

MEISTERWERKE DER

SCIENCE FICTION

Das Buch

Die ferne Zukunft: Die Menschheit ist ins All expandiert, hat etliche Planeten besiedelt und nicht wenige davon zerstört. Nun stehen sich zwei gigantische Machtblöcke unversöhnlich gegenüber, jeder lauert auf einen Fehler, eine Schwachstelle in der Strategie des Gegners. In diese Auseinandersetzung gerät unversehens John Truck, ein Raumschiff-Captain, der zwar seine beste Zeit längst hinter sich hat, in dessen Genen sich jedoch der Schlüssel zur verheerendsten Waffe verbirgt, die je entwickelt wurde: die »Centauri-Maschine«. Wer immer diese Waffe besitzt, könnte den Krieg für sich entscheiden, und so ist es kein Wunder, dass die beiden Kriegsparteien mit allen Mitteln danach suchen. Und nach John Truck ...

Mit »Die Centauri-Maschine« hat der britische Starautor M. John Harrison nicht nur einen der großen Klassiker der Science Fiction geschrieben, sondern er hat damit die Renaissance der sogenannten »Space Opera« in den 80er und 90er Jahren des letzten Jahrhunderts – die mit Namen wie Dan Simmons, Iain Banks, Alastair Reynolds und Peter F. Hamilton verbunden ist – überhaupt erst ermöglicht. Ein Schlüsselwerk des Genres, das wie kaum ein anderes Themen und literarische Ausdrucksmittel der Science Fiction geprägt hat.

Der Autor

Der Engländer M. John Harrison, 1945 geboren, zählt seit Jahrzehnten zu den führenden Autoren auf dem Gebiet der Science Fiction und Fantasy. Etliche seiner Romane und Erzählungen wurden preisgekrönt, sein zuletzt erschienenes Buch »Licht« (ebenfalls bei Heyne veröffentlicht) wurde von Publikum und Kritik einhellig gefeiert. Harrison lebt und arbeitet in London.

MEISTERWERKE DER

SCIENCE FICTION

M. John Harrison

**Die
Centauri-Maschine**

Roman

**Mit einem Vorwort von
Adam Roberts**

Ungekürzte Neuausgabe

WILHELM HEYNE VERLAG
MÜNCHEN

Titel der Originalausgabe

THE CENTAURI DEVICE

Aus dem Englischen übersetzt
und mit Anmerkungen versehen von
Hendrik P. und Marianne Linckens

Umwelthinweis:

Dieses Buch wurde auf chlor- und
säurefreiem Papier gedruckt.

Ungekürzte Neuausgabe 4/2006

Redaktion: Wolfgang Jeschke

Copyright © 1975 by M. John Harrison

Copyright © 2006 des Vorworts by Adam Roberts

Copyright © 2006 der deutschen Ausgabe und

der Übersetzungen by Wilhelm Heyne Verlag, München

in der Verlagsgruppe Random House GmbH

<http://www.heyne.de>

Printed in Germany 2006

Umschlagillustration: Stephane Martinière

Umschlaggestaltung: Hauptmann und Kompanie,

München-Zürich

Satz: C. Schaber Datentechnik, Wels

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN-10: 3-453-52156-0

ISBN-13: 978-3-453-52156-0

»Die Centauri-Maschine« von M. John Harrison gehört zu den fesselndsten und packendsten Science-Fiction-Romanen der Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts und hat trotzdem ein relativ geringes Echo bei den Kritikern gefunden, und wenn doch, dann meist nur ein negatives. Ja, man kann sagen, dass dem Roman seinerzeit mehr Feindseligkeit entgegenschlug als irgendeinem anderen größeren SF-Werk. Warum hat er so viel Unmut erregt?

Vielleicht ist dieser Roman leicht misszuverstehen. Manches mag dem Durchschnittsleser als allzu vertraut, ja sogar klischeehaft vorkommen – die düstere Atmosphäre assoziieren wir mit Cyberpunk, eine Art Space Opera, die an Alfred Bester oder Samuel Delany erinnert. Anderes scheint zu steif-schematisch oder zu modisch-depressiv, als dass es uns überzeugen könnte. Wenn wir verstehen wollen, wie radikal das Buch immer noch ist und wie weit es Mitte der Siebzigerjahre seiner Zeit voraus war, müssen wir uns also ein bisschen gründlicher damit befassen.

Der Protagonist John Truck ist in mancher Hinsicht eine klischeehafte Space-Opera-Figur: ein Raumfrachter-Käpten, unter dessen schäbiger Schale ein goldenes Herz schlägt und der versucht, sich trotz Krieg und Repression in einer abgewirtschafteten Galaxis zu behaupten. Die Geschichte, in die er verwickelt wird, fußt auf

einer lange zurückliegenden kriegerischen Handlung: Die Menschen haben im Zuge ihrer brutalen und andauernden Expansion den Planeten Centauri unbewohnbar gemacht und seine humanoide Urbevölkerung ausgelöscht. Später wird tief unter der Oberfläche des toten Planeten »die Maschine« entdeckt, die dem Buch seinen Titel gibt. Hinter dieser Maschine (ihre wahre Natur ist noch unklar) sind beide galaktischen Machtblöcke her: die *Israelische Weltregierung*, kurz IWG, und die *Vereinigten Arabischen Sozialistischen Republiken*, kurz UASR. Dass ausgerechnet Araber und Israelis um die Vormachtstellung in der Galaxis kämpfen, projiziert die politische Lage der Mittsiebzigerjahre (als der arabisch-israelische Konflikt wieder einmal einen grausamen Höhepunkt erreichte) auf eine kosmische Leinwand. Die israelische Generalin Alice Gaw und der arabische Colonel Gadaffi ben Barka verfolgen John Truck und lassen nichts unversucht, ihn auf ihre Seite zu ziehen.

Denn Truck (dessen Mutter Centaurierin war) ist, wie der Leser bald erfährt, der Einzige, der die Centauri-Maschine zum Funktionieren bringen kann, weil sie auf centaurische Gene geeicht ist. Truck wird von beiden Seiten entführt und verhört – und nicht nur von ihnen, sondern auch von einem unheimlichen Typ namens Grishkin, dem Führer einer religiösen Sekte, der sogenannten *Öffner*, die sich Sichtfenster in ihre Körper einpflanzen lassen, um in einem Akt der Frömmigkeit ihre Innereien zur Schau zu stellen. Sie alle wollen Truck und die Centauri-Maschine vor den Karren ihrer ideologischen Ziele spannen.

Truck flieht durch verschiedene heruntergekommene und abgelegene Lokalitäten, doch es gibt kein Entkommen. Seine Freunde werden einer nach dem anderen er-

mordet, und als es ihm schließlich gelingt, die Maschine ausfindig zu machen und von Centauri zur Erde zu bringen, wird er tödlich verwundet. Und hier endet der Roman: in einem schäbigen Zimmer in Glasgow bei seiner Ex-Frau Ruth, als Generalin Gaw und Ben Barka, unterstützt von ihren Kommandoeinheiten, den sterbenden John Truck für sich zu gewinnen suchen. Er lässt sich nicht überreden. Er zündet die Maschine. Ein kurzer Epilog berichtet die Auswirkungen.

Man könnte einwenden, Harrisons Handlung sei zu schematisch angelegt. Truck begegnet immer wieder drei Personen – Alice Gaw, Gadaffi ben Barka und Grishkin –, die jene drei konkurrierenden oder einander überlappenden ideologischen Positionen verkörpern, die die politische Auseinandersetzung der Mittsiebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts bestimmten. Alice Gaw steht für eine autoritär-kapitalistische Demokratie – »Freiheit und Würde, Truck«, fährt sie ihn spät im Roman an, »Sie haben sie nie vermisst, weil *wir* darüber gewacht haben!« Ben Barka repräsentiert den Kommunismus; oder verfißt, um genau zu sein (obschon seine Untergebenen altertümliche kommunistische Phrasen dreschen), eine pragmatisch-leninistische oder gar stalinistische ideologische Härte: »... Die IWG vergewaltigt und plündert, sie beutet auf kriminelle Weise das Arbeitspotenzial der Galaxis aus ... Wenn wir eine lebensfähige Alternative zur korrupten IWG sein wollen, müssen wir wie ein heißer, erodierender Wind sein – den Mutterboden dort abtragen, wo es sein muss ...« Grishkin verkörpert die »Religion«, gleichwohl eine zur Karikatur verkommene: Die *Öffner* glauben, dass implantierte Plastikfenster, die die inneren Körperfunktionen sichtbar machen, die reinste Form von Gottesverehrung darstellen, und das Szenario auf dem Heimatplaneten der *Öffner* – wo Truck selbst

chirurgisch ›verändert‹ wird – ist denn auch hemmungslos abwegig. Grishkin hält die Maschine ganz und gar nicht für eine Bombe, er hält sie für ›ein Behältnis des Göttlichen Geistes‹ und für eine Einrichtung, um mit Gott zu kommunizieren. Ein Vierter kommt ins Spiel: der Drogenkönig Veronica, der für das organisierte Verbrechen steht, toleriert und sogar ermutigt durch die Behörden, sozusagen als heimliches Instrument sozialer Kontrolle – ein Anliegen des Romans ist es klarzustellen, dass Truck mit diesen gesellschaftlichen Kräften nicht kooperieren will.

Auf der Flucht vor diesen etablierten Typen findet Truck Asyl bei den Randexistenzen, den Verachteten und der *Avantgarde*. Zeitlich am längsten (lang ausgesponnen in der Mitte des Romans) findet er Zuflucht an Bord einer bizarren, ästhetisierten ›Raumstation‹, die mal *Howell* und mal *Versailles* genannt wird. Hier tummelt sich eine bunte Vielfalt anarchistischer L'art-pour-l'art-Typen mit Fin-de-Siècle-Namen wie *Swinburne Sinclair-Pater*, *Ein außergewöhnlicher Ästhet* und *Himation*, *der Anarchist* (›Himation‹ ist nicht von ungefähr ein togaähnlicher Umhang der alten Griechen). Sie bedienen sich einer Reihe technisch überlegener intergalaktischer Raumschiffe, die ihnen rein zufällig in die Hände fielen und die sie um ihrer dekadenten Schönheit willen auf Namen taufen wie *The Green Carnation* (ein Querverweis auf Oscar Wilde) oder *Atalanta in Calydon* (nach Swinburnes Versdrama von 1861) – oder sinnigerweise *Driftwood of Decadence*. Diese Raumschiffe reiten auf einer Hightechvariante von Walter Paters ›hard gemlike flame‹ (›weiße juwelenartige Flammen am Heck ...‹) – eine Phrase, mit der Pater ursprünglich so etwas wie eine nachhaltige ästhetische Vollkommenheit des Menschen beschreiben wollte. Diese Leute zitieren Swin-

burne und Baudelaire. Sie leben ein unerhört dekadent-ästhetisches Leben und werden mit vollmundiger, vielleicht zu vollmundiger Harrisonscher Prosa beschrieben: »... eine Wohnsphäre, deren Luft mit dem Rätsel des Luxus geschwängert war ...« - »... an den ekrü getönten Wänden hingen Hokusai-Drucke von unglaublicher Feinheit, mit harmonischer Zurückhaltung arrangiert; ätherische ingwerfarbene Porzellankrüge verziert mit Prunus- und Weißdornblüten reihten sich hingebungsvoll ausgerichtet auf ihren Wandborden ...«

Dieser überbordende, ästhetische Perfektionismus steht in krassem Gegensatz zum Rest des Romans, der sich ausschließlich in lebhaft geschilderten, aber überaus bedrückenden Landschaften industriellen und urbanen Zerfalls ergeht. Es ist diese schmutzige *Mis-en-scène*, die beim Leser haften bleibt und die ein gut Teil der melancholischen Schönheit des Romans ausmacht. Nun ist Harrisons Schilderung der ruinösen Landschaften allerdings so eindringlich, dass sie die Reaktion des Lesers dominieren kann – dieser die Romanwelt womöglich als *nur* deprimierend, frustrierend und verkommen in Erinnerung behält. Das aber hieße, dem Buch Unrecht tun. Hervorgehoben werden muss die subtile Weise, mit der die beiden Spielarten der ›Dekadenz‹ zusammengebracht werden: der hedonistische und ästhetische *Fin-de-siècle*-Luxus einerseits und die ungeschminkten Manifestationen ökonomischen und sozialen Zerfalls andererseits. »Egerton's Port«, erfahren wir, »war schon versaut, da war er noch gar nicht spruchreif ... [der Hafen] fiel ... aus dem Zustand eines unfertigen Großprojekts, das noch von Erdbewegungsmaschinen dominiert wurde, geradewegs in die Dekadenz eines etablierten Hinterlands ... Als somit die Straßen noch aus Schlacke und die Gebäude aus essigsauerm Wellplastik bestanden, war sein Herz bereits

so verderbt wie das der Erde.« Diese urbanen und post-industriellen Landschaften verkörpern Verfall, ökonomischen und physischen. Die Welt von *Howell* bzw. *Versailles* steht für einen anderen Verfall: den kulturellen, moralischen und ästhetischen.

Gibt es einen Zusammenhang zwischen diesen beiden scheinbar ganz verschiedenen Bedeutungen des Wortes »Dekadenz? Ich glaube, ja. Wichtiger noch: Ich glaube, in der subtilen und poetischen Exploration genau dieses Zusammenhangs liegt die eigentliche Kraft dieses Buches. Der Roman ist nicht in erster Linie Hard-SF oder Cyberpunk oder ein modisch düsterer, anti-humaner Text; er ist eine Meditation über die Wechselbeziehungen und das Zusammenwirken von Dekadenz und Apokalypse.

»Die Centauri-Maschine« ist, wie erwähnt, von der Kritik nicht eben freundlich aufgenommen worden, zumindest nicht in den englischsprachigen Ländern. John Clute zum Beispiel nennt ihn »eine signifikant verdrossene Space-Opera, vielleicht das am wenigsten gelungene Werk von Harrison«. Er behauptet, der Roman demonstriere »das permanente Unbehagen seines Autors angesichts der eskapistischen Tendenzen dieser Art von Science Fiction«. »Es überrascht nicht«, schreibt Clute, »dass die Endzeitmaschine des Titels letztendlich die Galaxis vernichtet.« Dieses säuerliche Resümee ist nicht nur ungenau in seiner Wiedergabe (die Maschine vernichtet eben *nicht* die ganze Galaxis), der Ausdruck *verdrossen* missversteht vor allem den Tenor des Buches – *verdrossen* (ungeachtet des kleinen Seitenhiebs *signifikant*) enthält einen engstirnigen oder irrationalen Missmut.

Eine ausgewogenere, aber immer noch entschieden

ablehnende Beurteilung des Romans stammt von Roger Luckhurst: »Die Centauri-Maschine« beendet die Zwie- tracht säende ideologische Kontroverse (in Gestalt des arabisch-israelischen Konflikts in der brisanten Phase zwischen 1967 und 1973, der Entstehungszeit des Ro- mans), indem die Maschine, jener kleine »Entropiebe- schleuniger«, gezündet und dadurch der Planet Erde ver- nichtet wird.«

Was Clute übertreibt, untertreibt Luckhurst: Die Zün- dung der Centauri-Maschine am Ende des Buches er- zeugt in Wahrheit eine Diskontinuität, die *alles* inner- halb eines Radius von zehn Lichtjahren rings um die Erde verschlingt, also auch das Centauri-System. Doch Luckhurst hat Recht, wenn er darauf hinweist, dass der katastrophale Ausgang des Buches eben mehr ist als eine verächtliche, nihilistische Gebärde. Die Katastro- phe soll vielmehr unterstreichen, dass es ideologische Konflikte geben kann, die so entsetzlich festgefahren sind und sich derart schrecklich auf die Menschen aus- wirken – auf die sogenannten »Verlierer«, mit denen sich der Roman hauptsächlich befasst –, dass die Blockade nur mit apokalyptischer Gewalt durchbrochen werden kann. In diesem Sinne ist das Buch zweifellos pessimis- tisch. Aber eben nicht nur: Hervorragend geschrieben und ungemein atmosphärisch macht es sich auf, den kulturellen Zusammenhang zwischen Dekadenz und Apokalypse herauszuarbeiten.

Ein Stolperstein für Leser des Romans mag der Bezug zur »lokal« gefärbten Politik der Mittsiebzigerjahre sein. Wie plausibel ist es, dass die Galaxis im 25. Jahrhundert ausgerechnet von Arabern und Israelis dominiert wird? Es stört unsere Bereitschaft, diese Frage offen zu lassen, wenn wir lesen, dass die arabischen Länder den gesam- ten sino-sowjetischen Kontinent sowie die fruchtbare-

ren Regionen Afrikas verschlungen haben, während sich die Israelis aufgebläht haben, um beide Amerikas und Europa zu kontrollieren. Natürlich hat der arabisch-israelische Konflikt die Schlagzeilen der Mittsiebzigerjahre beherrscht. Aber Harrison läuft Gefahr, einer historischen Borniertheit Vorschub zu leisten, wenn er die aktuellen Schlagzeilen auf eine fiktive und ferne galaktische Zukunft projiziert – als sei es wahrscheinlich, dass die menschliche Kultur nach vierhundert Jahren Expansion ins All Airports nach Jackie Kennedy benennt, *Frauenvereine für gesellschaftliche und wohltätige Aktivitäten* unterhält oder mit Barbiepuppen spielt.

Mit anderen Worten, der Roman soll in einem 24. Jahrhundert spielen, das ganz bestimmte kulturelle Bezüge zu 1975 hat. Eine Art, das Buch zu lesen, ist natürlich die ablehnende: Man liest die Science-Fiction-Elemente wie Schaufensterdekoration, Papprequisiten und Kulisse, etwas, das dem sonst so zeitnahen Roman gewaltsam aufgepfropft wurde. Aber auch das Umgekehrte ist bedenkenswert. Der unerhört amerikanische Beigeschmack der *Star-Trek*-Galaxis beispielsweise – die Crew besteht durchweg aus US-Amerikanern (aufgelockert durch ein paar symbolische Zugeständnisse an andere Nationen: ein russischer Steuermann, ein schottischer Ingenieur) – ist genauso kurzsichtig. Ich weiß nicht, welche Kultur in vier Jahrhunderten die vorherrschende sein wird, bin mir aber sicher, dass es nicht einfach die US-amerikanische sein dürfte. Das wäre so verrückt wie eine utopische Erzählung aus dem siebzehnten Jahrhundert, die im späten zwanzigsten Jahrhundert angesiedelt ist und ein globales Utopia unterstellt, das, wen wundert's, auf der Kultur des Heiligen Römischen Reiches basiert. Natürlich wissen wir, wenn wir darüber nachdenken, dass Geschichte so nicht funktioniert. Mit

anderen Worten, wir möchten Harrisons phantastische Überhöhung des arabisch-israelischen Konflikts in einen die Galaxis dominierenden als eine parodistische Glosse auf eben diese Unart von Science-Fiction-Schriftstellern verstanden wissen.

Doch es gibt noch eine andere interessante Lesart der arabisch-israelischen Machtblöcke, wie ihn »Die Centauri-Maschine« unterstellt. Harrison hat sich beim Schreiben nicht von ungefähr der Israelis und Araber aus den Schlagzeilen bedient. Damit hat es seine Bewandtnis.

Indem er nämlich den arabisch-israelischen Konflikt unter die Lupe seiner utopischen Extrapolation nimmt, will Harrison uns animieren, gründlicher über ebendiesen Konflikt nachzudenken: ein chronischer Kriegszustand, der sich zum Teil aus der Gründung eines unabhängigen jüdischen Staates 1948 herleitet, die sich ihrerseits zum Teil aus dem Holocaust herleitet. Um nichts anderes geht es. Genozid ist der Nabel des Romans: »Die Centauri-Maschine« findet zwischen zwei Genoziden statt – die Zerstörung von Centauri VII mit der Vernichtung fast allen centaurischen Lebens vor Beginn des Romans und die völlige Zerstörung allen irdischen Lebens an seinem Ende. Der Holocaust an den Juden ist zweifellos das unausgesprochene Zentrum dieser Meditation – er ist, obwohl (oder eben weil) er nie wirklich erwähnt wird, während der ganzen Lektüre präsent. So erscheint auch der Begriff »Jude« nie in dem Roman (es heißt immer »Israelis«), als sei das »Jüdische« ein Tabu oder eine bewusst ausgesparte Eigenschaft in der symbolischen Ökonomie des Buches.*

* Es gibt eine einzige Ausnahme, obwohl selbst dort der Begriff genau genommen benutzt wird, um ihn zu verwerfen: »Es wäre naiv gewesen«, betont der Erzähler, »*Juden* und *Araber* für die Erben der Erde zu halten ...«

Der Roman nimmt an, dass der arabisch-israelische Konflikt des späten 20. Jahrhunderts zu einem globalen Krieg eskaliert, der von 2003 bis 2045 währt. Eine Folge dieser sogenannten »Rattenbombenkriege« ist die buchstäbliche Verwüstung eines Großteils von Mitteldeutschland:

»Mitternacht im Deutschen Streifen. Seit der *Rattenbombenkriege* wurde diese Region von allem gemieden, was man landläufig unter Leben versteht. Starker Frost und eine lunare Trostlosigkeit beherrschten das Land von Lübeck im Norden bis Plauen im Süden. Coburg und Marburg, Dresden und Magdeburg – weiße Ruinen unter einem kalten Himmel; Hannover und Hamburg, Namen für Ländereien aus Rost und Beton.«

Deutet an: Die deutsche Nation wurde von einer karmischen Vergeltung heimgesucht, einem Holocaust im Kleinen. Wie in vielen fiktiven Darstellungen des Holocaust wird die Schuld allerdings nicht einfach als deutsche Angelegenheit gesehen. Genozid wird von Harrison als ein immer wiederkehrendes *menschliches* Phänomen dargestellt. Wir bekommen keine Erklärung – nicht einmal eine vorgeblich rationale – für den Massenmord an den Centauriern; dieser scheint sich vielmehr im Verlauf der normalen menschlichen Expansion ereignet zu haben.

Holocaust ist das unausgesprochene Thema des Romans, es erklärt seine unbarmherzig pessimistische und destruktive Bildersprache, seinen grimmigen Ton und sein kompromissloses Ende. Doch der Roman ist mehr als eine artige Neubearbeitung dieses Themas, er will den Zusammenhang erkunden zwischen schierer Dekadenz und der Heuchelei rationaler Erklärungsversuche

des Phänomens Massenmord seitens Politik und Religion. Genozid und Dekadenz sind die beiden Leitsterne des Romans.

Tatsächlich haben die beiden Genozide ganz verschiedene Züge. Der zweite, bei dem die Erde vernichtet wird, hinterlässt lediglich eine ›Diskontinuität‹, eine ›Lücke‹, und der Epilog legt dar, warum das Ereignis letztlich im Dunkeln bleibt ... Das erinnert an die etablierten Argumente von Post-Holocaust-Kritikern: dass uns nämlich der Holocaust buchstäblich sprachlos macht – insofern er sich zum Beispiel als Singularität menschlicher Gräueltat jeder Erklärung und näheren Untersuchung entziehe.

Anders verhält es sich mit dem ersten Genozid des Romans, der Vernichtung der Centaurier und ihres Planeten. Es stimmt, dass die Motive für die Tat im Dunkeln bleiben (genauer gesagt, wird sie als Ausgeburt der menschlichen Natur hingestellt); doch es handelt sich um ein Ereignis, zu dem alle Handlungsträger des Romans wiederholt und auf quälend physische Weise zurückkehren. Der ganze Planet trägt die unauslöschlichen Zeichen dessen, was ihm widerfahren ist:

»... ein planetares Fenn ..., das von breiten, trägen Flüssen entwässert wurde: seichte, stehende Seen, unsäglich flache Watt- und Salzland – und jeder Kubikfuß Wasser voller fauliger organischer Materie irgendwo zwischen Verwesung und Auflösung, wolkig, brackig vom Genozid. Die Kontinente hatten keine Ähnlichkeit mit denen auf den Prägenozid-Karten ...«

Die Centauri-Maschine zu bergen, heißt durch den planetenweit vergifteten Morast zu waten und ›selbst‹ den Folgen des Holocaust zu begegnen. Truck ist verständ-

licherweise »von der rätselhaften, fasrigen Konsistenz des Schlamm« deprimiert:

»Als ein Gekröse aus erodierten und weißlich leuchtenden Knöchelchen nach seinen Füßen schnappte, schlug er der Länge nach in den Morast. Vor lauter Abscheu schlug er mit allen vieren um sich ... Er kam auf die Füße und wischte sich das Zeug von der Kleidung. Da unten gab es Nester aus zu Papier korrodiertem Stahl, Steinklumpen – weiß der Kuckuck. Er hielt den kaputten Griff irgendeines Haushaltsgeräts in der Hand, hellblau. Er warf das Ding mit einem Schaudern von sich.«

In diesen Passagen haust das schiere Entsetzen, vom Autor intuitiv und realistisch in Szene gesetzt. Und dieses Entsetzen wird nicht grundlos hervorgerufen. Centauri verkörpert den *Rückstand* der Apokalypse; der Abfall ist das Resultat des Genozids (wie gehabt, die *Lager selbst*, die Knochen in den Massengräbern, die Fotos von sterbenden Juden) – etwas, das man ausgraben kann. Das trifft nicht auf die zweite Apokalypse des Romans zu, von der es keinerlei Rückstand gibt.

Für mich ist *Rückstand* oder *Abfall* die wichtigste strukturierende Metapher des Romans. Der konventionellen Lesart, als sei dies gewissermaßen ein Buch *über* Entropie, entgeht die Kraft dieser Metapher; selbst wenn wir »Entropie« salopp als »unausweichlichen Zerfall« oder als Sinnbild für »Tod« auffassen. In diesem Roman geht es nicht um den Tod, sondern vielmehr um den *Rückstand des Todes*. Er konzentriert sich nicht auf die »Stoßrichtung« der Gesellschaft oder Kultur oder Geschichte (was immer das sein mag), sondern vielmehr auf den Abfall, den diese anonymen Kräfte produzieren.

John Truck, erfahren wir gleich zu Anfang des Buches, ist ein ›Verlierer‹.

Tatsächlich gehören alle einnehmenden oder positiven Figuren des Romans zu dieser Kategorie: Ausgestoßene, Verlierer, Einzelgänger, der Bodensatz einer Gesellschaft, die nicht besser (sondern schlimmer) ist, weil sie nämlich diese Individuen an den Rand gedrängt und ausgegrenzt hat. Pater, der Anführer der dekadenten Rebellen, mokiert sich nicht etwa darüber, dass Truck ein Außenseiter ist, sondern über dessen ›unelegante Kleidung‹:

»Meine Gefolgschaft mag sich aus *Lumpensammlern*, *Scherenschleifern* und *Kesselflickern* rekrutieren, aber die Leute sind wenigstens anständig angezogen: Sie dagegen sehen aus wie einer von Veronicas Herumtreibern.«

Harrison hat hier aus »Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte«, Kapitel V, zitiert, wo Karl Marx den Begriff *Lumpenproletariat* wie folgt definiert:

»Neben zerrütteten Roués mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gauner, Gaukler, Lazzaroni, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Maquereaus ›Zuhälter‹, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen ...«

(*La Bohème* natürlich, die Puccini-Oper, die auf Henry Murgers Erzählung »La Vie de Bohème« zurückgeht. Eines der Rebellenschiffe heißt *La Vie de Bohème*). Diese Leute sind die Klientel von Harrisons Anti-Ästhetik: Indem er nicht nur Kapitalismus, Kommunismus und Religion zurückweist, sondern auch die organisierte Kriminalität, bleibt ihm nur noch *ein* Reservoir von soziokulturellem Wert – das Lumpenproletariat. Für Marx war das Lumpenproletariat freilich eine zweifelhafte und nicht ungefährliche Klasse – sie hatte zum Beispiel den Aufstieg von Napoleon III. unterstützt.

Doch für Harrison schlägt in der trotzigen Zurückweisung der »offiziellen« Werte und der grimmigen Verherrlichung der Verlierer das ethische Herz seines Romans. Gegen Ende des Buches dämmert es Truck, für wen er kämpft – nämlich für die, die er repräsentiert. Dies wird ihm in zwei Etappen klar. Erst hält er schwer verwundet auf einer Brücke inne und starrt in den »öli- gen und magischen« Fluss:

»... die Verwirrten, die Angeklagten, die Missbrauchten – die spirituellen, moralischen und metaphysischen Wracks aus zweihundert Jahren. Sie drängten sich – mit ihren Gerüchen von Verlust, ihrem Herzgepäck, ihren ganzen Emblemen der Verzweiflung – hinter seinen Augen, um sich passiv und stumm das Hinterland aller Hinterländer zu besehen: die Vertriebenen, die in Ungnade Gefallenen, die Gefangenen, die Ausgestoßenen und Unbewaffneten ... Die neuen Centaurier.«

Später dann verlangt er von Generalin Gaw Antworten und begreift endgültig, warum er tut, was er tut:

»Diesmal wusste er, wen er im Sinn hatte: Sie warteten wie eh und je, in Raumbahnen, *pneumatischen* Stationen, in Entlausungsschuppen und in den Schlangen vor karitativen Einrichtungen; in den schmierigen Verwaltungsbüros der Gerichte und in den Flüchtlingslagern und Haftanstalten – müde und schmutzig und zugekifft: Er hatte einen Zwerg im Sinn, einen Musiker und eine tote centaurische Nutte; jeden, der kein Nachtlager hatte, die neuen Hausherrn seines Hirns ...«

In der zweiten Passage kommen die Entlausungsschuppen und Lager hinzu – die, wenn man so will, typischen Einrichtungen des Genozids, die Orte, wo das ›Ungeziefer‹ der Gesellschaft zusammengekarrt wird, um es zu beseitigen.

Harrisons Faible und Engagement für die Unterprivilegierten und das Lumpenproletariat finden ihren Ausdruck sowohl in der Form seines Romans als auch in dessen Inhalt. Dekadenz und Hightech (insbesondere Waffentechnik) bestimmen den Stil der Erzählung: einerseits eine Reihe scheinbar willkürlicher Episoden, in denen man gleichsam über Handlungsträger stolpert oder diese unversehens um die nächste Ecke kommen; andererseits Harrisons Poesie, die dort am trefflichsten und ausdrucksstärksten ist, wo es weniger um unsere emotionale Anteilnahme geht als um die Schilderung der Trümmerlandschaften seiner fiktiven Welt. Geschichte, Politik, Ästhetik, Gewalt, Dekadenz – sie alle werden uns als praktisch austauschbar präsentiert. Das Treibgut und die Abfallprodukte der Gesellschaft werden gleichrangig ins Bild gesetzt mit den politischen und militärischen Akteuren, mit dem interstellaren Krieg und der potenziellen Apokalypse.

Dafür gibt es einen Namen: Postmodernismus. Der Begriff mag einem heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ziemlich altbacken erscheinen (obwohl man annehmen sollte, dass ein 1975 veröffentlichter Roman auf der Höhe seiner Zeit sein sollte). Doch Fredric Jameson argumentiert in »Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism«, dass es, obwohl die kulturelle Logik der Postmoderne das ›Historische‹ aus der Kunst vertreibe – um es durch Karikatur und zweidimensionale Figuren zu ersetzen –, es auch weiterhin einen Platz gebe, wo es möglich sei, aus der Gegenwart Historisches zu erschaffen, um den Entwürfen und Wunscherfüllungen heutiger Phantasie so etwas wie Realität zu verleihen. Dieser Platz ist die zeitgenössische Science Fiction, wo – nach Jameson – Vergangenheit und Zukunft durch neue und postmoderne Versionen von Vergangenheit und Zukunft ersetzt werden, um uns gleichsam mit der Nase auf den gegenwärtigen Status quo zu stoßen: ›Dekadenz und Hightech‹. Beide scheinen sich gegenseitig auszuschließen, doch Jameson argumentiert scharfsichtig, dass sie in Wahrheit zwei zwangsläufig miteinander verbundene Symptome der Postmoderne sind:

»Dekadenz ist zweifellos etwas, das sich der Moderne widersetzt *und* ihr auf dem Fuße folgt, eine Zukunft, in der alle Zuversicht der modernen Ära erschläfft und zerbröselt. Dekadenz träumt die Rückkehr der närrischsten religiösen Sekten und Speisen herbei, und das nach dem Triumph des Säkularen, des Homo oeconomicus und des Utilitarismus ... ›Dekadenz‹ ist folglich so etwas wie die vorausgeahnte Postmoderne ... lenkt die unbestimmte Antizipation in eher phantastische Formen, die allesamt von den Außen-

seitern und Exzentrikern, den Perversen und den ›Anderen‹ oder Aliens entliehen sind.«

Das klingt ganz nach unserem Roman, der die zeitnahe Geschichte der Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts aufgreift und als dekadenten, weltbedrohenden interstellaren Krieg neu in Szene setzt. Wir möchten vielleicht einwenden, dass es wenig (im landläufigen Sinne) Dekadentes an Harrisons ›Quellenmaterial‹ gab – am Sechstagekrieg von 1967 oder dem Jom-Kippur-Krieg von 1973 –, doch das hieße, Jameson misszuverstehen. Im »historisch Unbewussten«, so Jameson, »kommt die Dekadenz als unauslöschliche Anderheit der Vergangenheit daher«, einer Vergangenheit, in der »die *Vorstellung* einer Katastrophe formal der Kategorie Nahe-und-ferne-Zukunft verhaftet bleibt«.

Das erklärt, denke ich, warum Harrison die arabisch-israelische Politik zu einer Dynamik aufbläht, die eine ganze Galaxis beherrscht, deren unzählige bewohnte Planeten allesamt in einen Krieg zwischen IWG und UASR verwickelt sind. Das erklärt auch, warum die beiden Personen, die für diese Machtblöcke stehen, so wenig überzeugend sind, vielleicht der schwächste Teil von Harrisons Vision: zweidimensionale Schurken, Sprachrohre für zwei Spielarten des ideologischen Extremismus, die total abseits der Kultur stehen, die sie vertreten sollen. An Generalin Alice Gaw scheint kaum etwas ›jüdisch‹ zu sein, ihr Familienname lässt eher an eine schottische oder irische Herkunft denken, und auch ihr Aussehen wird nicht als semitisch beschrieben (nur ihre Augenklappe erinnert an den israelischen General Mosche Dajan).

Ganz anders Gadaffi ben Barka: Er ist unübersehbar nach dem sozialistischen Führer der marokkanischen

Widerstandsbewegung Mehdi ben Barka benannt, der 1965 ermordet wurde. Während Harrisons Israeli seltsam unjüdisch erscheint, ist sein Ben Barka das schiere Klischee des Arabers: Wann immer er im Roman auftaucht, dient er dem Erzähler als Vorwand, einen Kübel orientalistischer und nicht selten rassistischer und doktrinärer Assoziationen über uns auszukippen, die jedes westliche Vorurteil über eine bestimmte Spielart des Arabischen bedienen:

»... saß Ben Barka hinter dem Klappstisch und kratzte und pflückte müßig an den kuriosen, vertrockneten Kosmetikresten herum; plante vielleicht phantastische Miniaturfeldzüge zwischen den ausgetrockneten Wadis und exponierten Bergkämmen – Sonnenuntergang, ein Wind wie Schmirgel auf dem Augapfel; die Kamele wund gelaufen und störrisch ... eine grimmige Expedition, um ein seit Jahrhunderten unter dem Staub vergessenes Herzland zurückzugewinnen ... – Er nickte kühl. Lange, sich endlos wiederholende Dünen kehrten in seine Augen zurück; darüber der weiße Mond. – Der Araber zuckte vornehm die Achseln. ... Doch müde sah er aus, und die Wüste, die nie weit weg war, nagte an seinem Hirn. ... Die Olivenhaine waren verdorrt, die Aquädukte zerbröseln. Kairo und Alexandria waren ausgebleichte Muschelschalen im Sonnenschein der Antike. – ... während er sich bewegte, sonderte er spröde Echos vergangener Wüsten und Andeutungen der kommenden Wüste ab. Und weit, weit weg in seinen nassen braunen Augen – zerbrochene weiße Wirbelsäulen wie Reflexe in einer undichten Zisterne ... Ben Barkas verödete Hülse antwortete mit dem trockenen Lied der Heuschrecke ...«



M. John Harrison

Die Centauri-Maschine

Roman

Mit einem Vorwort von Adam Roberts

Taschenbuch, Broschur, 304 Seiten, 11,5 x 18,3 cm

ISBN: 978-3-453-52156-8

Heyne

Erscheinungstermin: März 2006

Seit Jahrzehnten unter den Top Ten der besten SF-Bücher aller Zeiten: M. John Harrisons legendärer Roman „Das Centauri-Spiel“, mit dem der Autor des Bestsellers „Licht“ das Genre der Space-Opera revolutionierte. Ohne ihn hätte es Autoren wie Peter F. Hamilton, Alastair Reynolds oder Charles Stross nie gegeben. In erstmals ungekürzter und vollständig überarbeiteter Neuausgabe.



[Der Titel im Katalog](#)