

DER ERFINDER ALS MESSIAS UND DAS EISERNE GESETZ DER ARBEIT

Zukunftsvisionen in den Science-Fiction-Romanen
von Hans Dominik und Bernhard Kellermann

Von Ulrich Kittstein (Mannheim)

I.

Science-Fiction genießt in der germanistischen Literaturwissenschaft im Allgemeinen keinen guten Ruf: Meist als triviale Unterhaltungskunst eingestuft, wurden und werden die einschlägigen Romane und Erzählungen verhältnismäßig selten einer näheren Analyse gewürdigt. Insbesondere in den siebziger Jahren erfuhr das negative Urteil eine zusätzliche Verstärkung und Legitimation durch ideologiekritisch ausgerichtete Arbeiten, die Science-Fiction zum Träger affirmativer weltanschaulicher Botschaften prädestiniert sahen und sie „als Instrument politischer Indoktrination“ zu entlarven suchten.¹⁾ Gelegentliche Bemühungen, das Genre aufzuwerten, führten in der Regel zu zwar entgegengesetzten, aber nicht minder einseitigen Resultaten; so erblickt Jörg Hienger in diesen Texten Gedankenexperimente, die in Reaktion auf die moderne Wirklichkeitserfahrung das ‚Veränderungsdenken‘ spielerisch entgrenzen.²⁾ Solche gravierenden Differenzen bei der Einschätzung der Science-Fiction sind nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass es nach wie vor an einer klaren und anerkannten Gattungsdefinition fehlt. Hans-Edwin Friedrich verzeichnet in seinem Forschungsbericht „zahllose unterschiedlich anspruchsvolle Definitionsversuche, die untereinander stark divergieren und für die ein Konsens noch nicht gefunden wurde“³⁾, und

¹⁾ MICHAEL PEHLKE und NORBERT LINGFELD, *Roboter und Gartenlaube. Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur*, München 1970, S. 19. Ebenfalls dem ideologiekritischen Ansatz verpflichtet ist MANFRED NAGL, *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massenliteratur*, Tübingen 1972, eine der wenigen monographischen Studien zur deutschsprachigen Science-Fiction mit umfassendem Anspruch.

²⁾ Vgl. JÖRG HIENGER, *Literarische Zukunftsphantastik. Eine Studie über Science Fiction*, Göttingen 1972, vor allem S. 171–181.

³⁾ HANS-EDWIN FRIEDRICH, *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen 1995, S. 3.

so legen die einzelnen Forscher ihren Untersuchungen oft sehr verschiedene Textkorpora zugrunde, denen sie jeweils exemplarischen Charakter zuschreiben.

Es ist nicht das Ziel der folgenden Darlegungen, dieses Definitionsproblem eingehend zu erörtern und dabei beispielsweise die Unterscheidung der Science-Fiction von verwandten Genres wie Fantasy, Horror und Phantastik oder auch von der utopischen Literatur zu diskutieren. Im Hinblick auf die später vorzunehmenden Werkanalysen bedarf es aber doch zumindest einer vorläufigen, stofflich-inhaltlich orientierten und wertneutralen Eingrenzung dessen, was hier als Science-Fiction bezeichnet werden soll, damit überhaupt sinnvolle Fragestellungen für vergleichende Untersuchungen innerhalb einer hinreichend klar umrissenen Menge von Texten formuliert werden können. Unter Science-Fiction-Literatur verstehe ich Werke, in deren fiktional entworfenen Welten Ereignisse, technische Verfahren und Artefakte sowie unter Umständen auch Geschöpfe vorkommen, die in der Lebenswelt der Entstehungszeit dieser Werke nicht möglich bzw. bekannt waren, in den Texten jedoch als wissenschaftlich-rational erklärbar vorgestellt werden.⁴⁾ Science-Fiction geht demnach über den Bezirk des Vertrauten und Bekannten hinaus, ohne indes die Naturgesetze, denen er unterworfen ist, suspendieren zu wollen. Sie unterscheidet sich in diesem Punkt von dem Phänomen des Märchenhaft-Wunderbaren, das gerade die Aufhebung naturgesetzlicher Schranken zur Grundlage hat. Wie eng die Gattung mit der rasanten Entwicklung von Naturwissenschaft und Technik in der Moderne verbunden ist, liegt auf der Hand. Diese Entwicklung hat spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur zu einer allseits fühlbaren tief greifenden Umgestaltung der Lebensrealität in den Industrienationen geführt, sondern auch Aussichten in eine Zukunft eröffnet, die weitere Fortschritte nicht abzuschätzenden Ausmaßes erwarten lässt: Vor der modernen Menschheit tut sich ein schier unbegrenzter Horizont ebenso verheißungsvoller wie erschreckender Möglichkeiten von Wissenschaft und Technik auf. Die fiktionalen Modelle der Science-Fiction siedeln sich in der Regel in diesem unbestimmten Zukunftsraum an und suggerieren damit, die zumindest denkbaren Resultate der weiteren wissenschaftlich-technischen Evolution vorwegzunehmen: „Technik wird gleichsam imprägniert mit dem Konjunktiv, dem Möglichkeits-Denken, eben der Phantasie des Autors“.⁵⁾

Aus einer solchen Gattungsbestimmung kann ein allgemeiner Ansatz für die Analyse von Science-Fiction-Romanen aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel abgeleitet werden. Zu fragen wäre in jedem Einzelfall, wie das Verhältnis zwischen der literarisch gestalteten Zukunftswelt und dem politisch, gesellschaftlich und kulturell geprägten Erfahrungsrahmen des Autors und seiner zeitgenössischen

⁴⁾ Vgl. in ähnlichem Sinne MARIANNE WÜNSCH, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*, München 1991, S. 28f.

⁵⁾ THEO ELM, *Funktionen der Literatur in der technischen Kultur*, in: *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, hrsg. von THEO ELM und HANS H. HIEBEL, Freiburg 1991, S. 47–69, hier: S. 61.

Leser aussieht und welche spezifischen Funktionen der Entwurf einer solchen Welt in diesem Rahmen erfüllt haben könnte. Hier eröffnet sich ein breites Spektrum an denkbaren Ausprägungen des Genres. Dass ein großer Teil der Science-Fiction als marktgängige Massenware nach stereotypen Mustern produziert wird, ist kaum zu bestreiten. Viele Texte bieten lediglich exotische Abenteuer in einer technisierten Umgebung und ermöglichen es dem Rezipienten, eskapistische Sehnsüchte zu befriedigen, regressive Phantasien auszuleben oder auch vage Zukunftsängste bestätigt zu finden. Häufig trifft man fest gefügte Handlungsschemata an, die anderen unterhaltungsliterarischen Genres entstammen und in der Science-Fiction nur die Kulisse gewechselt haben. Überdies kann die Gattung in der Tat, wie es die ideologiekritischen Forscher – freilich allzu apodiktisch und pauschal – konstatiert haben, auch ideologische Botschaften vermitteln, ob es sich nun um technokratischen Machbarkeitswahn oder gar um rassistische Ideen handelt. Indes wäre es voreilig, die Science-Fiction in ihrer Gesamtheit mit solchen fragwürdigen Tendenzen zu identifizieren, lässt doch bereits die oben vorgeschlagene Definition erkennen, dass sie ebenso wohl zu einem literarischen Reflexionsmedium der in hohem Maße durch den jeweiligen Stand von Wissenschaft und Technik geprägten modernen Gesellschaft werden kann. Sofern sie aktuelle Tendenzen kreativ weiterdenken und die mit ihnen verbundenen Chancen und Risiken durch fiktionale Zuspitzung bewusst machen, avancieren Science-Fiction-Romane zum Werkzeug einer „erkenntnisbezogenen Verfremdung“⁶⁾ der vertrauten Realität. Darüber hinaus dürfte es kein einziges philosophisches, ethisches oder gesellschaftliches Problem geben, das sie nicht auf ihre Weise thematisieren könnten. Die geläufigen Motive, Handlungsmuster und Erzählstrukturen der Science-Fiction müssen daher stets auf ihre Bedeutung und Funktion im konkreten Zusammenhang befragt werden. Außerirdische beispielsweise mögen eine bequeme Projektionsfläche für die Angst vor dem Fremden bieten, sei es nun politisch, weltanschaulich oder kulturell bestimmt, doch kann das Aufeinandertreffen von Menschen und Aliens einem anspruchsvollen Autor auch dazu dienen, in differenzierter Form Verlaufsmuster und Konfliktpotentiale interkultureller Begegnungen zu problematisieren oder grundlegende Elemente des menschlichen Selbstverständnisses durch die Konfrontation mit dem gänzlich ‚Anderen‘ in ein neues Licht zu rücken.

Wie schon diese flüchtigen Überlegungen zeigen, führen Pauschalurteile über ‚die‘ Science-Fiction wie die eingangs zitierten nicht weit. Notwendig scheint es vielmehr, durch detaillierte Textuntersuchungen die Bandbreite der Gattung in diachroner wie in systematischer Perspektive zu erschließen, um so eine nüchterne Einschätzung ihrer Möglichkeiten vorzubereiten und die Grundlinien ihres historischen Wandels aufzudecken. Solche Analysen hätten einerseits die poetische

⁶⁾ So formuliert JENS MALTE FISCHER, *Science Fiction – Phantastik – Fantasy*. Ein Vorschlag zu ihrer Abgrenzung, in: *Neugier oder Flucht? Zu Poetik, Ideologie und Wirkung der Science Fiction*, hrsg. von KARL ERMERT, Stuttgart 1980, S. 8–17, hier: S. 12, in Anlehnung an eine These von Darko Suvin. Problematisch ist es wiederum, wenn Fischer diese Leistung zum Merkmal von Science-Fiction schlechthin erhebt.

Konstruktion der fiktiven Zukunftswelten herauszuarbeiten und sie andererseits – mit der gebotenen Vorsicht – mit den sozio-kulturellen Bedingungen des jeweiligen Entstehungs- und Rezeptionszusammenhangs in Verbindung zu bringen. Im Folgenden soll am Beispiel zweier außerordentlich populärer Werke aus einer frühen Phase der deutschsprachigen Science-Fiction ein Versuch unternommen werden, dieses Forschungsprogramm praktisch umzusetzen. Hans Dominiks ›Das Erbe der Uraniden‹ und Bernhard Kellermanns ›Der Tunnel‹ wurden ausgewählt, weil sie zwei höchst unterschiedliche Spielarten der Science-Fiction repräsentieren und ihre nähere Betrachtung daher den Facettenreichtum des Genres zumindest andeutungsweise sichtbar machen kann.

II.

Hans Dominik (1872–1945) war der bekannteste und bei weitem auflagenstärkste deutsche Science-Fiction-Autor der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zugleich ein erstaunlich produktiver Schriftsteller, der zwischen 1922 und 1940 nicht weniger als sechzehn Zukunftsromane publizierte. Die wissenschaftliche Forschung hat ihm einige Beiträge gewidmet, die zumeist Überblickscharakter haben⁷⁾; eingehende Textanalysen gibt es kaum. Da Dominiks Werke im Hinblick auf Struktur, Figurenkonstellation und ideologischen Gehalt viele Gemeinsamkeiten aufweisen, können die folgenden Ausführungen zu ›Das Erbe der Uraniden‹ bis zu einem gewissen Grade exemplarische Geltung beanspruchen. Der im Jahre 1928 veröffentlichte Roman⁸⁾ kreist um den genialen Erfinder Weland Gorm. Über die Details seiner weltbewegenden Entdeckungen – es geht zunächst um „Apparate“, die „neue Energie“ liefern (S. 32), später um die Konstruktion elektronengetriebener Raumschiffe – schweigt sich der Text zwar aus, doch sind es diese Errungenschaften sowie ihre Anwendungen und Auswirkungen, die den Zusammenhang zwischen den verschiedenen, episodisch miteinander abwechselnden Handlungssträngen

⁷⁾ Zu nennen ist insbesondere WILLIAM B. FISCHER, *The Empire Strikes Out. Kurd Laßwitz, Hans Dominik, and the Development of German Science Fiction*, Bowling Green/Ohio 1984, S. 179–262, der Themen, Motive, Erzählstrukturen und ideologische Aspekte von Dominiks Werk exzellent darstellt und überdies dessen Einbettung in sozial-, wissenschafts- und literarhistorische Kontexte skizziert. – Vgl. außerdem die knapperen Aufsätze von ALFONS HÖGER, *Die technologischen Heroen der germanischen Rasse. Zum Werk Hans Dominiks*, in: *Text und Kontext* 8 (1980), S. 378–394, – KLAUS W. PIETREK, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Nation*, in: *Das Science-Fiction-Jahr* 5 (1990), S. 83–99, – und JOST HERMAND, *Weißer Rasse – gelbe Gefahr. Hans Dominiks ideologisches Mitläufertum*, in: *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von HANS ESSELBORN, Würzburg 2003, S. 48–57.

⁸⁾ Als Textgrundlage dient die Erstausgabe (Berlin 1928); Zitate werden im Text mit Angabe der Seitenzahl belegt. Die Dominik-Ausgaben, die nach dem Zweiten Weltkrieg auf den Markt kamen, sind meist gekürzt und stark bearbeitet und geben daher keine brauchbare Grundlage für eine historisch-philologisch gewissenhafte Analyse ab. Eine nähere Untersuchung der Texteingriffe, die man in der Nachkriegszeit für notwendig hielt, wäre allerdings eine interessante Aufgabe für sich.

stiften. Durch Verrat in falsche Hände gelangt, werden Gorms Erfindungen für den Bau furchtbarer Waffen genutzt, die unter anderem einen Atombrand auf der Pazifikinsel Coiba verursachen, dessen Ausbreitung die Existenz der Menschheit bedroht. Andererseits ermöglichen Gorms Ideen den Bau von Raumfahrzeugen, mit denen der junge Ronald Lee, unterstützt von dem schwerreichen Großgrundbesitzer van der Meulen, zur Venus vordringt, die als paradiesische, unberührte Welt zur Besiedlung einlädt. Doch auch die Erde wird schließlich noch vor dem Untergang bewahrt, denn Gorm, inzwischen im Besitz des fortgeschrittenen Wissens außerirdischer Raumfahrer, der Uraniden, die auf der Venus gestrandet sind, findet Mittel und Wege, den Atombrand zu ersticken.

Die Zukunftswelt, in der der ›Uraniden‹-Roman spielt, ist zeitlich unbestimmt und bleibt auch sonst in vieler Hinsicht schemenhaft. Nur in groben Zügen werden die politischen Verhältnisse auf der Erde sichtbar, wo es offenbar einige Großstaaten wie die Vereinigten Staaten von Südamerika gibt, über deren Binnenstruktur man jedoch nichts erfährt. In den imperialistischen Bestrebungen der Nordamerikanischen Union, die sich zunächst auf Südamerika, später auf die Venus richten, schlägt sich die auch aus anderen Romanen bekannte skeptische bis feindselige Haltung Dominiks gegenüber den USA nieder. Mit aller Klarheit aber profiliert der Text den zentralen politisch-ideologischen Gegensatz zwischen einem aggressiven Sowjetkommunismus und dem kapitalistisch organisierten Rest der Menschheit. Gleich zu Beginn wird der Versuch der Sowjets, mit Waffengewalt die Weltrevolution durchzusetzen, in blutigen Luftschlachten abgewehrt. Auf weltanschauliche Diskussionen lässt sich Dominik dabei nicht ein; umso auffälliger sind die suggestiven Mittel der Leserlenkung. Der wiederholte Hinweis auf die „Katalaunische Ebene“ (S. 10 und 51) in Ostfrankreich, über der die Entscheidung im Kampf zwischen den Westeuropäern und den russischen Angreifern fällt, ruft den Sieg germanischer Stämme über die Hunnen im Jahre 451 n. Chr. als Deutungsfolie auf.⁹⁾ Dominik verbindet so den uralten Topos von der Bedrohung der abendländischen Kultur durch barbarische Horden aus dem Osten mit der in seiner Zeit grassierenden Furcht vor dem Bolschewismus, beschwichtigt aber zugleich die evozierten Ängste durch die Reminiszenz an den historischen Triumph des ‚Westens‘ in der Spätantike und durch die analoge Handlungsführung seines Romans, in dem die „rote Flut“ an den siegreichen „weißen Kräften [...] zerschellt“ (S. 319). Vollends beruhigt ist der Leser, wenn ihn ein kleiner – handlungstechnisch übrigens überflüssiger – Exkurs auch noch über die folgende anti-bolschewistische Restauration in Russland und die Einsetzung eines neuen Zaren unterrichtet (vgl. S. 60).

Andere Bereiche der fiktiven Realität werden ebenfalls nach den Vorgaben einer konservativen bürgerlichen Weltsicht ausgemalt. So ist mit der Niederlage der ‚Roten‘ die stabile soziale Hierarchie in vollem Umfang wiederhergestellt, denn die rebellischen Vaqueros auf van der Meulens Hazienda, ohnehin für gewöhnlich „gutmütige Gesellen“ (S. 27) und nur durch Alkoholkonsum und die Hetzreden

⁹⁾ Vgl. dazu FISCHER, *The Empire Strikes Out* (zit. Anm. 7), S. 220f.

des „städtischen Gesindel[s]“ (S. 35) vorübergehend aufgeputscht, geben im Handumdrehen klein bei. Die ‚Masse‘ verfällt bei Dominik prinzipiell leicht in Aggressivität oder wilde Panik: Wider alle Vernunft und gegen den Rat der Wissenschaftler erzwingt eine hysterische öffentliche Meinung den absurden Versuch, den Atombrand auf Coiba mit Wasser zu löschen, und in der Nordamerikanischen Union blockiert die „Erregung der Massen“ für geraume Zeit eine längst überfällige politische Kurskorrektur (S. 287). Vernünftiges, zweckrationales Handeln erwartet Dominik lediglich von herausragenden Einzelnen, die demgemäß stets im Mittelpunkt des erzählten Geschehens stehen, während die Massenphänomene in den Hintergrund treten.

Auch die Geschlechterrollen gestaltet Dominik nach konventionellen Mustern. Die männlichen Protagonisten, gute wie böse, erweisen sich als aktiv und durchsetzungsfähig, arbeiten als Techniker, Wissenschaftler, Erfinder und kühne Entdecker, die Frauen dagegen sind sanft, gefühlvoll, schutzbedürftig und überwiegend mit ihren Herzensangelegenheiten beschäftigt. Hortense van der Meulen betätigt sich zwar auf der Raumschiff-Werft als Assistentin Ronald Lees, der ihr ausdrücklich „energische[n] Geist“ und „scharfe[n] Verstand“ zuspricht (S. 163), aber in der Praxis ist davon wenig zu bemerken. Hortenses naiver Eifer wird von Ronald eher belächelt und erhöht augenscheinlich nur ihren erotischen Reiz für den Mann: „Wie sie da vor ihm stand, in dem weißen Kittel, der trotz seines plumpen Schnittes die schönen, schlanken Linien ihres Körpers nicht zu entstellen vermochte ... das Gesicht gerötet von der inneren Erregung ... die Augen blitzend ... es kostete Lee Mühe, den angenommenen Ernst zu bewahren“ (S. 164).

Rassistische Stereotypen sind in ›Das Erbe der Uraniden‹ ebenfalls anzutreffen, freilich in verhältnismäßig moderater Form. „Gorm, der Deutsche“ (S. 23 und 43), der Welt-Erretter, und sein Freund und Gefährte Sidney Stamford repräsentieren als hoch gewachsene, blonde Männer mit stählernem Blick unverkennbar einen idealen ‚nordischen‘ Typus. Führerfiguren im eigentlichen Sinne entwirft Dominik allerdings nicht, weshalb man ihn auch nicht ohne weiteres als protofaschistischen Ideologen einstufen sollte. Zwar wird Weland Gorm im Roman als genialer Übermensch gezeichnet – als solcher hat er seine Pendants in vielen anderen Werken des Autors –, doch im Vergleich zum nationalsozialistischen Führer-Ideal fehlt ihm ein wesentlicher Zug, nämlich die innige Beziehung zu den Massen. Dominiks Meister-Erfinder ist ein großer, geheimnisvoller Einsamer, der fern von den Menschen wirkt und immer wieder unerkannt lenkend und rettend eingreift¹⁰⁾, aber kein Agitator, der einer Gefolgschaft – einer ‚Volksgemeinschaft‘ – Richtung und Ziel gibt; er ist eine gottgleiche Erlöser-, keine charismatische Führergestalt.¹¹⁾ Die

¹⁰⁾ Die starken Identifikationsangebote vor allem für jugendliche Leser, die Dominik mit solchen Protagonisten schuf, dürften viel zu seinem anhaltenden Erfolg beigetragen haben.

¹¹⁾ In den völkischen Zukunftsromanen der Weimarer Zeit, die in massiver Form nationalchauvinistisches Gedankengut und den Traum von neuer ‚deutscher Größe‘ propagieren, spielt das Verhältnis zwischen Volk und Führer dagegen eine zentrale Rolle. Letzterer tritt häufig zugleich als genialer Wissenschaftler und Erfinder auf. Vgl. zu diesen Werken NAGL, Science

sakrale Aura, die ihn umgibt, wird dem Leser immer wieder durch einzelne Anspielungen ins Bewusstsein gerufen¹²⁾, doch Gorms Überhöhung zum Messias beruht nicht nur auf solchen punktuellen Hinweisen. Seine gesamte Laufbahn, soweit sie im Text überhaupt enthüllt wird, ist parallel zum Lebensweg Christi konstruiert: Gorm bringt den Menschen das Heil in Gestalt seiner wundersamen Erfindung, wird gleichwohl verfehmt und verstoßen – „Kaum ein paar Jahre sind's, da schrien sie Hosianna ...‘ – ,... Und jetzt ... wollen sie ihn ans Kreuz schlagen ...“ (S. 25) –, kehrt dann aber im Triumph aus seinem unsteten Exildasein, das sich durchaus als symbolischer Tod deuten lässt, zurück und befreit die Welt vom Übel (dem Atombrand), bevor er schließlich buchstäblich in den Himmel auffährt, auf dem Weg „in jenes andere Sonnensystem, aus dem die Uraniden gekommen“ (S. 321).

Für die Darstellung der Zukunftstechnik, mit der sich ›Das Erbe der Uraniden‹ als Science-Fiction-Roman qualifiziert, ist deren Verbindung mit der Gestalt Gorms von größter Bedeutung. Dominiks Urteil über die Technik scheint auf den ersten Blick ambivalent, da Gorms Erfindungen eben nicht nur phantastische Reisen ins All, sondern auch die militärische Aggression des Sowjetkommunismus ermöglichen – und damit sind sie letztlich mitverantwortlich für den Atombrand, der die ganze Welt zu verzehren droht. Die im Roman entworfenen Schreckensbilder von Krieg und technischen Katastrophen spiegeln sicherlich das zeitgenössische Unbehagen angesichts der Gefahren moderner Technik, das durch die Erfahrung der technisierten Massenschlachten seit 1914 verstärkt und konkretisiert worden war. Indes folgt Dominik hier erneut jenem Muster, das schon bei der fiktionalen Gestaltung der ‚roten Gefahr‘ zu beobachten war: Ängste, die er bei seiner Leserschaft voraussetzen durfte, werden nur aufgenommen, um im Gang der Handlung wieder beschwichtigt zu werden. Im Falle der Technik geschieht dies mit Hilfe einer Erzählstrategie, die man in Anlehnung an Goethes berühmte Ballade als ‚Zauberlehrling-Modell‘ bezeichnen könnte. Lediglich in den Händen Unbefugter, die „noch nicht reif“ sind (S. 25), stiften die durch Gorms Erfindung entbundenen Möglichkeiten Unheil. Glücklicherweise steht aber im Hintergrund der ‚Meister‘ bereit, dessen überlegene „Kraft und Macht“ (S. 311) doch noch alles zum Guten wendet. Gorm verhilft, seiner Erlöserrolle gemäß, „aus Ätherhöhen“ den Westeuropäern zum Sieg über die sowjetischen Angreifer (S. 319) und schwebt später, wie es die Seherin Majadevi visionär verkündet, engelsgleich herab, um auch den verheerenden Atombrand zu löschen (vgl. S. 79). Auf Umwegen dienen also selbst

Fiction in Deutschland (zit. Anm. 1), S. 150–194, – PETER S. FISHER, *Fantasy and Politics. Visions of the Future in the Weimar Republic*, Madison/Wisconsin 1991, S. 21–103, – und ROBERT HAHN, *Der Erfinder als Erlöser – Führerfiguren im völkischen Zukunftsroman*, in: *Utopie, Antiutopie und Science Fiction* (zit. Anm. 7), S. 29–47.

¹²⁾ Vgl. etwa Ricardos ehrfürchtige Reaktion, als er erfährt, dass Gorm sich unerkant bei seiner Familie aufgehalten hat: „Er war bei uns. Wir haben ihn gesehen, mit ihm gegessen, getrunken und wußten nicht, daß er es war“ (S. 309) – hier schimmert der biblische Bericht von den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus durch (Lk 24, 13–35). Robert Canning, der Gorms Erfindung gestohlen und an die Sowjets verkauft hat, erfährt übrigens eine deutliche Stilisierung zur Judas-Postfiguration.

die Risiken fortgeschrittener Technik noch dazu, die Vorrangstellung des Übermenschen zu untermauern.

Die von Wolfgang Braun mit Blick auf den frühen Roman ›Die Macht der Dreier‹ getroffene Feststellung, Technik werde bei Dominik „zu einem magischen Instrument“¹³⁾, gilt auch für ›Das Erbe der Uraniden‹. Ein solcher Eindruck entsteht jedoch nicht primär wegen der Distanz der literarischen Technik-Imaginationen zu den realen Gegebenheiten der zwanziger Jahre oder etwa deshalb, weil nähere ‚realistische‘ Erläuterungen zu den fiktiven technischen Apparaturen fehlen.¹⁴⁾ Die Technik erhält ihre rätselhafte, magische Aura vielmehr hauptsächlich dadurch, dass sie von Dominik aus allen sozialen Bezügen gelöst und zum reinen Geisteswerkzeug eines überragenden Einzelnen gemacht wird. In der Gestalt Gorms lebt noch einmal der längst anachronistisch gewordene Typus des einsam schaffenden Genies auf, das zudem die Rollen des Grundlagenforschers, des Erfinders und des Technikers oder Ingenieurs in einer Person vereinigt. Die enge Verflechtung technischer Innovationen mit arbeitsteilig organisierten Verfahren, mit Industrie und Kapital wird im Roman völlig ignoriert, obwohl dem Autor, der früher als Elektroingenieur bei unterschiedlichen Firmen (unter anderem der AEG) gearbeitet hatte, die Bedeutung insbesondere der großen Konzerne für die Entwicklung der Technik in seiner Zeit sehr wohl bekannt gewesen sein muss. Weland Gorm wirkt für sich allein, später einzig durch Stamford verstärkt, in seiner geheimen Werft in einem abgelegenen Himalaya-Tal, das lediglich zu Fuß auf steilen Pfaden zu erreichen ist (vgl. S. 55) – wie er imstande gewesen sein soll, auch nur die erforderlichen Materialien dorthin zu schaffen, bleibt unbegreiflich. Und kaum minder abenteuerlich mutet es an, wenn auf van der Meulens Hazienda – einem landwirtschaftlichen Großbetrieb! – binnen kürzester Zeit gleichfalls eine Raumschiff-Werft entsteht, deren Errichtung der Roman ganz beiläufig abhandelt.

Diese Beobachtungen rücken ein generelles Charakteristikum von Dominiks Zukunftsvision in den Blick: Auf den komplexen Verflechtungszusammenhang, den Technik, Wissenschaft und die Strukturen der menschlichen Gesellschaft miteinander bilden, lässt sich der ›Uraniden‹-Roman nicht ernsthaft ein. Er blendet aus, dass der Stand der Technik und seine Wandlungen niemals isoliert zu begreifen sind, sondern als Teilbereiche gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse und Entwicklungsprozesse gesehen werden müssen. Die Denk- und Verhaltensmuster seiner Figuren und die Formen des sozialen Zusammenlebens in der fiktiven Realität werden von den rasanten Fortschritten der Technik nicht im mindesten berührt und wirken auch ihrerseits nicht auf sie ein. Wäre es tatsächlich Dominiks Absicht gewesen,

¹³⁾ WOLFGANG BRAUN, „Von Mitternacht kommt die Macht“ – Technik und Ideologie in Hans Dominiks ›Die Macht der Dreier‹, in: Neugier oder Flucht? (zit. Anm. 6), S. 116–125, hier: S. 125.

¹⁴⁾ Zu den Mängeln und Ungereimtheiten insbesondere in Dominiks Schilderungen von Raumflügen vgl. FISCHER, The Empire Strikes Out (zit. Anm. 7), S. 250–255. Wenn Dominik beständig von ‚Backbord‘ und ‚Steuerbord‘ oder auch von einer Kurskorrektur „nach Nordwest“ (S. 215) spricht, gewinnt man in der Tat keine hohe Meinung von seiner Sachkenntnis und Vorstellungskraft.

„to show how science and technology [...] were matters of extreme importance to society, history, and individual human lives“¹⁵), so hätte er dieses Ziel, das dem Science-Fiction-Genre in der Tat faszinierende Perspektiven eröffnen könnte, weit verfehlt. Statt etwa das vielschichtige Bild einer vom technisch-wissenschaftlichen Denken und seinen gegenständlichen Manifestationen durchdrungenen Welt zu entwerfen, erzählt er nur „technische Tagträume“¹⁶). In zugespitzter Form zeigt dies der Uraniden-Film, der die Erdbevölkerung über die phänomenale Höhe der außerirdischen Technik informiert. Der Erzähler malt die märchenhaften technischen Möglichkeiten der Uraniden farbig aus, bevor er seine Schilderung mit dem knappen Hinweis beschließt: „Einen tieferen Einblick in ihre Kultur, ihre Lebensgewohnheiten ... ihre soziale Schichtung gaben die Filmbilder nicht“ (S. 198f.).

Ohne diese Isolation der Technik von jedem konkreten gesellschaftlichen Kontext wäre es Dominik auch gar nicht möglich gewesen, sie und ihren ‚Meister‘ Gorm zu Heilsbringern der Menschheit zu stilisieren, wie er es in ebenso emphatischer wie vager Form tut. Mit den verschwommenen Erlösungshoffnungen, die sich auf die Technik und auf die übermenschliche Gestalt des genialen Erfinders als eines säkularisierten Messias richten, leistet ›Das Erbe der Uraniden‹ einen literarischen „Beitrag zur Sinngebung in einer Krisenzeit“¹⁷), der vielleicht gerade wegen seiner Realitätsferne seine Wirkung auf breite Leserschichten in der Weimarer Republik nicht verfehlte.

III.

Auch der im Jahre 1913 publizierte Roman ›Der Tunnel‹¹⁸) von Bernhard Kellermann (1879–1951) war seinerzeit ein großer Publikumserfolg und wird bis heute neu aufgelegt. Die Literaturwissenschaft hat ihm dennoch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In übergreifenden Studien zur Geschichte der utopischen oder der Science-Fiction-Literatur wird er zumeist flüchtig abgehandelt, ausführlichere Interpretationen haben bislang nur Harro Segeberg und Christa Miloradovic-Weber vorgelegt.¹⁹) Ein wesentlicher Anstoß für Kellermanns fiktives Projekt eines Atlantik-

¹⁵) FISCHER, *The Empire Strikes Out* (zit. Anm. 7), S. 213.

¹⁶) HANS-JÜRGEN KRYSMANSKI, *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts*, Köln, Opladen 1963, S. 85.

¹⁷) So RALPH OSTERMANN, *Diener des Schicksals, Herren des Fortschritts? Techniker, Ingenieure und Naturwissenschaftler bei Hans Dominik*, in: *Wechselwirkung* 13, Mai 1982, S. 20–23, hier: S. 23, mit Blick auf den „mystischen Strang“ in den Romanen dieses Autors.

¹⁸) Als Textgrundlage dient die Ausgabe im Suhrkamp-Verlag (Frankfurt/M. 1995); Zitate werden im Text mit Angabe der Seitenzahl belegt. Der Schriftsteller Kellermann betrat mit diesem Werk übrigens ein ganz neues Terrain – zuvor hatte er sich als Verfasser mehrerer impressionistischer, ‚lyrischer‘ Romane einen Namen gemacht (z. B. ›Yester und Li‹, 1904).

¹⁹) Vgl. HARRO SEGEBERG, *Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Tübingen 1987, S. 173–208, – und CHRISTA MILORADOVIC-WEBER, *Der Erfinderroman 1850–1950. Zur literarischen Verarbeitung der technischen Zivilisation – Konstituierung eines literarischen Genres*, Bern u. a. 1989, S. 113–171.

Tunnels dürfte die im Text selbst erwähnte Katastrophe der „Titanic“ im Jahre 1912 gewesen sein (vgl. S. 99). Zudem konnte der Autor an die unter technisch interessierten Zeitgenossen rege geführte Diskussion über den Bau großer Tunnel-Anlagen anknüpfen²⁰); er hat also im Grunde nur aktuelle Überlegungen um einige Grade gesteigert und dadurch ins Phantastische getrieben. Eine ähnliche Strategie lässt sich auf anderen Gebieten beobachten. So sind die Verhältnisse in der von Kellermann geschilderten brodelnden Metropole New York nicht allzu weit entfernt von der erfahrbaren Realität der USA des frühen 20. Jahrhunderts, die der Autor von seiner Amerika-Reise her aus eigener Anschauung kannte. Alles in allem ist die Welt des Tunnel-Romans ein potenziertes Abbild gewisser Entwicklungstendenzen, die seine Leserschaft teils selbst miterlebte, teils im Blick auf die Vereinigten Staaten als das Musterland fortschrittlicher Technik und Arbeitsorganisation mit einer Mischung aus Besorgnis und Faszination beobachten konnte.

Kellermanns Held, der junge amerikanische Ingenieur Mac Allan, entwirft den Plan zu einem gigantischen Tunnel, der Nordamerika und Europa verbinden soll. Es finden sich Geldgeber, und der Bau beginnt unter enthusiastischer Anteilnahme der ganzen Welt. Ein Explosionsunglück unter Tage, das fast dreitausend Menschenleben kostet, der anschließende Streik der Arbeiter und eine finanzielle Krise des Tunnel-Syndikats bringen das Vorhaben beinahe zum Scheitern, doch die Schwierigkeiten werden bewältigt, und nach 26 Jahren Bauzeit kann Allan den ersten Zug durch den Tunnel führen.

Über die politischen Strukturen der fiktiven künftigen Weltordnung teilt der Text so gut wie nichts mit. Die vertrauten Nationalstaaten existieren zwar offenbar noch, sind aber für den Geschehensablauf bedeutungslos, denn in Kellermanns Entwurf haben sich die ökonomischen Verflechtungen längst zu einem universalen Zusammenhang verdichtet, der alle nationalen Grenzen transzendiert und sich jeder politischen Kontrolle entzieht – das gegenwärtig viel diskutierte Phänomen der Globalisierung wird hier in erstaunlicher Weise vorweggenommen, freilich mehr in suggestiven Bildern als in genauer analytischer Durchdringung. Die auf der Grundlage der Wirtschaftsbeziehungen hergestellte Weltgesellschaft trägt im Roman durchaus keine freiheitlichen, demokratischen Züge; sie präsentiert sich als totalitäres Zwangssystem aus Ökonomie, technisiertem Arbeitsleben und medialen Inszenierungen, dem der Einzelne hilflos ausgeliefert ist. Kellermann schildert das Dasein als einen erbitterten Kampf aller gegen alle, der sich in gnadenloser Hektik vollzieht. Das Motiv der Beschleunigung und des rasenden Tempos prägt das Werk nicht nur inhaltlich, sondern wird, wie schon die ersten Rezensenten vermerkt haben, auch in seinem Stil umgesetzt²¹), der vornehmlich durch Aufzählungen und

²⁰) Vgl. dazu SEGEBERG, *Literarische Technik-Bilder* (zit. Anm. 19), S. 182–185, mit entsprechendem Bildmaterial.

²¹) Vgl. beispielsweise KURT PINTHUS, Bernhard Kellermann, *Der Tunnel*, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, N.F. 5/1 (1913), Beiblatt, S. 164f., hier: S. 164: „In einem rasenden Tempo stürmt dieser Roman dahin“.

kurze, stoßweise vorgetragene parataktische Sätze oder Satzketten gekennzeichnet ist. Ein Beispiel aus der Beschreibung des Tunnelbaus:

Weiter! Die Züge rollen. Der Querstollen hat die geschwärtzten Burschen verschluckt, die Bohrer schrillen, es knallt, das Gestein birst, der Stollen wird breiter und breiter, er steht schräg zu den Tunneltrassen, Eisen und Beton sind seine Wände, seine Decke, sein Boden. Ein Geleise führt durch ihn hindurch: eine Weiche. (S. 134)

Mindestens ebenso wichtig wie dieses Motiv und aufs engste mit ihm verbunden ist die Metaphorik des Krieges. So gut wie alle Teilbereiche der modernen Existenz stilisiert der Autor zu Schlachtfeldern, auf denen unablässig und unter extremen Bedingungen gefochten wird. Die Beratungen zur Finanzierung des Tunnelprojekts sind „eine Riesenschlacht des Kapitals“ (S. 44), nach der verheerenden Explosion im Tunnel schlagen sich die „Bataillone der Ingenieure [...] heldenhaft mit dem Rauch“, um zur Unglücksstelle vorzudringen (S. 228), und die Löscharbeiten beim Brand des Syndikatsgebäudes sind eine „heroische Schlacht“, in der die Feuerwehr mit ihren „Bataillonen den Feind umzingelt und [...] acht Stunden lang alle Ausfälle“ zurückschlägt (S. 306). Auch die Finanzoperationen, die S. Woolf als Direktor des Tunnel-Syndikats durchführt, übersetzt der Roman konsequent in die Sprache des Militärs (vgl. S. 153f.). Kellermanns Szenario einer ebenso hektischen wie mörderischen Wirklichkeit nimmt oft geradezu den Charakter einer Höllenvision an, etwa in der Schilderung des Molochs New York:

Es war ein Summen wie von riesigen Glocken in der Luft, untermischt mit fernen Schreien, als würden irgendwo in der Ferne Haufen von Menschen abgeschlachtet. [...] Vom Dachgarten aus sah man einen Abschnitt der zwanzig Kilometer langen Broadway-Schlucht, die ganz New York in zwei Teile spaltet: einen weißglühenden, klaffenden Schmelzofen, in dem farbige Feuer schwangen und auf dessen Boden mikroskopische Aschenteilchen entlang trieben: Menschen. (S. 47)

Der Tunnel-Plan und seine unter großen Opfern vorangepeitschte Durchführung erscheinen als integrale Bestandteile dieser Welt. Das von Mac Allan initiierte Vorhaben ist eigentlich weder originell noch besonders außergewöhnlich, denn es stellt nur die konsequente Weiterführung ohnehin herrschender Tendenzen dar: „es lag in der Luft wie viele Projekte“ (S. 51), und sein Tempo ist lediglich „das an sich höllische Tempo Amerikas und dieser Zeit zur Raserei gesteigert“ (S. 69). Die Schilderung der unterirdischen Arbeit greift natürlich ebenfalls auf das Vokabular des Krieges zurück und lädt überdies immer wieder zu Assoziationen an Hölle und Unterwelt ein. Selbst die Filme, die Mac Allan als „Reklame für den Tunnel“ drehen lässt, inszenieren das Unternehmen ohne jede Beschönigung nach dem Muster einer militärischen Operation mit Dynamit-Explosionen, Aufmärschen von „Arbeiterbataillone[n]“, „Heere[n] von geladenen Waggons“ und – Gefallenen (S. 100f.).

Nach dem Sinn und Zweck der forcierten und hocheffizienten Arbeitsleistungen fragen Kellermanns Figuren so gut wie nie. Der universale Zwangszusammenhang von Arbeit, Technik und Ökonomie ist längst zu einem autonomen System geworden und solchen Fragen gar nicht mehr zugänglich; die Menschen müssen sich

seinen Regeln unterwerfen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen: „Sie wurden fortgerissen von dem sausenden Treibriemen, der um den Erdball fegte, und wer das Zittern bekam und den Atem verlor, stürzte ab und zerschmetterte und niemand kümmerte sich um ihn“ (S. 111f.). Überkommene moralische Werte und metaphysische Sinnstiftungen verblassen unter solchen Umständen zur Bedeutungslosigkeit. Das dadurch entstandene Vakuum wird anderweitig gefüllt:

Das Leben war heiß und schnell, wahnsinnig und mörderisch, leer, sinnlos. Tausende warfen es fort. Eine neue Melodie, wenn wir bitten dürfen, nicht die alten Gassenhauer! Und Allan gab sie ihnen. Er gab ihnen ein Lied aus Eisen und knisternden elektrischen Funken, und sie verstanden es: es war das Lied ihrer Zeit und sie hörten seinen unerbittlichen Takt in den rauschenden Hochbahnzügen über ihren Köpfen. (112)

Die entfesselten Mächte von Technik und Arbeit dienen selbst als Ersatz für jene traditionellen Wertmaßstäbe und Orientierungen, die sie ihrer Geltung beraubt haben. Als Allan nach dem großen Tunnelunglück zu den streikenden Arbeitern spricht, proklamiert er diesen Gedanken ganz offen. *Rationale* Argumente für die Weiterführung des Unternehmens, beispielsweise die sonst drohende Massenarbeitslosigkeit, wurden zuvor von anderen Rednern vorgebracht, in Allans Ansprache spielen sie keine Rolle. Die vielen Toten der Katastrophe werden hier unumwunden zu notwendigen Opfern der spezifisch modernen Form des Krieges erklärt – „Die Arbeit ist eine Schlacht und in einer Schlacht gibt es Tote!“ (S. 233f.) –, und zugleich soll gerade die irrationale Verherrlichung der Arbeit als Selbstzweck die Streikenden zur Wiederaufnahme ihrer Tätigkeit bewegen: „Die Arbeit ist nicht ein bloßes Mittel, satt zu werden! Die Arbeit ist ein Ideal. Die Arbeit ist die Religion unserer Zeit!“ (S. 234)

Der Tunnel fungiert als anschauliches Symbol der fiktiven Zukunftswelt. In ihm feiert die Menschheit ihre eigene gigantische Schöpfung, obwohl sie selber dabei zum reinen Funktionsträger eines mörderischen Systems degradiert wird. Als endlich der erste Zug nach Europa rast, „heulten und tuteten die Pfeifen und Sirenen aller Eisenbahnzüge und Dampfer, die unterwegs waren: ein brutaler, gewaltiger Schrei der Arbeit, die ihrem Werk zujubelte“ (S. 371). Es kann nicht überraschen, dass auch in Bezug auf dieses Projekt die Sinnfrage allenfalls am Rande aufgeworfen wird. Allans große Idee ist auffallend schwach motiviert.²²⁾ Die gelegentlich angedeuteten sozialen und demokratischen Absichten wirken eher wie „euphorische Randerscheinungen“²³⁾, und selbst der ökonomische Nutzen des Baus scheint zumindest zweifelhaft, zumal der Tunnel bei seiner Fertigstellung aufgrund des inzwischen verbesserten transatlantischen Luft- und Seeverkehrs schon fast wieder anachronistisch zu werden droht (vgl. S. 367f.). Er ist somit zwar ein markanter Ausdruck der Leistungsfähigkeit moderner Technik und Arbeitsökonomie, darüber

²²⁾ GÖTZ MÜLLER, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1989, S. 201, konstatiert lakonisch, dass „die Notwendigkeit des Tunnelbaus kaum begründet“ wird.

²³⁾ ALBRECHT BÖRNER, *Gesellschaftsordnung und Menschenbild im deutschen utopischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Diss. Jena 1966, S. 44.

hinaus aber auch ein Monument der Sinnlosigkeit jener hektischen, zwanghaften Betriebsamkeit, die diese Leistungen hervorbringt.

Faszination und Schrecken jener infernalischen Welt, die Kellermann als fiktionales Modell einer möglichen künftigen Realität entwirft, bilden nur *einen* Schwerpunkt des Romans. Darüber hinaus beschäftigt sich ›Der Tunnel‹ mit der Frage, wie sich die Verhaltensweisen und die sozialen Beziehungen der Menschen unter den hypothetisch angenommenen Bedingungen gestalten müssen. Diese Problemstellung strukturiert das Figurentableau: Jeder einzelne Protagonist repräsentiert eine bestimmte Haltung, deren Konsequenzen im Fortgang der Erzählung durchgespielt werden. So ist auch die weitgehende Typisierung der Personen zu erklären, die sich leicht in einem nach den Prinzipien des Gegensatzes und der Steigerung aufgebauten Schema anordnen ließen. Im Mittelpunkt steht zunächst die Kontrastbeziehung zwischen den Eheleuten Maud und Mac Allan, die schon in der Eingangssequenz sehr plastisch vorgeführt wird. Für Maud bedeutet das glänzende Konzert in New York eine äußerst intensive emotionale Erfahrung: In „einer Art von herrlicher Betäubung“ (S. 13) gibt sie sich der Musik hin, die eine Fülle von Erinnerungen und Gefühlen in ihr weckt. Mac dagegen ist nicht gekommen, „um Musik zu hören, für die er gar kein Verständnis hatte“, sondern um am Rande der Veranstaltung den schwerreichen Unternehmer Lloyd zu sprechen und für sein Vorhaben zu gewinnen (S. 9) – der Konzertbesuch dient ihm als wohlkalkuliertes Mittel zum Zweck. Während Maud, den auf sie einströmenden Eindrücken geöffnet, ganz im Hören aufgeht, vertreibt sich ihr Mann die Zeit mit Betrachtungen über die kühne Saal-Architektur oder mit dem Versuch, „die stündlichen Beleuchtungskosten des Konzertpalastes abzuschätzen“ (S. 10). Entsprechend seiner nüchternen, planenden Art ist ihm das Sehen als die ‚intellektuellste‘ aller Sinneswahrnehmungen zugeordnet.

Die Stilisierung der beiden Allans gemäß gängiger geschlechtsbezogener Rollenklischees wird im weiteren Verlauf des Romans vertieft und ausgeweitet. Nach dem Beginn des Tunnelbaus, dem Mac nun all seine Zeit und Energie widmet, fühlt sich Maud, die vom Berufsleben ihres Mannes ausgeschlossen bleibt, mehr und mehr vernachlässigt, bis sie sich schließlich resigniert mit der bescheidenen Aufgabe abfindet, Mac „die wenigen Feierstunden so schön wie möglich zu gestalten“ (S. 124). Eine vergleichbare Funktion übernimmt sie im größeren Rahmen, indem sie sich in der Tunnelstadt um Schule und Hospital kümmert und sich „für Invalidenfürsorge und Waisenerziehung“ engagiert, „jene modernen Ambulanzen, wo die Wunden verbunden werden, die die unbarmherzige Schlacht der Arbeit schlägt“ (S. 118). Anhand dieser Figur veranschaulicht Kellermann, wie jene Qualitäten, die er als genuin ‚weibliche‘ deutet, in der Welt des permanenten Kampfes marginalisiert werden. Zweckfreie zwischenmenschliche Beziehungen, die nicht von den Erfordernissen des Arbeitslebens diktiert sind, emotionale Wärme und Fürsorge, Kunst und Kultur können nur noch spärliche Nischen besetzen und die anfallenden ‚Modernisierungsschäden‘ bis zu einem gewissen Grade kompensieren. Einzig in dieser Sphäre fehlt auch die sonst allgegenwärtige Kriegsmetaphorik. Freilich ist der bescheidene Zufluchtsraum höchst fragil, und der Roman schreitet

von der Ausgrenzung des ‚Weiblichen‘ konsequent zur Vernichtung fort: Nach der Katastrophe im Tunnel werden Maud und ihre Tochter von den amoklaufenden Massen erschlagen.

Das Tunnelunglück, Höhe- und Wendepunkt der Handlung, geht mit einer bezeichnenden Verschiebung der Figurenkonstellation einher, denn im Zusammenhang mit diesem Ereignis, das Maud das Leben kostet, tritt erstmals der Ingenieur Strom in Erscheinung, der dann sehr rasch an ihrer Stelle zu Macs wichtigster Bezugsperson wird. Strom verkörpert in allem das Gegenteil der von Maud repräsentierten Werte und Eigenschaften. Ausdauernd, hart, menschenverachtend und von einer Emotionslosigkeit, die bis zur totengleichen Starrheit geht, stellt er den idealen Arbeiter-Kämpfer im Krieg des modernen Alltags dar. So bewährt er sich auch im Chaos der Explosionskatastrophe mit kühler Umsicht, während der von den Schicksalsschlägen gefühlsmäßig überforderte Ingenieur Harriman die Selbstkontrolle verliert und im kritischen Moment versagt. Im eben erwähnten Wechsel der maßgeblichen Bezugspersonen manifestiert sich zugleich, gewissermaßen nach außen projiziert, die Richtung der inneren Entwicklung, die Mac Allan unter dem Druck der Tunnelarbeit durchmacht. Mit Maud stirbt auch endgültig jene menschlich-gefühlvolle Seite ihres Mannes, die in der totalen Arbeitsschlacht keinen Platz findet. Wer hier bestehen will, muss sich einer strikten Selbstdisziplinierung unterwerfen, sich selber zu einem stählernen Instrument formen, wie es Strom idealtypisch vorführt.

Zu Recht hat Harro Segeberg diese ‚Maschinisierung des eigenen Leibes‘ mit den Thesen Klaus Theweleits zur soldatischen Männlichkeit in Verbindung gebracht und den von Strom vertretenen Menschentypus als literarischen Vorgriff auf die SS-Offiziere des Dritten Reiches interpretiert.²⁴⁾ Eine uneingeschränkte *Verherrlichung* einer solchen Haltung mitsamt ihren ideologischen Implikationen kann man dem ›Tunnel‹-Roman jedoch nicht unterstellen.²⁵⁾ Kellermanns Hauptfigur ist nicht Strom, sondern Mac Allan. Dessen Verwandlung in eine reine „Stahlnatur“²⁶⁾ gelingt aber weder vollständig noch reibungslos, und der Text stellt zudem deutlich heraus, welcher Preis für eine derartige Metamorphose zu zahlen ist: Sie bedeutet eine Verarmung, eine seelische Verkümmernng des Individuums, unter der Mac sichtbar leidet. Er ist am Ende „ein einsamer Mann geworden“ (S. 360), den die Trauer um Frau und Kind nicht loslässt und der in seinen Beziehungen zu anderen Menschen – so in der neuen Ehe mit Ethel Lloyd – keine Erfüllung mehr findet, weil sie nur noch zweckrationalen Erwägungen gehorchen. Müdigkeit, Schlaflosigkeit, Nervosität und innere Leere verbinden sich geradezu leitmotivisch

²⁴⁾ Vgl. SEGEBERG, *Literarische Technik-Bilder* (zit. Anm. 19), S. 202–205.

²⁵⁾ In biographischer Perspektive sei an dieser Stelle hervorgehoben, dass Kellermann später keineswegs als Parteigänger des NS-Regimes in Erscheinung trat, obwohl er auch nach der ‚Machtergreifung‘ in Deutschland blieb. 1933 wurde er aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen, sein pazifistisch ausgerichteter Revolutionsroman ›Der 9. November‹ (1920) war im Dritten Reich verboten.

²⁶⁾ SEGEBERG, *Literarische Technik-Bilder* (zit. Anm. 19), S. 198.

mit dem früh Gealterten. Noch in der Stunde des Triumphs, als er den ersten Zug durch den Tunnel steuert, präsentiert sich Mac Allan durchaus nicht als strahlender Sieger, sondern eher als ausgebranntes Opfer der Arbeitsschlacht: „Bleich und erschöpft sah er aus, mehr nachdenklich als freudig: viele Dinge gingen ihm durch den Kopf ...“ (S. 375).

Auch in anderer Hinsicht wird die Position des Protagonisten in ein fragwürdiges Licht getaucht. Da das Tunnelprojekt, wie schon erwähnt, nichts anderes als die logische Fortsetzung und Erweiterung längst virulenter Ideen darstellt, erscheint sein Urheber – im Gegensatz etwa zu Dominiks Weland Gorm – keineswegs als einsames schöpferisches Genie. Mac Allan fungiert im Grunde als bloßer Agent dessen, was beim aktuellen Stand von Wissenschaft und Technik ‚an der Zeit ist‘, und dafür muss er, wie schon 1914 der Rezensent Julius Bab feststellte, kein überragender Charakter, „keine große, dämonische Persönlichkeit“, sondern lediglich ein tüchtiger, fleißiger und energischer Durchschnittsmensch sein.²⁷⁾ Macs Schlichtheit wird in der Tat immer wieder hervorgehoben. Seine Rolle als Erfinder ist im Roman allenfalls von sekundärer Bedeutung. Der von ihm entwickelte Hartstahl Allanit bildet nur die Voraussetzung für eine einigermaßen glaubwürdige fiktionale Schilderung des ungeheuren Bauvorhabens, und Kellermann macht bemerkenswert wenig Aufhebens davon.²⁸⁾ Auch in seiner vorrangigen Eigenschaft als Organisator und ‚Heerführer‘ der Arbeitsschlacht wird Mac Allan ganz und gar nicht als „Souverän über die Technik“²⁹⁾ gezeichnet, denn das anonyme System von Arbeit und Technik degradiert ihn wie alle anderen zu einem Rädchen im Getriebe der ununterbrochen sausenden Maschinerie. Mac verwandelt sich mit der Zeit in einen reinen Funktionsträger des alles beherrschenden Werkes, das ihn förmlich aufsaugt: „Schöpfer des Tunnels, war er zu seinem Sklaven geworden. Sein Gehirn kannte keine anderen Ideenassoziationen mehr als Maschinen, Wagentypen, Stationen, Apparate, Zahlen, Kubikmeter und Pferdekräfte. Fast alle menschlichen Empfindungen waren in ihm abgestumpft“ (S. 360).

Eine vergleichbare Dialektik wohnt der medialen Inszenierung des Tunnelbaus inne. Die weltweit verbreiteten Filmberichte sind – wie Hobbys Werbeplakate – Teil einer zielstrebig entwickelten Marketing-Strategie. Es ist aber bezeichnend, dass ihre propagandistische Wirkung nicht einmal vor dem Initiator und Leiter des Unternehmens Halt macht. Mac selbst, den die Tunnelkatastrophe und der Streik vorübergehend aus der Bahn geworfen haben, wird durch die suggestive Kraft eines solchen Films buchstäblich ins alte Gleis zurückgeführt. Der Film illustriert die atemlose Dynamik der Tunnelarbeit mit Bildern dahinrasender Gesteinszüge und stellt Mac zugleich jene Rolle vor Augen, die *er* in diesem Zusammenhang zu

²⁷⁾ JULIUS BAB, Die Poesie der Technik, in: Die Schaubühne 10 (1914), Bd. 1, S. 353–357, hier: S. 356.

²⁸⁾ Die Einordnung des Werkes als „Erfinderroman“ bei MILORADOVIC-WEBER: Der Erfinderroman (zit. Anm. 19) ist daher irreführend und wird in den Ausführungen der Autorin auch nicht näher begründet.

²⁹⁾ So jedoch SEGEBERG, Literarische Technik-Bilder (zit. Anm. 19), S. 206.

spielen hat: „Der geniale Konstrukteur gibt seinen Mitarbeitern Befehle!“ (S. 253) Und sogleich passt sich der wirkliche Mac Allan dem medial vermittelten Ideal seiner selbst an: „Allan war wie umgewandelt. Er sauste dahin in einem vorwärtsstürmenden Zug“ (S. 254), um die Zügel wieder in die Hand zu nehmen und das Projekt von neuem in Gang zu bringen.

Eine zusätzliche Perspektive auf den Zusammenhang von Arbeit, Technik, Wirtschaft und psychischer Struktur der Menschen eröffnet Kellermann mit der Figur des Finanzgenies S. Woolf, die innerhalb der Gruppe der männlichen Protagonisten in einer Kontrastbeziehung sowohl zu Mac Allan als auch zu Strom steht. Bei der Gestaltung Woolfs, der „das Geld auf Meilen Abstand“ wittert (S. 155), aber trotz seines märchenhaften Aufstiegs die Herkunft aus einfachen Verhältnissen und den Hass auf die „hochmütige blonde Rasse“ (S. 156) nie abstreifen kann, sind unverkennbar rassistische, antisemitische Klischees eingeflossen. Sein beherrschendes Laster, die „außerordentliche Sinnlichkeit“ (S. 156), vermag Woolf zunächst geheim zu halten. Er fügt sich glatt in die Apparatur des Tunnelbaus ein und erfüllt mustergültig seine Aufgabe, auf dem ‚Schlachtfeld‘ des Kapitals die notwendigen Geldmittel zu erkämpfen. Zum entscheidenden Bruch kommt es erst, als er seiner Missgunst gegen Allan nachgibt und heimlich auf eigene Rechnung zu spekulieren beginnt, um langfristig selbst den Tunnel übernehmen und seinen Geltungsdrang stillen zu können. Jetzt lassen ihn seine Fähigkeiten als Finanzmann plötzlich im Stich, er fängt an, seinem sonst untrüglichen „Instinkt“ zu misstrauen (S. 266), und begeht „Fehler über Fehler“ (S. 268). Obwohl der Text keine explizite Erklärung liefert, fällt es nicht schwer, die Gründe für Woolfs abrupten Glückswechsel auszumachen. Er hat sich von irrationalen, emotionalen Antrieben überwältigen, von Wünschen und Phantasien mitreißen lassen, was Kellermann im Bild des „Dschinn aus der Flasche“ ausdrückt, der sich irgendwann nicht mehr einsperren lässt (S. 261). Damit büßt Woolf aber jene Haupttugend ein, die den Menschen zur Bewährung im permanenten Krieg der modernen Welt befähigt: strenge Selbstzucht und unnachgiebige Härte auch und gerade gegen die eigenen Bedürfnisse und Empfindungen.

Nur wenn eine solche rigide ‚Selbstformung‘ gelingt, vermag der Einzelne reibungslos als Bestandteil eines größeren Systems zu funktionieren. Da er dabei auf persönliche Wünsche gänzlich verzichten muss, ist er allerdings nicht mehr imstande, mit seiner Tätigkeit noch einen subjektiven Sinn zu verbinden. Bleiben schon Allans Beweggründe für die Durchführung des Projekts, das sein halbes Leben verschlingt, weitgehend im Dunkeln, so werden bei Strom Motive nicht einmal mehr angedeutet – er geht restlos in seinem fanatischen Werk-Ethos auf, ohne die Sinnfrage überhaupt zu stellen. Sogar die schwerreichen Industriellen und Spekulanten, die den Tunnelbau mitfinanzieren, sind nach Aussage des Romans nicht in erster Linie am Geld interessiert, sondern an dem „Schaffen neuer Werke“, das „für sie soviel wie leben selbst“ bedeutet (S. 44). In Woolfs Scheitern manifestiert sich mithin eine zentrale Paradoxie der von Kellermann imaginierten totalen Arbeitswelt: Sobald ein Individuum aus dem übergreifenden Zwangssystem ausschert, um

persönliche Bedürfnisse zu befriedigen und seinem Tun damit ein sinnvolles Ziel zu setzen, ist es in der erbarmungslosen Realität des modernen Krieges schon so gut wie verloren.³⁰⁾

Das Gesetz der technisierten und enorm beschleunigten Arbeit, jener „Treibriemen, der um den Erdball fegt“ (S. 111), beraubt die Menschen ihrer Individualität und verwandelt sie in austauschbare Bauteile einer selbstlaufenden Maschine. Kellermann illustriert diesen Umstand, indem er die Großstadt New York mit Zügen eines Bienenstaates oder Ameisenhaufens ausstattet. Damit gerät überdies ein weiterer Aspekt ins Blickfeld, der seine literarische Zukunftsvision von derjenigen Dominiks unterscheidet, nämlich die gewichtige Bedeutung der *Masse*. Während Dominik aufgrund seines traditionellen, im Grunde bereits anachronistischen Menschenbildes den Einzelhelden bevorzugt und das individuelle Handeln betont – demgemäß kommt bei ihm auch die Großstadt als Handlungsraum praktisch nicht vor –, räumt Kellermann insbesondere der Masse der Tunnelarbeiter eine prominente Rolle ein. Bei ihrer Darstellung begegnet wieder das Motiv der Auslöschung jeglicher Individualität: Die vielen Einzelnen verschmelzen zu einem gesichtslosen Kollektiv, das kaum noch von den technischen Geräten und dem anorganischen Material seiner Arbeit zu unterscheiden ist. Entsprechend der Schlachtmetaphorik, die im Roman die gesamte Sphäre der Arbeit beherrscht, wird die Arbeitermasse leitmotivisch als Heer charakterisiert, das wohl geordnet und streng gelenkt den unterirdischen Kampf gegen das Gestein austrägt. Seine maschinenhafte Effizienz, deren Notwendigkeit wiederum durch die ökonomischen Zwänge des Baus bedingt ist, beruht auf einer strikt hierarchischen Gliederung: Das Heer wird von ‚Bataillonen‘ von Ingenieuren kommandiert, über denen wiederum der Projektleiter Mac Allan als Spitze der Pyramide steht.

Auch im Hinblick auf das Erscheinungsbild der Masse markiert die Tunnelkatastrophe einen Wendepunkt. Die um sich greifende Panik sprengt die massive Sozialdisziplinierung, die bis dahin aus den Tausenden einen festen kollektiven Körper geformt hat, und verwandelt die militärisch strukturierte in eine chaotisch flutende Menschenmenge, die sich bedrohlich gegen ihre eigenen Führer wendet. Trug der ‚Heerkörper‘ der Arbeiter zuvor eher männliche Züge³¹⁾, so konnotiert der Roman die regellose, amoklaufende Masse unverkennbar weiblich, indem er den Schwerpunkt von den Flüchtenden unter dem Meer auf ihre gleichfalls in Panik geratenden Frauen in der Tunnelstadt verlagert. Zwar stoßen schon die Männer in ihrer Angst und Wut Drohungen gegen Mac aus (vgl. S. 189), aber es sind die „Weiber“, die wirklich zur Tat schreiten und bei ihrem blindwütigen Rachefeldzug Maud und ihre Tochter steinigen. Die von Maud repräsentierte weibliche Gefühls-

³⁰⁾ Allans Freund Hobby, der lebenslustige, phantasiebegabte Architekt und Künstler, dem die Tunnelkatastrophe die geistige wie die körperliche Gesundheit raubt, lässt sich im Rahmen der Figurenkonstellation des Romans als eine sympathischere, aber ebenfalls zum Untergang verurteilte Variante der von Woolf besetzten Position deuten.

³¹⁾ SEGEBERG, *Literarische Technik-Bilder* (zit. Anm. 19), S. 203, verweist auf den ausgeprägten phallischen Charakter der gewaltsamen Durchdringung des Erdbodens.

kultur wird hier mit einer negativen und beängstigenden Erscheinungsform des Weiblichen kontrastiert, wobei die Opposition nicht zuletzt durch das Verhältnis beider Seiten zur Sexualität markiert ist. Der teils kindlich-mädchenhaften, teils mütterlichen Maud mit ihrem „Madonnenkopf“ (S. 94) stellt der Text die stark sexualisierte Rädelsführerin der mörderischen Rotte gegenüber: „Nur die fanatische Italienerin beugte sich noch mit ihren entblößten hängenden Brüsten über die am Boden Liegenden und spie nach ihnen“ (S. 209). Sexuelle Zügellosigkeit und ungehemmte Aggressionsbereitschaft werden in diesem Schreckbild des Weiblichen überblendet.

Der Antagonismus zwischen den beiden Ausprägungen der Masse im ›Tunnel-Roman ist indes nicht so klar und eindeutig, wie es auf den ersten Blick scheint. Vor allem das gemeinsame Merkmal der Aggressivität stiftet eine untergründige Verbindung zwischen ihnen. Das Heer der Arbeiter wird ja, wie die überbordende Schlachtmetaphorik unmissverständlich signalisiert, gebildet, um gezielt Aggressionen zu entfalten, und zwar gegen die Natur, der es den Tunnel abringen soll. Aggressivität ist kein unbeabsichtigtes Nebenprodukt, sondern der eigentliche Zweck der Massenbildung, und so entfesselt der Roman bei der Schilderung des rasenden Vordringens der Arbeitertrupps unter der Erde eine förmliche „Orgie an Gewalttätigkeit“.³²⁾ Die Katastrophe bringt das Aggressionspotential also nicht etwa hervor, sie hebt nur seine zielgerichtete Kanalisierung, seine kontrollierte Integration in das Arbeitssystem auf. Nach dem Unglück wird zudem offenbar, dass auch die strenge Hierarchie, die das planmäßige Funktionieren des Kollektivs gewährleistete, immer schon auf (latenten) Gewaltverhältnissen beruhte. Erst jetzt zeigt sich nämlich, „daß alle Ingenieure mit Revolvern ausgerüstet“ sind (S. 188), und Mac macht seinem Stellvertreter Harriman drastisch klar, wie er im entscheidenden Augenblick die panikerfüllte Menge hätte im Zaum halten sollen: „Sie hätten auch schießen können – ja, zum Teufel, weshalb nicht? Ihre Ingenieure standen da, Sie hatten nur zu befehlen“ (S. 219). Und wie sich weiter herausstellt, hat das Syndikat „schon seit Jahren im geheimen“ sogar Maschinengewehre in der Tunnelstadt postiert – „für alle Eventualitäten“ (S. 236).

Die von Kellermann skizzierte Verflechtung von Arbeit, Technik und Gesellschaft erweist sich mithin als durch und durch gewaltförmig. Für das Leben in einer solchen Welt muss man sich entsprechend wappnen, entweder durch die Eingliederung in eine hierarchisch organisierte und gelenkte Masse oder durch eine umfassende Selbstformung, eine allseitige Kontrolle oder Abtötung emotionaler Regungen, die sich als Verinnerlichung der auf das Individuum wirkenden Zwänge verstehen lässt und ‚stählerne‘ Menschen-Maschinen hervorbringt. Die Herausbildung dieses Typus, den Strom in vollendeter Form, Allan dagegen nur mit Abstrichen verkörpert, geht, wie der Werdegang des Letzteren zeigt, mit einer inneren Verstümmelung einher – tiefes seelisches Leid ist der Preis für die phantastischen Errungenschaften der künftigen Menschheit. Ein Urteil über diese

³²⁾ Ebenda, S. 203.

fiktional gestaltete Wirklichkeit wird vom Text nicht vorgegeben. Ob der einzelne Leser eher die erschreckenden oder die faszinierenden Elemente von Kellermanns ambivalenter Zukunftsphtasie akzentuiert, dürfte von seiner Einstellung und seinen Vorannahmen abhängen, und so überrascht es nicht, dass sich in der Forschung ganz gegensätzliche Einschätzungen finden. Während Harro Segeberg von einer literarischen Glorifizierung des Arbeitsethos spricht³³⁾ und Tessa Korber eine „vitalistische Verherrlichung der Maschinenarbeit“ konstatiert³⁴⁾, sieht beispielsweise Martin Schwonke den ›Tunnel-Autor eindeutig bei der „Partei der Unterlegenen“, bei den Opfern von Technik und Arbeitswut.³⁵⁾

Auf die fragwürdigen Seiten des Romans wie die antisemitischen Stereotypen bei der Zeichnung Woolfs wurde im Laufe der Interpretation hingewiesen. Auch in der Verwendung von Geschlechterklischees steht ›Der Tunnel‹, wie sich gezeigt hat, nicht hinter Dominiks ›Das Erbe der Uraniden‹ zurück. Gleichwohl ist festzuhalten, dass Kellermanns Bestseller in beeindruckender Weise Möglichkeiten der Science-Fiction realisiert, die in dem zum Vergleich herangezogenen Werk von Dominik ungenutzt bleiben. Er ist kein Dokument ungebrochener „Technik-euphorie“³⁶⁾, sondern gleichsam ein literarisches Planspiel, das in einer fiktionalen Inszenierung die denkbaren Auswirkungen eines sich verdichtenden Geflechts von ökonomischen Zwängen, technischer Naturbeherrschung und anonymen Massenphänomenen auf die menschliche Existenz erkundet.³⁷⁾ Die erwähnten Geschlechterstereotypen erhalten in diesem Rahmen eine spezifische Funktion, denn mit ihrer Hilfe entwirft der Autor in plastischer Form die maßgeblichen Tendenzen einer solchen möglichen Zukunft der Menschheit. So gehört ›Der Tunnel‹ zu jenen in der deutschsprachigen Literatur nicht eben zahlreichen Werken, die einen komplexen gedanklichen und kritischen Gehalt mit Spannung und farbiger Anschaulichkeit sowie publizistischer Breitenwirkung verbinden. Während Dominik von mancherlei Ideologemen durchzogene ‚technische Tagträume‘ spinnst, wird Science-Fiction bei Kellermann tatsächlich zu einem Reflexionsmedium der Moderne. Die beiden hier betrachteten Romane repräsentieren damit zwei gegensätzliche Richtungen innerhalb dieser Gattung und markieren in geradezu exemplarischer Form deren beachtliche Spielräume, die von der Literaturwissenschaft bislang nur ansatzweise ausgemessen worden sind.

³³⁾ Vgl. ebenda, S. 200.

³⁴⁾ TESSY KORBER, Technik in der Literatur der frühen Moderne, Wiesbaden 1998, S. 232.

³⁵⁾ MARTIN SCHWONKE, Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie, Stuttgart 1957, S. 67.

³⁶⁾ MILORADOVIC-WEBER: Der Erfinderroman (zit. Anm. 19), S. 152.

³⁷⁾ Auf zeitgenössische Leser scheint Kellermanns Vision durchaus plausibel gewirkt zu haben. Kurt Pinthus beispielsweise sah in dem Roman eine „schreckhafte, aber unabwendbare Zukunft“ gestaltet (PINTHUS, Bernhard Kellermann, Der Tunnel [zit. Anm. 21], S. 164).