroischen Intellektuellen an, den dieser in *Morgenröte* im Luftschiffer verkörpert sah. Der Forscher ist derjenige, der die Grenzen des Alltäglichen zu überschreiten vermag, auch wenn es sein „Los“ sei, „an der Unendlichkeit zu scheitern“.²⁵ Der Naturwissenschaftler ist in diesem Kontext nicht so sehr der empirisch, rational und nach logischen Prinzipien vorgehende, geduldige und ausdauernde Forscher, sondern der titanische, geniale Außenseiter, der in ‚wunderbarer Isolation‘ die Geheimnisse der Natur enthüllt. Die Figur des Wissenschaftlers als Pionier, der einsam in unerforschte Gebiete vordringt, findet sich auch in Heyms nachgelassener Erzählung *Die Südpolfahrer*: „Und ihnen beiden [den Polfahrern] kam wieder der einzige Gedanke, den sie in jeder Stunde hundertmal dachten: Hier hat noch niemand gestanden, diese Stille hat noch niemand zerrissen.“²⁶ Auch der Blick in die unendlichen Weiten, der die beiden hier untersuchten Texte kennzeichnet, findet sich ähnlich im Poltext: „Unendliche meilenweite weiße Ebenen, voll von blauen Lichtern, ein unendliches Glanzmeer der Sonne, die hoch in dem stählernen Blau des antarktischen Äthers stand.“²⁷ Doch wie in Heyms zweitem Poltext, *Das Tagebuch Shakletons*²⁸, wird der Heroismus der Polpioniere ironisch gebrochen, da sie wie unter einem mechanischen Zwang handeln. Diesem Bruch mit der Euphorie naturwissenschaftlicher Entdeckungen entspricht das Ende des *Marsmenschen*-Textes: Auch hier folgt auf das Pathos der bevorstehenden Offenbarung der kosmischen Geheimnisse die Ernüchterung in der Erscheinung eines menschenähnlichen, die menschlichen Maße nur wenig übertreffenden Außerirdischen.

24 Zu Heym als Visionär vgl. Kurt Mautz: *Georg Heym. Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt am Main, 3. Aufl. 1987 [1. Aufl. 1961], S. 324-375.

25 Nietzsche: *Morgenröte*, S. 331.

26 Georg Heym: *Die Südpolfahrer* [1911]. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 120-123; hier S. 120.

27 Ebd.

28 Georg Heym: *Das Tagebuch Shakletons* [1911]. In: Georg Heym. *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. Band 2: *Prosa und Dramen*. Hamburg, München 1962, S. 124-143.

Heyms Text greift dabei auch auf eine ältere Tradition, nämlich auf den Beginn der Neuzeit zurück, in der der Naturforscher den neuen Menschen repräsentierte.²⁹ Der Erzähler ist ein solcher neuer Mensch; er erforscht die Geheimnisse des Himmels und hat so die Ankunft des Marsmenschen entdeckt. Ist das Ende der Erzählung nicht durchweg ironisch zu verstehen, so ist es der Naturforscher, der Astronom, der in der Begegnung mit dem Marsmenschen und im Bündnis mit ihm als erster zu einem neuen Menschen wird.

Noch weiter zurück, nämlich auf jüdische und christliche Traditionen, reicht die messianische Heilserwartung, die mit dem neuen Menschen verbunden ist. Die Ankunft des Marsmenschen kann auch als Postfiguration Christi gelesen werden. In der Erwartung seines Erscheinens mischen sich Advent und Passion. Der Ankunft des Marsmenschen geht eine Reihe von körperlichen und seelischen Qualen voran: Die Finger erstarren vor Angst, Gefühle der Kälte und des Ertrinkens bemächtigen sich des Erzählers. Die Ankunft wird als schicksalhaftes Ereignis empfunden: „Und ich hörte den dunklen Flug des Schicksals über meinem Haupte rauschen.“ (M 144)

Selbst die Wiederauferstehung der Toten wird, wenn auch in der Form eines Vergleichs, angedeutet: „Um mich herum war die Luft bewegt wie von vielen Stimmen, wie das Rufen von Toten.“ (M 144) In der Vorstellung des Erzählers versammeln sich in seinem Observatorium kurz vor der erlösenden Ankunft „alle die Schatten derer [...], die vergebens die langen Nächte eines verzweifelten Lebens gehofft hatten, so wie ich gehofft hatte, die ersten zu sein, die die Zeichen vom Mars hören ‚und deuten‘ könnten.“ (M 144)

Die Katastrophe, der Zusammenbruch, der Tod als Voraussetzung für den Neubeginn und die Auferstehung wird im Text mehrfach angesprochen: Nicht nur die Kälte, die den Erzähler durchdringt, sondern auch die vollkommene Finsternis, die ihn umgibt, können als Todesmetaphern verstanden werden. Die Begegnung mit dem Außerirdischen trägt deutliche Züge eines Übergangsritus, dessen Konzept Arnold von Gennep kurz vor der Entstehung von Heyms Erzählung ausgearbeitet hat.³⁰ Der Übergang von einer Lebensphase in eine entscheidende neue, von einer vertrauten Welt in eine fremde wird im symbolischen Modus des Todes und der Wiedergeburt vollzogen. Dabei ist in Heyms Erzählung von der Zerstörung des alten und vom Übertritt in den neuen Status ein apokalyptischer Ton zu vernehmen, der aus seinen kanonischen Texten vertraut ist. Der Untergang ist unumgänglich, wenn eine neue Zeit anbrechen soll. Insbesondere sind es die Orte der Zivilisation, die Stadt und ihre Industrieanlagen, die bei Heym im apokalyptischen Feuer gewaltsam umgewandelt werden und in denen die Zerstörung als vitale Kraft erscheint.

Die Epiphanie des Marsmenschen wird so als Signal zum Aufbruch in eine neue Ära lesbar. Der Erzähler wird effektiv als der Auserwählte vorgestellt, vor dessen Augen das ganz andere, der Besucher aus dem Weltall, aus der Latenz austritt. Vor dieser Folie erscheint aber die Gestalt von dem „erste[n] Wunder seit der Erschaffung

29 Vgl. Barbara Bauer: „Der Neue Mensch und Fausts Streben“. In: *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Nicola Lepp, Martin Roth und Klaus Vogel (= Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 22.4.-8.8.1999). Ostfildern-Ruit 1999, S. 17-26.

30 Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. 3., erweiterte Aufl. Frankfurt am Main, New York 2005 (Original: *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, 1909).

der Welt“ als „zweiter Otto der Faule“ doch etwas ernüchternd. Es entsteht der Verdacht, der Marsmensch sei schon immer dagewesen, man habe ihn nur nicht bemerkt – so wie ein Berliner das Standbild Ottos des Faulen in der Siegesallee bei wiederholtem Vorbeigehen nicht mehr bewusst wahrnehmen mag. Wie weit die in diesem Text vernehmbare Skepsis gegenüber den später im Expressionismus so vehement heraufbeschworenen Erlösungshoffnungen und Heilssehnsüchten reicht, lässt das abrupte Ende des Textes offen.

Im Vergleich zu den überdimensionierten und abstrakten räumlichen und zeitlichen Parametern des Textes wirkt eine Figur wie Otto der Faule in ihrer statuarischen Materialität geradezu banal. Das wird besonders deutlich, wenn man ihr Paul Scheerbarts Schilderungen außerirdischer Lebewesen gegenübergestellt. Scheerbart verleiht den Bewohnern des Mondes, der Venus, des Merkur oder der Asteroiden Pallas und Ceres Körper und Aussehen, die sich radikal von denen der Menschen unterscheiden. So können etwa die Mondbewohner in dem Roman *Die große Revolution* je nach Stimmungslage in verschiedenen Farben leuchten, ihren Körper ballonförmig aufblasen und sich so wie „fliegende Lampions“ fortbewegen.³¹ Die Pallasianer im Roman *Lesabéndio* haben dehnbare Röhrenbeine mit Saugfüßen. Ihre Kopfhaut können sie wie einen Regenschirm aufspannen, ihre Augen in Teleskope verwandeln.³² Nahrung nehmen sie durch die Haut auf.³³ In Scheerbarts *Jenseitsgalerie* werden die Zeichnungen solcher Lebewesen mit der Erläuterung versehen, dass auf ihnen nur die den Menschen noch am ehesten gleichenden vertreten seien: „es sind gerade nur jene Gestalten herausgegriffen, die eine Gesichtsform besitzen, die der menschlichen ähnlich ist. Eine solche Gesichtsform ist aber das Anormale jenseits der Neptunsbahn [...]“.³⁴ Eine vergleichbare Invertierung des Verhältnisses von ‚normal‘ und ‚anormal‘ findet bei Heym nicht statt, im Gegenteil: Das ganz andere, das sich der Erzähler erwartet, erweist sich als das Vertraute, ein bekanntes Denkmal in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreichs.

Wenn der Marsmensch die Züge einer historischen Figur wie Otto der Faule trägt, so wird klar, dass jener nicht als Eroberer auftritt. Denn der spätmittelalterliche Wittelsbacher Kurfürst war alles andere als ein erfolgreicher Machthaber. Die „drei Säulen des Staates“, die im Titel genannt werden, sind im obrigkeitlichen, absolutistischen System das Heer, die Bürokratie und die Diplomatie, alle drei fest in der Hand des Kaisers und des Reichskanzlers. Otto der Faule eignet sich keineswegs als Vorbild für eine effiziente absolutistische Herrschaft. Will man das Ende von Heyms Erzählung politisch verstehen, so fällt das neue Zeitalter, das die Ankunft des Marsmenschen einläutet, mit dem Ende des militaristischen Absolutismus preußischer Prägung zusammen.

31 Paul Scheerbart: *Die große Revolution. Ein Mondroman* [1902] und *Jenseitsgalerie* [1907]. Frankfurt am Main 1902, S. 15.

32 Paul Scheerbart: *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman* [1913]. Frankfurt am Main 1986, S. 7f.

33 Ebd. S. 26.

34 Scheerbart: *Jenseitsgalerie*, S. 131.

Spiel mit den Gattungen

Die beiden untersuchten nachgelassenen Erzählungen zeugen von einer für das gesamte Werk Georg Heyms spezifischen Spannung zwischen subjektiver Ausdruckskunst und einer Prägung durch historische Modelle und die Umbrüche in der äußeren Realität. Das Thema der heroischen Einsamkeit und der Isolierung verbindet sich mit einer Tendenz zum Wunderbaren und Geheimnisvollen, die mehr als mit dem Expressionismus mit der Strömung der Neuromantik korreliert. Mit einem Wortspiel, das die nervöse Unruhe und die Nähe zu esoterischer Mystik signalisiert, könnte man bei Heym von *Neuro-Mantik*³⁵ sprechen.

Zeittypisch ist die Sehnsucht nach Ausbruch aus dem gleichförmigen, eintönigen, geregelten Alltagsleben der Vorkriegszeit, die sich wenig später, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, im ‚Augusterlebnis‘, in der Kriegsbegeisterung und in den ‚Ideen von 1914‘ entlud. Der vitalistische Aktivismus lehnt sich gegen die Unterdrückung der Lebenstrieb in einer ereignisarmen Gegenwart auf. Rauschhafter Exzess und dionysische Todesnähe sind die Mittel, mit denen nicht nur eine Fundamentalopposition zum Wilhelminismus markiert, sondern darüber hinaus das Kontinuum einer gleichförmigen Zivilisationsgeschichte aufgebrochen werden soll. Allerdings wird am Ende von *Der Besuch des Marsmenschen*, ähnlich wie in den oben erwähnten Polreiseerzählungen, das Pathos des vitalistischen Aufbruchs unterlaufen und letztlich zurückgenommen. Deutlich wird hier die von Hermann Korte mit Blick auf Heyms Lyrik festgestellte „Dichotomie von fatalistischen und vitalistischen Perspektiven“, die sich in seinem Tagebuch als „Gegensätzlichkeit von enthusiastischen Projektionen und permanenten Klagen über die unüberwindliche Ereignislosigkeit und Banalität der Zeit“ niederschlägt.³⁶

Der Ausstieg aus einer unerbittlich scheinenden zivilisatorischen Teleologie geht einher mit der Suspendierung der zeitlichen Sukzession in der Erzählung. Beide Erzählungen enden mit einer ekphrastischen Beschreibung. Wenn Korte Heym einen „Monteur von Bildern“³⁷ nennt, so haben diese Bilder die Funktion, eine äußerste Dynamik zum plötzlichen Stillstand zu bringen. In *Der Besuch des Marsmenschen* erscheint dieser in statuarischer Bewegungslosigkeit, nachdem er auf seinem Boliden mit rasender Geschwindigkeit zur Erde gelangt ist. Auch am Ende von *Der Höhenmesser* erstarrt die Zeit: Das im freien Fall „durch den Himmel“ „wehende“ Haar Anne-Maries wird in einem zeitlosen Bild festgehalten. Diese Bilder sind polyvalent, sie erlauben vielfältige Deutungen und bewahren ihre Rätselhaftigkeit. In ihnen zeigt sich das Inkommensurable, das Nichtvorstellbare. Im Sinne Julia Kristevas operiert der Text hier auf der Ebene des Semiotischen, das „alle Gesetze verletzt und verückt, selbst jene [...] der signifikanten Strukturen“, die gleichförmige Sprache der Repräsentation auflöst und damit auch die Grenzen zwischen Körper, Subjekt und Gesellschaft durchkreuzt und neu verhandelt.³⁸

35 Dieses Wortspiel verwendet Heinz Politzer: „Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie“. In: *DVjs.* 47 (1973), 1, S. 95-119; hier S. 97.

36 Korte: *Georg Heym*, S. 57.

37 Ebd. S. 74.

38 Julia Kristeva: *Die Revolution der Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Reinhold Werner. Frankfurt am Main 1978, S. 113.

In der Kombination von erzählter Handlung und Bildbeschreibung zeigt sich auch Heyms eigenwilliger Umgang mit den Gattungskonventionen der Science Fiction. Dass diese nicht in einem wissenschaftlichen Diskurs aufgeht, sondern Verständnislücken offenlässt, die durch eine mit Vermutungen arbeitende semiotische Praxis überwunden werden, hat schon Marc Angenot betont: „[T]he reader's cognitive activity, the very possibility of understanding SF, is necessarily interwoven with conjecture. The reader is transported to an illusive 'elsewhere' of a semiotic nature, to the paradigms both suggested in and yet absent from the textual message.“³⁹ Was nicht ausdrücklich gesagt wird und nicht eindeutig erklärt werden kann, erhält seine Glaubwürdigkeit durch den Einsatz unbegrifflichen, bildhaften Denkens. Heyms Texte beruhen auf Verfahren der Verschiebung vom Feld des Wissens zu figurativer und narrativer Evidenz. Die Frage ihrer Wahrhaftigkeit ist, in den Worten Angenots, verbunden mit „the metaphorical, metonymical, and other transformations from the empirical cognitive systems to the paradigms of the story.“⁴⁰

Diese im Vergleich zur verwandten Gattung der Utopie unterschiedliche Plausibilisierungsstrategie beruht demzufolge auf narrativer, aktionsbetonter Dynamik. Die Statik utopischer Beschreibungen alternativer Welten wird durch Handlung, etwa durch abenteuerliche Weltraumreisen sowie antagonistische Konflikte und Kollisionen zwischen einander fremden Welten, gesprengt. Die beiden untersuchten Texte nutzen diese Modelle und Handlungsmuster und konterkarieren sie zugleich, wenn sie an ihrem Ende die Handlung in einem verdichteten Bild gerinnen lassen. Mögen diese Bilder auch einen utopischen Kern haben, so bleiben sie doch anders als klassische Utopien deutungs offen. Es ist gerade dieser produktive, eigenwillige, irritierende Umgang mit Gattungskonventionen und -formen, der den anhaltenden Reiz von Heyms Erzählungen ausmacht.

39 Marc Angenot: "The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction". In: *Science Fiction Studies* 17 (March 1979), Vol. 6/1, S. 9–19. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/17/angenot17.htm> (Zugriff 9.1.2021).

40 Ebd.