

# Spannende Widersprüche

Wie [Jules Verne](#) Wissenschaft erzählt

## 1. Das Erbe des »Großvaters«

Jules Verne ist ein Autor, dessen Werk von Anfang an wenig Autorität ausstrahlte. Nicht nur ist er häufig den Änderungswünschen seines Verlegers Pierre-Jules Hetzel entgegengekommen. Auch seine frühe Einordnung in die Sparte der Kinder- und Jugendliteratur hat der Werktreue Abbruch getan. Schon 1880 erschien auf Deutsch die erste Ausgabe »für die Jugend«<sup>[1]</sup>, der bis heute international eine Unzahl gekürzter und bearbeiteter Versionen folgte. Vernes Werke waren von Anfang an eine Art »Gebrauchsliteratur«, die den jeweiligen Vermarktungsinteressen und Leserbedürfnissen durch Umschreibungen und Verstümmelungen angepasst wurde. Wenn diese übersetzerischen und verlegerischen Manipulationen auch der Unversehrtheit des Textkörpers und der Urheberschaft des Autors wenig Respekt entgegenbringen, so bezeugen sie doch zugleich die Vitalität seines Werks.

Eine Form der Verabschiedung eines Schriftstellers besteht dagegen darin, ihn ins Archiv der Literatur-, genauer: der Gattungsgeschichte abzuschieben. Wenn Verne als Pionier der Gattung [Science Fiction](#) figuriert, ist dieses Ehrenpodest nicht ohne doppelten Boden. Dem »Vater der Science Fiction«, der gelegentlich schon zu ihrem »Großvater« avanciert, gereicht dieser Titel nicht nur zur Ehre. Zum Schicksal der Großeltern gehört es, aufs Altenteil gesetzt zu werden. Die Märchen, die uns der Großvater erzählt, mögen ein nostalgisches Wohlbehagen auslösen, ernst genommen werden sie nicht. Zuletzt hat Volker Dehs, einer der besten Kenner von Vernes Leben und Werk, darauf hingewiesen, wie sehr die schematische Zuordnung Vernes zur Gattung der Science Fiction von einem »Schubladen-Denken« zeugt, das die Vielseitigkeit dieses Werks auf die Funktion eines Vorläufers reduziert – und Vorläufer werden bekanntlich durch die weitere »Entwicklung« überholt. Solche Vorstellungen verwandeln Literaturgeschichte in einen darwinistischen Evolutionsprozess.<sup>[2]</sup> Ein frühes Zeugnis einer vermeintlichen »Überholung« liefert der deutsche Science-Fiction-Autor Emil Sandt im Vorwort zu seinem 1912 erschienenen Roman *Das Lichtmeer*:

[...] Damals [nach dem Erscheinen von Sandts erstem Roman, R.I.] hatte man den heute hoffentlich nicht mehr vorhandenen Geschmack besessen, mir eine Ehre antun zu wollen, indem man mich mit Jules Verne verglich; mit einem Manne, dessen Phantasie zu übertreffen keine Schwierigkeit bot; dessen Abenteuerzone aber ein viel zu enges Gebiet war; mit einem Manne, der die an ihm vielleicht zu lobende Mäßigkeit besaß, seinen jedesmaligen Helden bei den Abenteuern von jeglichem Zusammenhange mit der Menschheit loszulösen; kurz, der keine Fäden zu spannen wußte zwischen den grotesk erscheinenden Erlebnissen eines einzelnen und dem großen Lebensgange der großen Menschheit. Wir Deutsche können mit ganz anderen Leistungen aufwarten. [...] Und so verschone man uns, die wir nicht so sehr an einen Menschen, als an die von uns geliebte Menschheit denken, mit dem Vergleiche mit einem amüsanten, spielbegabten Blender [...].<sup>[3]</sup>

Dieser Autor, der sich in der Reihe der Sieger im literarischen Entwicklungsprozess wähnte, weil er aufs Ganze ging und in seinen Romanen zu zeigen versuchte, wie die Welt am

deutschen Wesen, seiner technischen und moralischen Überlegenheit, genesen sollte, ist heute nur mehr als Dokument der Mentalitätsgeschichte zu lesen. Während Sandt und viele andere deutsche Verfasser von technischen Zukunftsromanen, die den »Vorläufer« Verne zu überflügeln glaubten, der Vergessenheit anheim gefallen und heute höchstens noch SF-Experten bekannt sind,<sup>[4]</sup> rangiert Jules Verne 100 Jahre nach seinem Tod den Statistiken der UNESCO zufolge nach [Walt Disney](#), Agatha Christie, der Bibel und Lenin auf Platz fünf der weltweit meistübersetzten Autoren.<sup>[5]</sup> Dies unterscheidet ihn etwa von Karl May, der außerhalb des deutschen Sprachraums wenig rezipiert wurde. Verne ist der meistverkaufte und meistübersetzte französische Autor aller Zeiten.

Vernes Erfolg bemisst sich aber nicht allein an der Masse seiner internationalen Leserschaft. Die lange Reihe prominenter Autoren und Künstler, die Jules Verne geschätzt und ihm ihre Reverenz erwiesen haben, bürgt für die literarische Qualität dieses Autors. Théophile Gautier, Leo Tolstoi, Iwan Turgenjew, Raymond Roussel, Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Antoine de Saint-Exupéry, Max Brod, Arno Schmidt oder Georges Perec – die Liste ließe sich verlängern.<sup>[6]</sup> Dazu gesellen sich noch prominente Philosophen und Kritiker wie Michel Butor, Roland Barthes, Michel Serres<sup>[7]</sup> oder Michel Foucault, die sich intensiv mit seinem Werk auseinandersetzen.

Worin liegt die Qualität dieses Werkes, dessen Anziehungskraft hundert Jahre nach dem Tod seines Autors ungebrochen scheint? Eine Blütenlese der negativen Urteile über Verne im deutschsprachigen Raum, die Wolfgang Thadewald hauptsächlich aus zeitgenössischen Kritiken wörtlich kompiliert hat, mag zunächst als Ausschließungsverfahren dienen:

Jules Verne ist ein amüsanter spielbegabter Blender, dessen Romane größeres Aufsehen gemacht haben als sie verdienen. Sein Schilderungstalent arbeitet mit grober Hacke, seine Leistung bleibt herzlich oberflächlich. Seine Romane sind Münchhausniaden colossalsten Calibers, aber wer soll solche Windbeutelereien lesen, denn für jede Seite und jede Zeile gilt: wers glaubt, giebt acht Groschen. In Wahrheit ist das nur in Schaum von Wissenschaft eingewickelter Humbug, Spottgeburten aus gründlicher Wissenschaft und phantastischer Willkür.

Die Belehrung ist nur wenig wertvoll, seine Zoologie ist schauerhaft, seine Geologie miserabel. Jules Verne ist sein eigener Todfeind, der mit schlechten Romanen grausam gegen seinen Ruhm wütet und nur noch ungeschmälerte Langeweile bietet. Dieser fanatische Preußenhasser berücksichtigt in seinen Romanen auf das Kindischste seinen Deutschenhaß. Er hätte die Feder wegwerfen sollen.<sup>[8]</sup>

Obwohl sich die positiven Stimmen genau konträr dazu äußern: Der wissenschaftliche Informationsgehalt ist es gewiss nicht, der eine Verne-Lektüre heute noch attraktiv macht. Die populäre Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war von einer veritablen Belehrungsmanie geprägt. *Prodesse et delectare*, unterhaltende Belehrung war die Etikette, die kommerziellen Erfolg versprach und daher an alle möglichen literarischen Produkte angeheftet wurde. Im Bereich des »technischen Zukunftsromans«, des »wissenschaftlichen Romans«, des »naturwissenschaftlichen Märchens« – das waren einige der Bezeichnungen, unter denen Vernes Werke im deutschsprachigen Raum firmierten; – kam das Versprechen der vergnüglichen Informationsvermittlung den Bedürfnissen der zeitgenössischen Leser entgegen. Angesichts der immer rasanteren technischen Modernisierung erfüllten Vernes Romane die Aufgabe, die Schocks der Industrialisierung abzdämpfen, die beängstigenden sozialen Umbrüche zu familiarisieren, die unkontrollierten Kräfte der Maschinerisierung zu domestizieren. Der wissenschaftlich-technische Zukunftsroman konnte diese Funktion gerade mit *ästhetischen* Mitteln erfüllen. Daher ist es stets die *literarische Plausibilität*, die Vorrang vor der wissenschaftlichen und technischen hat, und das gilt nicht nur speziell für Verne, sondern allgemein für die Science Fiction. Mögen die Kritiker, die den wissenschaftlichen

Gehalt von Vernes Werken für »schauderhaft« und »miserabel« halten, Recht haben, seine literarische Qualität berührt das kaum.

Partikularismus, Individualismus, groteske Einzelheiten: das sind Sandts weitere Einwürfe gegen Verne. Zu Vernes Sündenregister zählen den zeitgenössischen deutschsprachigen Rezensionen zufolge außer dem wissenschaftlichen Bluff auch die Oberflächlichkeit und Grobschlächtigkeit der Darstellung, verzerrte Figurenzeichnung, besonders die Deutschen betreffend, phantastische Übertreibung und spielerische Täuschung. Aber eben dies sind Ingredienzien, die zur anhaltenden Faszination durch Vernes Werk beitragen.

Dieses ist durchzogen von unaufgelösten Widersprüchen. Und gerade die daraus resultierenden Ungereimtheiten, Disproportionen und Spannungen sind es, welche seine Rezeption stimulieren. Auf thematischer wie struktureller Ebene sind die Romane von Antagonismen geprägt, die eng miteinander verflochten sind und einen unauflöselichen Komplex bilden. Zunächst sollen diese Gegensätze im Einzelnen herausgestellt werden. In einem zweiten Schritt sind dann die Merkmale und Strategien zu untersuchen, durch welche die verschiedenen Konfliktebenen miteinander verknüpft werden.

## 2. Elementare Energien

Hitze und Kälte, Feuer und Wasser oder Eis treffen in Vernes Romanen immer wieder aufeinander und entbinden konstruktive wie destruktive Energien. Im Roman *Reisen und Abenteuer des Kapitän Hatteras*<sup>[9]</sup> kontrastiert das innere Feuer des englischen Kapitäns, der auch bei größter Kälte nicht friert, mit seinem Begehren, den Nordpol zu erreichen. Genau am Nordpol befindet sich der Krater eines Vulkans, in dem die Lava glüht. In *Die Chancellor*<sup>[10]</sup> gerät im Laderaum des titelgebenden Schiffes Baumwolle in Brand, der den ebenfalls mitgeführten Sprengstoff zu zünden droht. Erst als das Schiff auf ein Riff aufläuft, wird das Feuer durch das eindringende Wasser gelöscht. In *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren*<sup>[11]</sup> wird das Unterseeboot im Südpolargebiet im Eis eingeschlossen. Kurz bevor im *Nautilus* die Luft ausgeht, können sich die Reisenden mit Hilfe von siedendem Wasser aus der tödlichen Gefangenschaft befreien. Im Roman *Die geheimnisvolle Insel*<sup>[12]</sup> sitzt der *Nautilus* in einer unterirdischen Grotte fest und wird von einem Vulkanausbruch begraben. Die glühenden Lavamassen stürzen zischend ins Meer, in dem die Insel am Ende verschwindet. In *Herr der Welt*<sup>[13]</sup> schließlich lenkt der größtenwahnsinnige Robur, um seine Allmacht zu beweisen, seine Flugmaschine *Epouvante* in ein Gewitter. Die Maschine stürzt ins Meer und ihr Erfinder ertrinkt. Hier wird der Widerstreit der Elemente Luft, Feuer und Wasser durch den Gegensatz von Höhe und Tiefe, Aufstieg und Fall verschärft. Die natürlichen Elemente triumphieren dabei restlos über den technischen Apparat.

Nach Michel Foucault erzeugen solche elementaren Kontraste das »fabelhafte Geschehen [...], in dem sich neue Energien auftun, in dem die Welt zu neuer Jugend erwacht, in dem neue Kräfte auflodern und die Nacht erleuchten«, bevor die Welt »wieder in ihren allzu wahrscheinlichen Zustand, in Gemurmel zurückfällt.«<sup>[14]</sup> Es ist also der Kampf der Elemente, der die unwahrscheinliche Romanhandlung vorantreibt, zu Höhe- und Wendepunkten führt. Er erzeugt ein bewegtes Leben gegen den wahrscheinlicheren Zustand der Entropie, des tödlichen Gleichgewichts oder Stillstands.

## 3. Grenzziehung und -verletzung

Roland Barthes bezeichnet in seinen *Mythen des Alltags* als »existenzielles Prinzip« von Jules Vernes Werk »die ständige Geste der Einschließung«. »Das Einverständnis zwischen Verne und der Kindheit« rühre »von einem gemeinsamen Glück des Eingegrenzten« her: »Sich einschließen und einrichten, das ist der existenzielle Traum der Kindheit und auch Jules

Vernes.«<sup>[15]</sup> Barthes beschreibt hier den einen Sehnsuchtpol in Vernes Romanen; der andere ist die Sehnsucht nach der Weite, nach dem Unbegrenzten und Unendlichen. Barthes erkennt die Dialektik dieser Wunschökonomie, wenn er in Hinblick auf die Seefahrt formuliert:

Alle Schiffe von Jules Verne sind vollkommene »häusliche Herde«, und die Weite ihrer Reisen steigert noch das Glück ihrer Abgeschlossenheit und die Vollkommenheit der in ihnen wohnenden Menschen. Der *Nautilus* ist die ideale Höhle, und das Genießen der Abgeschlossenheit erreicht dann seinen Paroxysmus, wenn es möglich ist, aus dem Schoß dieses nahtlosen Innern durch eine große Scheibe das unbestimmte Außen des Wassers zu sehen und damit durch ein und dieselbe Bewegung das Innere durch sein Gegenteil zu bestimmen.<sup>[16]</sup>

Das Gegenteil dieser geschützten Innerlichkeit ist eine expansive Bewegung: Sie erschließt die letzten weißen Flächen auf der Erdlandkarte, sie überschreitet die scheinbar natürlichen Grenzen und dringt in den Luft- und Weltraum vor. Der Einschließung, Inbesitznahme und Herrschaft im Inneren steht die Bewegung des Aufbruchs, das Experiment und die Erforschung der Fremde gegenüber. Beim Eindringen ins Erdinnere, wie es in *Reise zum Mittelpunkt der Erde*<sup>[17]</sup> geschildert wird, oder bei der Erforschung der Unterwasserwelt, wie sie der Roman *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* vorführt, verschränken sich beide Vektoren: Die Entgrenzung und das Untertauchen in einen Schutzraum, die Grenzverletzung und der Einstieg in verborgene unterirdische Höhlen werden in einer einzigen Bewegung vereint. Aber auch die *Reise um den Mond*<sup>[18]</sup> wird im gut gepolsterten Interieur einer Raumfahrtkapsel unternommen, und die *Reise durch das Sonnensystem*<sup>[19]</sup> erfolgt auf dem vertrauten Stück Erdoberfläche, das ein Komet abgerissen hat. Beide Weltraumreisen enden an dem Punkt, von dem sie ausgegangen sind. Sich in der Fremde oder auf abenteuerlichen Reisen häuslich einzurichten – das ist ein Muster, das in Vernes Romanen in allen möglichen Varianten vorkommt. Die schwimmende künstliche Insel, die elektrisch angetrieben wird, im Roman *Die Propellerinsel*<sup>[20]</sup>, die einsame Insel in *Die geheimnisvolle Insel*, das schwimmende Dorf auf dem Amazonas in *Die Jangada*<sup>[21]</sup>, das mit Dampf angetriebene mobile Haus in *Der Stahlelefant*<sup>[22]</sup>, die Bergwerksschächte in *Schwarz-Indien*<sup>[23]</sup> und die vielen Höhlen, welche als Schauplätze für Vernes Romane dienen, die Baumkronen von Urwaldriesen in *Das Dorf in den Lüften*<sup>[24]</sup>, die Innenräume von Land-, Luft-, Wasser- und Unterwasserfahrzeugen: Sie alle stellen den Verneschen Helden geschützte Räume zur Verfügung, die sie mit ihren Vertrauten bewohnen und mit ihren Ausrüstungsgegenständen ausfüllen können.

#### 4. Überblicken und verbergen

Vernes Reisenden erschließen sich durch die technischen Fortbewegungsmaschinen neue Perspektiven auf die Erde. Sie wird von oben und von außen wahrgenommen, als Ball, als Kugel, die in einem Netz von Koordinaten eingebunden ist, die man umrunden, die man überfliegen, in die man eindringen, von der aus man sich in den Weltraum abstoßen kann. Diese planetarische Sicht auf die bewohnte Erde bewirkt, dass alles mit allem auf ihr vergleichbar ist und in Beziehung gesetzt werden kann. Vernes Romane sind damit Reflex einer Globalisierung, deren destruktive Potentiale sich historisch in der Weltkriegstechnologie, besonders im Luftkrieg und neuerdings in Weltraum-Waffensystemen offenbarten. In seinen Protagonisten Nemo aus *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* und Robur aus *Robur der Eroberer*<sup>[25]</sup> und *Der Herr der Welt*, die für sich das Recht beanspruchen, überall auf der Welt ordnend einzugreifen, ist schon die heutige Idee einer Weltpolizei präfiguriert.<sup>[26]</sup> Diesen Phantasien einer planetarischen Kontrolle und einer globalen Verfügbarkeit des Wissens steht Vernes Vorliebe für das Verborgene, für Geheimnisse, für all das, was sich der Erklärung entzieht, gegenüber. Bezeichnend ist der

Untertitel des ersten Kapitels von *Meister Antifers wunderbare Abenteuer*<sup>[27]</sup>: »In dem ein unbekanntes Schiff mit unbekanntem Kapitän auf unbekanntem Meere nach einer unbekanntem Insel sucht.«<sup>[28]</sup> Ob es sich um die spukhaften Vorgänge in *Das Karpathenschloß*<sup>[29]</sup>, die merkwürdigen Ereignisse auf der *Geheimnisvollen Insel*, die mysteriöse Gestalt im Südpolargebiet in *Die Eissphinx*<sup>[30]</sup>, die unaufgeklärten Verbrechen in *Das erstaunliche Abenteuer der Expedition Barsac*<sup>[31]</sup>, um die fragmentarische Flaschenpost in *Die Kinder des Kapitän Grant*<sup>[32]</sup>, die Geheimschriften in *Reise zum Mittelpunkt der Erde* oder *Die Jangada* handelt – immer wieder ist es das Undurchsichtige und Rätselhafte, das die Handlung in Bewegung bringt und das auch durch seine Erklärung nichts von seiner Einprägsamkeit und Faszination verliert.

## 5. Wissenschaft und Mythos

Eingeflochten in den Handlungsverlauf der Verneschen Romane ist ein naturwissenschaftlicher Diskurs, der immer wieder den Verlauf der fiktiven Handlung unterbricht. Das Material, das Verne in seine Romane einmontiert, stammt aus Zeitungen, Zeitschriften und populärwissenschaftlichen Sachbüchern. Genaue Berechnungen auf dem zeitgenössischen Wissensstand, Kategorisierungen, Klassifikationen, Kataloge und Inventarien erzeugen einen technischen Dokumentarstil. Der aktuelle Wissensstand wird ergänzt durch die Geschichte der Erfindungen und Entdeckungen. Die Natur präsentiert sich als »Lehrmaterialsammlung«: so erscheint die Unterwasserwelt in *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* als Aquarium, in dem der Leser »von einem mit Musterstücken des Ozeans gefüllten Schaufenster zum anderen schreiten« kann.<sup>[33]</sup> Diese Wissensbestände werden häufig in Dialoge eingebaut, ein Stilmittel, das etwa Wilhelm Bölsche zu einem bissigen Kommentar über Vernes Figuren reizte:

[...] In der Mehrzahl hatten sie jedenfalls das Konservations-Lexikon gefressen und gaben diese Lektüre bei allen möglichen wie unmöglichen Gelegenheiten in starken Rationen wieder von sich, so daß der Leser niedergeschmettert in seiner Unwissenheit vor ihnen stand.<sup>[34]</sup>

Indem diese lehrhaften Reden versichern, die Welt so darzustellen, wie sie wirklich ist, wirken sie keineswegs »niederschmetternd«, sondern vermitteln ein beruhigendes Gefühl. Die Welt scheint bis in ihre feinsten Verästelungen hinein rational erklärbar zu sein. Sie ist geordnet, verständlich und in allen Einzelheiten lesbar. Der Mensch kann sie sich bis in ihre fernsten Regionen aneignen. Die Natur wird zu einem Objekt, das restlos technisch beherrscht und den eigenen Zwecken dienstbar gemacht werden kann.

Dieser Wissenschaftsdiskurs wird aber gleichzeitig durch die Handlungsmuster des Reise- und Abenteuerromans in Frage gestellt. Die Erzählstruktur ist durch mythische Elemente<sup>[35]</sup> geprägt: Die Reisenden suchen nach einem Geheimnis, etwa nach dem verschollenen Vater in *Die Kinder des Kapitän Grant*, die Reise selbst wird zum Initiationsvorgang. Die Reisenden bewegen sich oft auf einen besonderen Punkt zu, einen magischen Ort, der ein Geheimnis birgt.<sup>[36]</sup> Die Erzählung steuert nicht nur auf solche geographischen Punkte, sondern auch auf dramatische Höhepunkte und Katastrophen zu: In einem grellen Entscheidungskampf wird etwa der Held in *Der Herr der Welt* für seine Hybris, seine Überhebung über die Natur, durch die Natur selbst, die als Nemesis auftritt, bestraft. Der Übermacht der Natur sind die Menschen hilflos ausgeliefert, aber das sind sie nicht nur zu ihrem Schaden. Denn oft werden sie eben von der Natur wie durch ein Wunder aus der Gefahr gerettet.<sup>[37]</sup> Die Natur ist nichts Feststehendes, das sich den Erkenntnis- und Nutzungsinteressen der Menschen darböte, sondern eine dynamische Kraft, die in den unberechenbaren meteorologischen und

geologischen Vorgängen, etwa bei Unwetter, Überschwemmungen, Erdbeben, Vulkanausbrüchen oder Kometeneinschlägen, selbst als Akteur auftritt. Wenn der Mythos Geschichte als Natur erscheinen lässt, so lässt Verne die Natur als geschichtsmächtige Kraft auftreten. Als solche ist sie aber keineswegs berechenbar: Das Kalkül wird durch den Einbruch des Chaos, durch unerwartete Zufälle zunichte gemacht. Daher fallen Absichten und Ergebnisse des menschlichen Handelns in Vernes Romanen immer wieder auseinander. Gerade durch die Wissenslücken, durch die Informationsmängel der Handelnden wird die Handlung weitergetrieben.<sup>[38]</sup> Die Zufälle erweisen sich als Vorsehung und als Ausdruck der göttlichen Gerechtigkeit. So ist es auch in *Die Jangada* die höhere Macht der Vorsehung, welche die Entzifferung des entscheidenden Dokuments ermöglicht, den drohenden Justizirrtum korrigiert und zur Freisprechung der Unschuldigen führt.<sup>[39]</sup>

## 6. Besessene Biedermänner

Die Spannung zwischen den wissenschaftlich-technischen Bemächtigungsphantasien und einer übermächtigen Naturmythologie spiegelt sich in einer zwiespältigen Figurenzeichnung. Verne hat mit seinen Romanen einen neuen Heldentypus in die Populärliteratur eingeführt: den kühl und sachlich berechnenden, unerschütterlichen und zuversichtlichen Ingenieur. Musterbeispiele bilden etwa Cyrus Smith, die Hauptfigur von *Die geheimnisvolle Insel*, oder Dr. Samuel Fergusson aus *Fünf Wochen im Ballon*<sup>[40]</sup>, der einem optimistischen Fatalismus frönt:

Er folgte hierbei [bei seinen Reisen, R.I.] übrigens nur seiner Natur, und wir haben guten Grund anzunehmen, daß er ein wenig Fatalist war. Er huldigte jedoch einem sehr orthodoxen Fatalismus, denn er rechnete auf sich selbst und auf die Vorsehung. Er behauptete, daß er viel mehr in seine Reisen hineingeschleudert würde, als daß sie ihn anzögen, und daß er mit einer Locomotive zu vergleichen sei, die sich nicht selbst lenkt, sondern deren Richtung vom Schienenwege bestimmt wird.

»Ich verfolge nicht meinen Weg, sagte er oft, mein Weg verfolgt mich.«<sup>[41]</sup>

Diese Wissenschaftler, Gelehrten und Abenteurer orientieren sich auf ihren Reisen so sehr an geplanten Abläufen, abgestimmten Fahrplänen, am Netz der Längen- und Breitengrade, dass sie oft ins Exzentrische abdriften. So ist Phileas Foggs Gefühlshaushalt am Anfang der *Reise um die Erde in achtzig Tagen*<sup>[42]</sup> auf ein Minimum reduziert. Er wird von seinem Diener Passepartout wie folgt wahrgenommen: »Eine wahre Maschine! Nun, ich bin's ganz zufrieden, eine Maschine zu bedienen!«<sup>[43]</sup>

Der deutsche Geologieprofessor Otto Lidenbrock aus der *Reise zum Mittelpunkt der Erde* ist ein eingefleischter Jungeselle und so sehr auf seine Forschungen fixiert, dass er seine unmittelbare Umwelt kaum wahrnimmt. Der französische Geograph Jacques-Eliacin Paganel aus *Die Kinder des Kapitän Grant* ist so zerstreut, dass er auf das falsche Schiff steigt und damit in das abenteuerliche Geschehen verwickelt wird. Verne zeigt eine deutliche Vorliebe für ingenieure Techniker und obsessive Wissenschaftler, deren Leben ausschließlich der Forschung gewidmet ist. Der berühmteste Held Vernes, Kapitän Nemo, hat sich von der Gesellschaft abgewandt und eine autarke Lebensform geschaffen. Die Libido dieses Universalgelehrten ist ganz auf das Meer gerichtet, während sich sein Hass auf die Kolonialmacht England in ungezügelter Aggression äußert. Trotz dieser Präferenz für militante Einzelgänger und Außenseiter der Gesellschaft repräsentieren Vernes positive Identifikationsfiguren so sehr bürgerliche Werte wie Anständigkeit, Fleiß, Biederkeit und Treue, dass sein Werk schon von den Zeitgenossen als ideale Erbauungslektüre eingeschätzt wurde. So urteilte Peter Rosegger 1874:

Wir sind erstaunt, einem modernen französischen Romanschriftsteller zu begegnen, den wir unbedenklich zum Gesellschafter unserer Jugend machen dürfen. Und wir können erfreut sein, in Julius Verne einen Romancier gefunden zu haben, der den bekannten Vorzügen französischer Schriftsteller auch die Gediegenheit, Gründlichkeit und Sittenstrenge gesellt.<sup>[44]</sup>

## 7. Möblierte Abenteuer

Der Zwiespältigkeit von Vernes Protagonisten entspricht die Ambivalenz ihrer Fahrzeuge. Die Funktion, ihre Insassen in die unbekanntesten Zonen auf und unter der Erde, in der Luft und im Weltraum zu transportieren und sie zu erschließen, erfüllen sie durch neueste Konstruktions- und Antriebstechniken. Zugleich entspricht ihre Innenausstattung dem Ideal bürgerlicher Häuslichkeit. Vorhänge und Polstermöbel schaffen eine gemütliche Atmosphäre. In *Nemos Nautilus* ist die Reisemaschine zu einem kompletten bürgerlichen Haus mit Wohn-, Rauch-, Musikzimmer, Bibliothek und naturkundlichem Schauraum ausgestaltet. Selbst der Maschinenraum vermittelt eine heimelige Stimmung. Als Dienstpersonal fungiert die treu ergebene, mit ihrem Kapitän aufs Innigste verbundene Mannschaft. All dies wird den Gästen, die zugleich Gefangene sind, mit größtem Besitzerstolz vorgeführt. Die vollständige Abwesenheit von Frauen an Bord tut Nemos Gefühl, der einzige Herr im Haus zu sein, keinen Abbruch – im Gegenteil, sie verstärkt es.

Volker Dehs betont zurecht, dass die Faszinationskraft von Vernes Maschinen nicht in erster Linie von ihrer technischen Funktion, sondern von ihrer Schönheit ausgeht.<sup>[45]</sup> Ihre auratische Ausstrahlung verdanken sie der Tatsache, dass sie keine industriellen Serienprodukte, sondern glänzende Einzelstücke sind:

Vernes Maschinen sind niemals industriell gefertigte Massenware, denen der Schweiß der Arbeiter und die schmierigen Rußreste ihrer Herstellung anhaften, sondern Unikate, die nicht beliebig reproduzierbar und unaufhebbar mit der Figur ihres charismatischen Erfinders verschmolzen sind, mit dessen Tod sie ebenfalls von der Erdoberfläche verschwinden.<sup>[46]</sup>

In der vollkommenen Verschmelzung des Abenteuerhelden mit seinem Fahrzeug manifestiert sich ein paradoxes Phänomen: Gerade die Reisen in die unwirtlichsten Gegenden vermitteln das größte Gefühl der Geborgenheit. Und im Leser wird dieses Gefühl der Sicherheit noch dadurch verstärkt, dass sich die behagliche Wohnlichkeit der Behausungen mit der Klarheit und Eindimensionalität der Identifikationsfiguren verbindet. Max Brod hat diesen rezeptionsästhetischen Effekt sehr plastisch dargestellt:

Ein merkwürdiges Behagen erfaßte mich, gleich wenn ich die erste Seite eines Verne-Bandes aufschlug. Dieses Behagen habe ich später bei keinem Autor mehr gefühlt. Es hatte etwas ganz Körperliches und hing vielleicht damit zusammen, daß die Figuren Vernes immer in einer so wohnlichen Umgebung leben. Auch sind sie nicht von Leidenschaften zerfetzt, sind eigentlich nie verliebt; auch ihre Seele ist wohnlich eingerichtet, auf eine einzige Angelegenheit konzentriert, auf eine Entdeckung oder, wie in den *Kindern des Kapitän Grant*, auf Entzifferung des so geschickt unleserlichen Briefes, daß zur Aufklärung je einer der vielen Fehldeutungen immer ein Romanband und ein Erdteil nötig wird. – Wie wundervoll beruhigend wirkt z.B. dieser *Kapitän Hatteras*, der nichts will als den Nordpol erreichen. Ich habe so ziemlich alle Details des Romans vergessen, und dennoch ist mir die einheitliche Grundrichtung als etwas Mächtiges im Gedächtnis geblieben. Und in schlaflosen Nächten weiß ich mir keinen besseren Trost, als mich in diese gesammelte Energie des legendären *Hatteras* mit aller

Kraft zu stürzen. Denke ich dann noch an seine warme Fellhütte, in der er sich so traulich verkroch und in einer Ecke zusammenrollte, wenn draußen über die Eisschollen ein Wind von unwahrscheinlich vielen Fahrenheit-Kältegraden strich: so bin ich ziemlich sicher, trotz ärgster Aufregungen in ziemlicher Geborgenheit wieder einzuschlafen.<sup>[47]</sup>

Die stereotypisierten Figuren, die Verne psychologischer Vielschichtigkeit vorzieht, sind nicht nur durch das eine Ziel, das sie mit aller Kraft anstreben, geprägt, sondern auch durch ihren sozialen Status und ihre nationale Zugehörigkeit. Typische Deutsche sind Professor Lidenbrock aus der *Reise zum Mittelpunkt der Erde*, der in seiner Unempfindlichkeit gegenüber den Gefühlen der anderen beinahe autistische Züge trägt, oder, in einer negativen Variante, der fanatische Rassist und Militarist Professor Schultze aus *Die fünfhundert Millionen der Begum*<sup>[48]</sup>. Den französischen Nationalcharakter vertreten etwa der redselige und gutgläubige Diener Passepartout aus der *Reise um die Erde in achtzig Tagen* oder der temperamentvolle und phantasiebegabte Ardan aus *Von der Erde zum Mond*<sup>[49]</sup> und *Reise um den Mond*. Der Gentleman Phileas Fogg verkörpert die englische Zurückhaltung, Kaltblütigkeit und strenge Methodik, aber auch die harte Schale, unter der sich ein weicher Kern verbirgt. Barbicane aus den beiden Mondromanen ist der pragmatische und technikgläubige US-Amerikaner, über dessen nationale Eigenschaft es heißt: »Die Yankees, die ersten Mechaniker auf der Welt, sind geborene Ingenieure, wie die Italiener Musiker, die Deutschen Metaphysiker.«<sup>[50]</sup>

## 8. Performatives Erzählen

Die schablonenhafte Figurenzeichnung hat in Vernes Romanen die Funktion, unterschiedliche Positionen klar voneinander abzugrenzen und einander gegenüberzustellen. Diese Figuren sind eingebunden in eine agonale Struktur, die Vernes Abenteuerromanen zugrunde liegt. Der Roman *Von der Erde zum Mond* etwa bezieht seine Dynamik aus dem gleichzeitigen Kampf der Betreiber des Mondfahrtprojekts gegen seine Gegner und gegen die Widrigkeiten der Natur. Dieser Kampf wird mit militärischer Disziplin und Logistik durchgeführt und kann nur mit Hilfe der Kriegstechnologie gewonnen werden.

Das agonale Geschehen wird im Roman nicht einfach erzählend festgestellt. Verne schafft vielmehr eine erzählerische Dramaturgie, in der das Wissen und die Vorhaben der Protagonisten als Rede und Widerrede inszeniert werden. So tritt etwa Barbicane am Anfang des Romans *Von der Erde zum Mond* als Redner vor großem Publikum auf, um seine Pläne zu verkünden:

»Es ist keiner unter Ihnen, wackere Collegen, der nicht den Mond gesehen, oder mindestens von ihm sprechen gehört hätte. Wundern Sie sich nicht, daß ich Sie hier über das Gestirn der Nacht unterhalte. Vielleicht ist's uns vorbehalten, für diese unbekannte Welt die Rolle des Columbus zu spielen. Begreifen Sie mich, unterstützen Sie mich mit allen Kräften, so will ich Sie führen, diese Eroberung zu machen, und der Name des Mondes wird sich denen der sechsunddreißig Staaten anreihen, welche den großen Bund dieses Landes bilden.«

– Hurrah dem Mond! rief der Gun-Club wie mit einer Stimme.<sup>[51]</sup>

Das Lesepublikum wird gewissermaßen im Publikum der Versammlung, in welcher der Redner auftritt, gespiegelt. Allerdings ist diese Spiegelung eine verzerrte, wie die Reaktion der Zuhörer auf das Ende der Rede zeigt:



Der Eindruck, welchen diese letzten Worte des ehrenwerthen Präsidenten machten, läßt sich nicht beschreiben. Das war ein Schreien! ein Grunzen! ein Rufen mit Hurrah! Hip! Hip! Hip! und allen den Naturlauten, woran die amerikanische Sprache so reich ist; es war ein Getümmel, ein Lärmen ohne Gleichen! Die Kehlen schrieen, die Hände klatschten, die Füße stampften den Boden. Kein Wunder das: es giebt Kanoniere, die im Lärmen mit ihren Kanonen wetteifern.<sup>[52]</sup>

Nicht nur um die Schilderung der Pläne eines Abenteurers geht es hier, sondern auch um ihre Wirkung auf das Publikum. Diese performative Darstellung hat einen doppelten Effekt: Die Begeisterung für das vorgestellte Projekt wird durch das Publikumsecho gesteigert, zugleich wird aber auch die Manipulierbarkeit von Massen vorgeführt.<sup>[53]</sup>

Ganz ähnlich setzt der Roman *Fünf Wochen im Ballon* ein: Dr. Fergusson trägt seinen Plan, Afrika im Ballon zu überqueren, in einer Rede vor der Königlich Geographischen Gesellschaft in London vor und löst dabei Begeisterungstürme aus. Anschließend wird die Kontroverse über die Durchführbarkeit des Unternehmens durch die Wiedergabe gegensätzlicher Pressestimmen dramatisiert.

Rede, Dialog und Streitgespräch sorgen für eine Inszenierung des Erzählten, die Vernes Nähe zum Theater belegt – eine Nähe, die sich auch in den zahlreichen Bühnenfassungen seiner Romane manifestiert.<sup>[54]</sup> So nutzt Verne in *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* das Gespräch zwischen den schematisch gezeichneten Figuren, um verschiedene Zugänge zur Natur und Wissenschaft zu kontrastieren: Während der Ich-Erzähler Prof. Aronnax den wissbegierigen und begeisterten Meereskundler verkörpert, ist sein Diener Conseil ein etwas engstirniger Systematiker und Klassifikateur. Eine Gegenposition zu ihm nimmt der Jäger Ned Land ein, der die Meerestiere ausschließlich nach dem pragmatischen Kriterium ihrer Essbarkeit beurteilt.

Vernes Figuren sind Rollenträger, die einerseits durch physiognomische Beschreibungen, andererseits durch ihre Äußerungen und durch ihr Verhalten charakterisiert werden. So heißt es über Professor Lidenbrock, der aus der Perspektive seines Neffen geschildert wird, nicht einfach konstatierend, er sei ungeduldig, sondern: »Wann er im April in die Fayence-Töpfe seines Salons Stöckchen Reseda oder Winde pflanzte, zupfte er sie jeden Morgen an den Blättern, um ihr Wachstum zu beschleunigen.«<sup>[55]</sup>

Nicht nur zur Figurenzeichnung, auch zur Spannungssteigerung dient der performative Ton der Erzählung. So kulminiert die Klimax geheimnisvoller Vorgänge oft in einer effektvollen Enthüllungsszene, die nicht einfach erzählt, sondern bühenwirksam vorgeführt wird. Am Ende des Romans *Die geheimnisvolle Insel* finden die Gestrandeten den unbekanntes Helfer, der ihnen mehrmals das Leben gerettet hat, in seinem Unterseeboot in einer Vulkanhöhle:

Ein weiter Saal, eine Art Museum, in dem neben den Schätzen des Mineralreiches die Werke der Kunst und die Wunder der Industrie aufgehäuft waren, lag vor den erstaunten Blicken der Colonisten, welche sich in die Welt der Träume versetzt glaubten.

Auf einem Divan ausgestreckt sahen sie einen Mann liegen, den ihr Eintreten gar nicht zu berühren schien.

Da nahm Cyrus Smith das Wort und sagte zum größten Erstaunen seiner Gefährten:  
»Kapitän Nemo! Sie haben uns gerufen? – Hier sind wir!«<sup>[56]</sup>

In *Reisen und Abenteuer des Kapitän Hatteras* bleibt die Identität und der Aufenthaltsort des Kapitäns der Nordpolreise bis zum 12. Kapitel verborgen. Ein Hund ist es, der die schriftlichen Botschaften des Kapitäns übermittelt. Im kritischsten Moment, als die Mannschaft nicht mehr durch das gefährliche Packeis weiterfahren will, wirft der als Matrose verkleidete Kapitän seine Maske ab und gibt sich zu erkennen. In einem theatralischen Tableau läßt er die außer Kontrolle geratene Mannschaft sich geordnet aufstellen und mustert

sie. Eben durch diesen dramatischen Auftritt wird die Autorität des Kapitäns bekräftigt.

Immer wieder werden bei Verne Konflikte in einem Tableau zum Stillstand gebracht. Die Figuren gruppieren sich zu einem Ensemble, das den Abschluss einer Episode und den Beginn einer neuen anzeigt. So verbünden sich am Ende des 21. Kapitels des Romans *Von der Erde zum Mond* die Duellanten, der Präsident des Gun-Clubs Barbicane und sein vom Scheitern des Mondfahrtprojekts überzeugter Kontrahent Nicholl, als ihnen Michel Ardan einen gemeinsamen bemannten Flugversuch vorschlägt.

Die *Reise um die Erde in achtzig Tagen* endet mit einem dramatischen Schlusstableau, in dem Phileas Fogg in letzter Sekunde im Reformclub erscheint:

Die Spieler standen auf.

In der siebenundfünfzigsten Secunde öffneten sich die Salonthüren und der Schwengel hatte noch nicht die sechzigste Secunde hören lassen, als Phileas Fogg erschien, gefolgt von einer wahnsinnigen Menge, welche den Eingang in den Club erstürmt hatte, und mit seiner gelassenen Stimme sprach:

»Hier bin ich, meine Herren!«<sup>[57]</sup>

Dieser triumphale Auftritt präludiert die Hochzeitsidylle, mit der der Roman ausklingt. Das theatralische Tableau steht bei Verne in einer engen Beziehung zum Wissenstableau, wie es die Neuzeit als interdisziplinäres Projekt von Wissenschaft und Kunst betrieben hat. Während in der Kunst das Tableau ein Tafelbild bedeutet, bezeichnet es in der Wissenschaft Tabellen, Schemata oder Schaubilder, auf denen das Wissen auf das Wesentliche reduziert und auf engsten Raum zusammengedrängt ist. In der Literatur waren es hauptsächlich Goethe und Alexander von Humboldt, die das bildliche Nebeneinander des wissenschaftlichen Tableaus in das zeitliche Nacheinander literarischer Texte zu transformieren suchten.<sup>[58]</sup> Verne knüpft an dieses Projekt an: Auch wenn eine Einheit von Natur, Kultur und Geschichte am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr in den Blick gerät, so ist doch der universalistische Anspruch in Vernes Bestreben, das Unbekannte zu erschließen, den Erdball mit einem Geflecht von Linien zu überziehen und dabei alle Wissensgebiete zu durchqueren, noch zu spüren: »Verne war ein Besessener des Ausfüllens: unablässig vervollkommnete er die Welt, möblierte sie und füllte sie an wie ein Ei. Die Welt ist endlich, die Welt ist voll von zählbaren und sich berührenden Dingen.«<sup>[59]</sup>

Verne verschränkt die wissenschaftliche und die theatralische Funktion des Tableaus miteinander, indem er nicht nur die Wissensbestände inventarisiert und naturkundliche Fakten aneinander reiht, sondern die Natur in dramatischen Abläufen wie Gewittern, Stürmen, Überschwemmungen, Erdbeben dramatisiert. Die Natur bietet damit ein lebendiges Schauspiel, das sich den spektakulären Auftritten der Figuren zugesellt und diese immer wieder aus dem Bild verdrängt. Das vorletzte Kapitel des Romans *Die geheimnisvolle Insel* etwa schildert einen Vulkanausbruch, der alles, was die Schiffbrüchigen in vierjähriger Arbeit auf der Insel aufgebaut haben, restlos zerstört und in den Fluten versinken lässt:

Aber in dieser Nacht [...] stieg unter furchtbarem Krachen eine riesige Dampfsäule aus dem Krater wohl bis 3000 Fuß in die Höhe. Offenbar hatte die Wand der Dakkar-Krypte dem Drucke der Gase nachgegeben und stürzte sich das Meerwasser in den feuerspeienden Schlund, um dort sofort in Dämpfe verwandelt zu werden. Diesen Dämpfen konnte der Krater keinen hinreichenden Austritt gewähren. Eine Explosion, die im hundertmeiligen Umkreise hörbar sein mußte, erschütterte den Luftkreis. Ganze Berge stürzten in den Pacifischen Ocean, und in wenigen Minuten wälzte sich das Meer über die Stelle, an der sich früher die Insel Lincoln ausdehnte.<sup>[60]</sup>

## 9. Poetologie des Grotesken

Die Spannungen und Kontraste, die Vernes Romane und Erzählungen durchziehen, lösen sich keineswegs harmonisch auf. Verzerrungen und Entstellungen sind die Spuren, welche die ungelösten Konflikte hinterlassen. So entsprechen viele der Verneschen Romanschlüsse keineswegs dem Bild einer zukunfts zugewandten Technomythologie. Jener Kapitän Hatteras etwa, der dem Leser Max Brod ein so wohliges Gefühl vermittelte, endet, nachdem er vom Nordpol zurückgekehrt ist, in einer Irrenanstalt:

Seit einiger Zeit machte der Kapitän Hatteras in Begleitung seines treuen Hundes, der ihn mit sanftem und traurigem Blick ansah, täglich stundenlang Spaziergänge, aber diese Gänge hatten unabänderlich dieselbe Richtung in einer gewissen Allee zu Sten-Cottage. War er am Ende der Allee angekommen, so kehrte er rücklings zurück. Wollte ihn Jemand anhalten, ihn wies er mit dem Finger auf einen bestimmten Punkt am Himmel. Wollte man ihn nöthigen umzukehren, so wurde er zornig, und Duk, der seine Gefühle theilte, bellte wüthend.

Der Doctor beobachtete achtsam diese bizarre Manie, und der Grund dieser sonderbaren Hartnäckigkeit ward ihm klar; er errieth, weshalb dieser Spaziergang sich standhaft in derselben Richtung, so zu sagen, unter Einwirkung einer magnetischen Kraft erhielt:

Der Kapitän John Hatteras bewegte sich unabänderlich in nördlicher Richtung.<sup>[61]</sup>

Dieses skurrile Ende verdankt sich einem verlegerischen Eingriff: Pierre-Jules Hetzel lehnte den von Verne vorgesehenen Romanschluss als zu negativ ab. Nach der ursprünglichen Absicht des Autors sollte Hatteras ein Ende in der Art des Empedokles finden, nämlich am Nordpol in einen ausbrechenden Vulkan stürzen.<sup>[62]</sup> Das neue Ende setzt an die Stelle der Mythologie die Psychopathologie. Die professionelle Deformation des Forschungsreisenden, die fixe Idee, auf einen Punkt zuzustreben und nie umkehren zu können, wird im Wahnsinn ad absurdum geführt.

Komplementär zum Irrsinn des Hatteras verhält sich der Starrsinn der Titelfigur des Romans *Keraban der Starrkopf*<sup>[63]</sup>. Während Hatteras zielgerichtet und obsessiv einen Punkt anstrebt und damit das Unbekannte erschließen will, führt den türkischen Tabakhändler Keraban die Idiosynkrasie gegen alles Neue auf einen aberwitzigen Umweg: Er reist, um seine Villa in Scutari am jenseitigen Ufer des Bosphorus zu erreichen, 2800 Kilometer weit von Konstantinopel in der Kutsche um das gesamte Schwarze Meer, weil er eine neumodische Steuer für die Überfahrt über den Bosphorus nicht bezahlen will. Auch die Eisenbahn lehnt der Traditionalist kategorisch ab. Als er nach zahlreichen Abenteuern endlich ankommt, muss er sofort nach Konstantinopel zurückreisen, um den an ein Ultimatum gebundenen Ehevertrag für seinen Neffen zu unterschreiben. Diesmal wird die Steuer auf noch originellere Art umgangen. Keraban lässt sich von einem Akrobaten in einem Karren auf einem Seil über den Bosphorus schieben. Zuletzt hat er zweimal zehn Paras für die Überfahrt gespart – und 802.000 Piaster für die Reise bezahlt. Durch diese groteske Unverhältnismäßigkeit von Aufwand und Ergebnis werden technische Effizienz und ökonomische Vernunft konterkariert. Ein jeder Vernunft spottender Umweg verdrängt die technische Logik der direkten Wege und kürzesten Verbindungen.

Auch in *Reise um die Erde in achtzig Tagen* und *Meister Antifers wunderbare Abenteuer* ist das ökonomische Resultat der ungeheuren Strapazen ein Fiasko. Phileas Fogg's Wettgewinn deckt genau die Kosten seiner Reise ab, und Meister Antifers aufwändige Suche endet mit der Erkenntnis, dass der Schatz nicht mehr geborgen werden kann. Dafür werden die Protagonisten dieser beiden Romane wie auch Keraban durch seelische Umwegrentabilität entschädigt: Denn auf ihren ergebnislosen Reisen entfalten sich zwischenmenschliche

Beziehungen.

Umgekehrt ist es gerade die Logik der Ökonomie, die zu irrsinnigen Plänen führt. Im Roman *Kein Durcheinander*<sup>[64]</sup> werden unter dem Eis des Nordpols unermessliche Kohlevorkommen vermutet. Der Gun-Club, der zwanzig Jahre zuvor den Schuss zum Mond durchgeführt hat, kauft das Nordpolgebiet und will durch eine gigantische, am Kilimandscharo abgefeuerte Kanone die Erdachse verschieben, um so das Abtauen der Polkappe herbeizuführen. Die groteske Überzeichnung einer Koalition von Profitgier und Technikbegeisterung ist im Roman *Von der Erde zum Mond* vorgeprägt. Schon hier ist der satirische Ton unüberhörbar. Die Vorbereitungen auf den Kanonenschuss zum Mond werden mit fanatischem Eifer, militärischer Disziplin und zugleich mit ausgeprägtem Geschäftssinn vorangetrieben.

In *Kein Durcheinander* bleibt der Schuss aufgrund eines Rechenfehlers ohne Folgen: »Die Mechanik lehrt, daß es, um eine Veränderung der Achsenlage im Betrage von  $23^{\circ}27'$  zu erzielen, einer ganzen Trillion solcher Riesenkanonen bedürfte, wie hier eine einzelne in der Gesteinsmasse des Kilimandjaro hergestellt worden war [...].«<sup>[65]</sup> Klägliches Scheitern ist die Konsequenz einer sträflichen Unterschätzung kosmischer Kräfte.

Auch dieser Roman endet mit einer Doppelhochzeit: Der US-amerikanische Mathematiker heiratet seine Gönnerin, die ihn durch einen Telefonanruf bei seinen Kalkulationen gestört und so den Rechenfehler verursacht hat. Und der französische Mathematiker, der den Fehler nachgewiesen hat, überzeugt durch diesen Erfolg zuletzt auch den Vater der schönen Provenzalin, der ihm bisher die Hand seiner Tochter verweigert hat. So lösen sich die gigantomanen Chimären der Ingenieure ins Nichts auf. Der Glaube, in die planetarische Ordnung der Dinge korrigierend eingreifen zu können, erweist sich als Hirngespinnst; die perspektivischen Verzerrungen der Technokraten werden zurechtgerückt. Das bürgerliche *Juste milieu* triumphiert über ihre gemeingefährlichen Träumereien.

Ironischerweise unterlaufen bei Verne gerade denjenigen, die ihre Ziele durch exakte Berechnungen erreichen wollen, immer wieder gravierende Rechenfehler. Im Roman *Die fünfhundert Millionen der Begum*<sup>[66]</sup> ist es der deutsche Professor Schultze, der sich beim Versuch, die nach dem Muster der Gartenstadt und nach den Prinzipien der Hygiene erbaute Siedlung seines philanthropischen französischen Rivalen Sarassin zu zerstören, verkalkuliert. Schultze hat seine »Stahlstadt«, eine reine Industriestadt, zum einzigen Zweck erbaut, neue Waffen herzustellen. In ihrer streng zentralistischen Struktur, die ganz auf militärtechnologische Effizienz ausgerichtet ist, stellt sie eine Parodie auf die Tradition utopischer Stadtentwürfe seit Tommaso Campanellas *Civitas solis* dar. Sie ist in konzentrischen Kreisen angeordnet, in deren Mitte sich Schultzes festungsartige Kommandozentrale befindet. Max Popp, der Verfasser der ersten großen deutschsprachigen Verne-Monographie, fasst diese Struktur wie folgt zusammen:

Um einen Mittelpunkt herum konzentrieren sich die einzelnen Sektoren der Stahlstadt; je weiter man nach innen kommt, um so weiter schreitet gewissermaßen die Intelligenz der Arbeit fort. In den äußeren Ringen der Stadt werden nur die Eisenerze verhüttet; weiter nach innen zu befinden sich die Gießereien, dann folgen die Modelliersäle, die Zeichenateliers; im Zentrum schließlich, in dem mächtigen Stierturm, der die ganze Anlage beherrscht, sitzt die leitende Triebfeder des ganzen, der deutsche Professor Schultze, der riesengroße, grausige Kanonen baut.<sup>[67]</sup>

Anstatt Franceville zu treffen, fliegt Schultzes Riesengranate über die Stadt hinweg in den Weltraum, da ihre Anfangsgeschwindigkeit zu hoch war. Schultze kommt wenig später durch einen Explosionsunfall im eigenen Laboratorium um. Im Blick durch das konvexe Glas einer Luke wird das Zerrbild des rücksichtslosen, brutalen Deutschen gewissermaßen für immer festgefroren:

Mitten in dem Zimmer und in blendendem Glanze saß, durch die Strahlenbrechung der Linse enorm vergrößert –; ähnlich einer Sphinx aus der lybischen Wüste; – eine regungslose menschliche Gestalt.

[...] Da saß Herr Schultze, noch immer erkennbar an dem schrecklichen Hohnlachen um den Mund, wie an den weißen Zähnen, aber Schultze in Riesengestalt, den die Explosion einer seiner furchtbaren Mordwaffen gleichzeitig erstickt und durch eine entsetzliche Kälte versteinert hatte.

Der Stahlkönig beugte sich ein wenig über seinen Tisch, mit einer Riesenfeder, welche mehr einer Lanze gleichkam, in der Hand, und schien noch zu schreiben. Ohne den stieren Blick seiner erweiterten Pupillen und die Unbeweglichkeit seines Mundes hätte man ihn wohl für lebend halten können.<sup>[68]</sup>

Die überzogene physiognomische Beschreibung, die viele Verneschen Helden grobschlächtig und holzschnittartig erscheinen lässt, wird in dieser persönlichen Revanche Vernes für die Niederlage im deutsch-französischen Krieg ins Grotteske gesteigert.

## 10. Triumph der Poesie

Es ist bezeichnend, dass die Objekte einer karikaturistischen Entstellung bei Verne vornehmlich Naturwissenschaftler und Gelehrte sind. Im Roman *Der grüne Strahl*<sup>[69]</sup> ist es der schottische Universalgelehrte Aristobulos Ursiclos, der sich als Besserwisser ohne soziales Gespür aufspielt und für alles eine mechanistische Erklärung bereithält. Schon seine einführende Beschreibung wirkt wie eine Parodie des Gelehrtentypus:

Viel zu unterrichtet für einen jungen Gelehrten, der oft nichts Anderes weiß, als Jedermann mit seiner allumfassenden Weisheit zu langweilen, [...] vereinigte er in sich mehr Kenntnisse der Physik, Chemie, Astronomie und Mathematik, als solche der Literatur. Im Grunde ziemlich anspruchsvoll, fehlte ihm oft nicht gar viel zum vollständigen Narren. Seine Hauptmanie oder seine Monomanie, wie man eben will, war es, zur ungeschickten Zeit und am unpassendsten Orte Aufklärung über Alles zu geben, was mit der Naturgeschichte in irgend welchem Zusammenhange stand; mit einem Worte, er war Pedant mit manchmal recht unliebenswürdigen Eigenschaften.<sup>[70]</sup>

Diese Figurencharakterisierung lässt sich auch als Selbstparodie Vernes lesen. Denn in seine Romane fließen bei jeder Gelegenheit wissenschaftliche Informationen ein, welche die Fiktion unterbrechen. Michel Foucault bemerkt dazu: »Diese von einer nicht zu identifizierenden Stimme abgelagerten Wissensmoränen bleiben vollkommen außerhalb der Erzählung.«<sup>[71]</sup> Foucaults Urteil ist dahingehend zu korrigieren, dass die eingeschobenen Fragmente des wissenschaftlichen Diskurses oft in den Gelehrtenfiguren der Romane eine identifizierbare Stimme erhalten. Eben durch ihre Reduktion auf die Funktion wissenschaftlicher Datenträger werden sie zu grotesken Figuren.

Die Gegenspielerin des bornierten Verstandesmenschen im Roman *Der grüne Strahl*, die junge Waise Helena Campbell, die nach dem Willen ihrer beiden Onkel Aristobulos Ursiclos heiraten soll, ist Romantikerin. Sie besteht darauf, vor der Heirat den »grünen Strahl« beim Sonnenuntergang über dem Meer zu sehen, weil sie sich danach in Herzensangelegenheiten nie mehr irren werde. Dieses magische Phänomen wird von Ursiclos der widerstrebenden Miss Campbell gegenüber durch physikalische Optik entzaubert:

– Und ich werd' es dennoch sagen, Miß Campbell. Der letzte Strahl, den die Sonne in dem Augenblicke aussendet, wo der obere Rand ihrer Scheibe den Horizont gerade

berührt, erscheint, wenn er überhaupt noch grün ist, wahrscheinlich nur deshalb in dieser Farbe, weil er dieselbe erhält, wenn er die dünne Wasserschicht durchdringt ...

– Schweigen Sie, Herr Ursiclos!...

– Im Fall dieses nicht ganz natürlicher Weise dem glühenden Roth der plötzlich versunkenen Sonnenscheibe folgt, dessen Eindruck unser Auge noch bewahrt hat, weil nach der Lehre der Optik Grün dessen Complementärfarbe ist.

– Ach, mein Herr, Ihre physikalischen Anschauungen ...

– Meine Anschauungen, Miß Campbell, stimmen ganz mit den Thatsachen überein, antwortete Aristobulos Ursiclos, und ich behalte mir vor, über diesen Gegenstand eine Abhandlung zu veröffentlichen.<sup>[72]</sup>

Eben dadurch, dass sich die zwangsbelehrte Frau mit dieser Erklärung nicht zufrieden gibt, sondern sich darauf kapriziert, das Naturphänomen mit eigenen Augen zu sehen, eröffnet sich ein Raum der Fiktion und des Abenteuers. Erst durch die Spannung zwischen romantischer Verklärung und wissenschaftlicher Aufklärung kommt die Romanhandlung in Gang. Auf der langen Reise entlang der schottischen Westküste entdeckt Miss Campbell während einer Schifffahrt ein kleines Boot, das von dem Meeresstrudel von Corryvreckan in die Tiefe gezogen zu werden droht. Sie rettet damit dem Maler Olivier Sinclair das Leben. Dieser schließt sich der Reisegesellschaft an, und bald stellt sich heraus, dass er Miss Campbells Gefühle besser versteht als der staubtrockene Gelehrte Ursiclos. Sinclair gelingt es später seinerseits, Miss Campbell das Leben zu retten, als sie in der Fingalshöhle auf Staffa von einem Sturm überrascht wird. Am folgenden Tag ist das »grüne Leuchten« endlich zu beobachten – aber nicht für Helena und Olivier, die nur Augen füreinander haben. »Dafür haben wir etwas Besseres gesehen [...]. Wir sahen das Glück selbst – welches die Sage mit der Beobachtung dieser seltenen Erscheinung in Verbindung bringt«, <sup>[73]</sup> bemerkt Frau Campbell nach ihrer Hochzeit mit dem Maler.

Das Naturereignis, auf dessen Suche sich Helena Campbell begibt, wird in dem Moment gleichgültig, in dem die Protagonistin ihrem Geliebten in die Augen blickt. An die Stelle der sinnlichen Erfahrung tritt nachträglich die künstlerische Nachahmung: Sinclair malt mit Erfolg das grüne Leuchten, das er nicht gesehen hat. Volker Dehs betont in diesem Zusammenhang zurecht die Überlegenheit der Kunst über die empirische Erfahrung:

Die Entdeckung des Geliebten hat die Sichtung des grünen Leuchtens für Helena unnötig gemacht, und was der Vermählung nachfolgt, muss nicht mehr durch das Sammeln von Erfahrungen auf anstrengenden Expeditionen erkämpft werden – die Kunst tritt an die Stelle des riskanten Wagnisses, und das schont Gesundheit, Nerven und Finanzen.<sup>[74]</sup>

Die künstlerische Nachahmung der Natur ist auf ihre unmittelbare Erfahrung nicht angewiesen. Das trifft auf die bildliche ebenso wie auf die literarische Mimesis zu. Insofern ist der Roman für Jules Vernes Selbstverständnis als Schriftsteller aufschlussreich. Nicht auf die Empirie und nicht auf die Wiedergabe von Tatsachen kommt es ihm an, sondern auf poetische Evidenzen. Naturschönheiten und -schauspiele werden zu Katalysatoren von Gefühlen und künstlerischer Kreativität. Als solche müssen sie keineswegs selbst erlebt worden sein. Nicht Reiseerlebnisse, sondern Reisebeschreibungen, nicht naturkundliche Forschungen, sondern populärwissenschaftliche Berichte, nicht die Begegnung mit der Natur, sondern die Verarbeitung von Texten wird für Verne zum Sprungbrett der Phantasie. Dieser Vorrang der poetischen vor der empirischen Glaubwürdigkeit findet sein Echo in der künstlerischen Rezeption des Romans *Le Rayon-vert*. Eric Rohmer schickt in seinem 1985 angelaufenen gleichnamigen Film seine Protagonistin auf die Suche nach wahren Empfindungen, wobei es nicht mehr der »grüne Strahl«, sondern der Roman Vernes ist, der

zum auratischen Phänomen und zum Bürgen der Wahrheit wird. Und was die Authentizität des Naturschauspiels betrifft: Rohmer hat seinen Kameramann zwei Monate lang jeden Sonnenuntergang filmen lassen, bis er aufgab und das grüne Leuchten digital herstellen ließ.

Schließlich ist auch in Tacita Deans Filmprojektion »The Green Ray«, die 2002 im Hamburger Bahnhof in Berlin als Kunstwerk ausgestellt war, das titelgebende Naturphänomen kaum zu erkennen – es muss sich in der Phantasie des Betrachters bilden.<sup>[75]</sup>

Worauf es ankommt, das bleibt der bewussten Wahrnehmung verborgen und wird allenfalls in der Einbildungskraft geschaffen: diese Maxime trifft auch auf Vernes Werk zu. Das positive Wissen seiner Zeit, wie es die neu entstandene Massenpresse und die populäre Wissenschaftspublizistik in bereits unübersehbaren Mengen bereitstellte, war lediglich der Rohstoff für Vernes literarische Produktion. Aus der Spannung von Poesie und Wissen bezog sie ihre Energien.

Um an den Anfang zurückzukehren: Wenn die Erzählungen der Science Fiction mit wissenschaftlich-technischen Prophezeiungen oder gar Prognosen gleichgesetzt werden, muss Verne als »überholt« erscheinen. Die Geschichte des Genres zeigt aber, dass eine solche Definition nicht nur selbst überholt ist, sondern von Anfang an eine banale Reduktion darstellte.

Vernes Romane bedienen sich einer Technik der Illusionserzeugung, die an den zeitgenössischen Medien des Panoramas und des Dioramas geschult ist. In ihnen ist die beschworene Ferne immer schon als Bild eingerahmt. Wie das Tableau erzeugen sie den Schein einer übersichtlich geordneten Welt, in der auch noch das Fernste in die Nähe gerückt und familiarisiert wird. Die Weiten der Landschaft und des Weltraums, die sich dem Blick der Reisenden in Vernes Romanen öffnen, werden durch die Schau-Fenster ihrer Fahrzeuge eingegrenzt. Die dynamische Raumwahrnehmung der Reise erstarrt zu einer Reihe von Bildern, welche die fremde Ferne in die vertraute Nähe mobiler Wohnräume einschließen und in Dekor verwandeln.

Verne nimmt innerhalb des heterogenen Feldes der Science Fiction eine besondere Position ein: Wie kaum ein anderer Autor hat er die Technik vollkommen in einen privaten Rahmen eingebunden. Seine Fahrzeuge sind gewissermaßen mobile »Haushaltsmaschinen«. Zu diesem Haushalt gehören die wissenschaftlichen und industriellen ebenso wie die künstlerischen Errungenschaften seiner Zeit, die etwa im *Nautilus* oder in der Mondfahrerkapsel wie in einer miniaturisierten Weltausstellung auf engem Raum zu besichtigen sind.<sup>[76]</sup> Technik, Wissenschaft und Kunst verbinden sich nahtlos in der Behaglichkeit des Interieurs. Der Globus und selbst der Weltraum erscheinen nur als erweitertes Exerzierfeld der bürgerlichen Lebensform. Phileas Fogg kehrt nach der Erdumrundung in seinen Club zurück, ohne ein anderer geworden zu sein. Diese Stabilität im Habitus der Figuren kontrastiert mit ihrer äußeren Mobilität. Sie ermöglicht es ihnen, die Technik als Instrument zu handhaben und sich in der Welt zu Hause zu fühlen; und sie vermittelt ein Gefühl der Sicherheit und Beruhigung, das auf viele Leser bis heute umso anziehender wirkt, je mehr ihre Beziehung zur Wissenschaft und Technik durch Ratlosigkeit, Desorientierung, Dysfunktion und Irritation gekennzeichnet ist.

Als Science Fiction können viele Romane Vernes bezeichnet werden, aber nicht im Sinn einer Vorwegnahme der Zukunft, sondern einer Phantasie, die jeder Empirie zuwiderläuft, indem sie Wissenschaft und Technik in einen der Realität fremden Kontext stellt. Science Fiction hat mehr zu bieten als die Tatsachen, mit denen uns der Gang der Geschichte abspeist – dafür ist Vernes Werk ein immer noch lebender Beweis.

## Anmerkungen

- 1** *Die Kinder des Kapitän Grant. Eine Reise um die Welt* von Jules Verne. Für die Jugend bearbeitet durch Br. Hoffmann. Berlin: Otto Drewitz o. J. (= August 1880). Vgl.: Wolfgang Thadewald: »Zu dieser Ausgabe: Streifzüge durch die deutsche Vernistik. Einleitung des Herausgebers.« In: Jules Verne: *Bekannte und unbekannte Welten. Werke*. Hg. von Wolfgang Thadewald. Berlin: Digitale Bibliothek 2004, S. 46. – Vernes Romane werden im Folgenden nach dieser digitalen Werkausgabe, die zum Großteil auf die erste deutsche Gesamtausgabe im Hartleben-Verlag zurückgreift, zitiert. Sie hat den Vorzug, leicht zugänglich zu sein und zugleich vergleichsweise verlässliche Übersetzungen zu bieten, die außerdem den Reiz der Zeitgenossenschaft mit Jules Verne besitzen.
- 2** Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 459f.
- 3** Emil Sandt *Das Lichtmeer. Roman*. Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus 1912, S. 5. Zitiert nach: Wolfgang Thadewald: »Abenteuerliche Reisen durch die Presse zu Julius Verne«: 33.. In: Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 153.
- 4** Vgl.: Roland Innerhofer: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1996.
- 5** Index Translationum. [http://www.unesco.org/culture/xtrans/html\\_eng/index4.shtml](http://www.unesco.org/culture/xtrans/html_eng/index4.shtml), August 2005.
- 6** Einige Zeugnisse dieser Bewunderung sind abgedruckt in: Volker Dehs: *Jules Verne mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993, S. 136-139.
- 7** Michel Serres: *Jouvenances de Jules Verne*. Paris: Éditions de Minuit 1974.
- 8** Wolfgang Thadewald: »Zu dieser Ausgabe: Streifzüge durch die deutsche Vernistik. Einleitung des Herausgebers«. In: Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 13.
- 9** Die französische Originalausgabe erschien 1866 unter dem Titel *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*.
- 10** Französische Originalausgabe: *Le Chancellor*, 1875.
- 11** Französische Originalausgabe: *Vingt mille lieues sous les mers*, 1869/70.
- 12** Französische Originalausgabe: *L'Île mystérieuse*, 1874/75.
- 13** Französische Originalausgabe: *Maître-du-monde*, 1904.
- 14** Michel Foucault: »Die Fabel hinter der Fabel«. In: Jules Verne. *Stimmen und Deutungen zu seinem Werk*. Hg. von Volker Dehs und Ralf Junkerjürgen. Wetzlar 2005 (*Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*. Hg. von Thomas LeBlanc, Bd. 75), S. 121-129; hier S. 127.
- 15** Roland Barthes: »Nautilus und Trunkenes Schiff«. In: ders.: *Mythen des*
- 16** Ebd., S. 41.
- 17** Französische Originalausgabe: *Voyage au centre de la terre*, 1864.
- 18** Französische Originalausgabe: *Autour de la lune*, 1870.
- 19** Französische Originalausgabe: *Hector Servadac*, 1877.
- 20** Französische Originalausgabe: *L'Île à hélice*, 1895.
- 21** Französische Originalausgabe: *La Jangada. Huit cents lieues sur l'Amazonas*, 1881.
- 22** Französische Originalausgabe: *La Maison à vapeur*, 1880.
- 23** Französische Originalausgabe: *Les Indes-Noires*, 1877.
- 24** Französische Originalausgabe: *Le Village aérien*, 1901.
- 25** Französische Originalausgabe: *Robur-le-conquérant*, 1887.
- 26** Vgl.: Dietmar Dath: »Jules Verne, der Eroberer. Zum hundertsten Todestag des größten Dichters der Technik«. In: FAZ, 24. 3. 2005, S. 37.
- 27** Französische Originalausgabe: *Mirifiques Aventures de maître Antifer*, 1894.
- 28** *Meister Antifer's wunderbare Abenteuer*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 22398.
- 29** Französische Originalausgabe: *Le Château des Carpathes*, 1892.
- 30** Französische Originalausgabe: *Le Sphinx des glaces*, 1897.
- 31** Französische Originalausgabe: *L'Étonnante aventure de la mission Barsac*, 1919. Dieser Roman erschien postum unter dem Namen Jules Vernes, stammt aber im Wesentlichen von dessen Sohn Michel Verne.
- 32** Französische Originalausgabe: *Les Enfants du capitaine Grant*, 1867/68.
- 33** Ursula Harter: »Vor den Schaufenstern des Ozeans. Das Meer, die Aquarien und die Literatur: Inspirationsquellen von Jules Verne«. In: FAZ, 30. 3. 2005, S. N3. - Verne hat 1867 fasziniert die Riesenaquarien der Pariser Weltausstellung besichtigt.
- 34** Wilhelm Bölsche: »Naturwissenschaftliche Märchen«. In: NEUE DEUTSCHE RUNDSCHAU. FREIE BÜHNE; Berlin. 1. Halbjahr 1898, S. 504-514. Zitiert nach: Wolfgang Thadewald: »Abenteuerliche Reisen durch die Presse zu Julius Verne«: 30.. In: Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 149.
- 35** Vgl. dazu: Simone Vierne: *Jules Verne et le roman initiatique*. Paris: Éd. du Sirac 1973; dies: *Jules Verne, mythe et modernité*. Paris: PUF 1989.
- 36** Vgl. Michel Butor: »Das goldene Zeitalter und der höchste Punkt in einigen Werken Jules Vernes«. In: ders: *Repertoire 3: Aufsätze zur modernen Literatur und Musik*. München: Biederstein 1965, S. 172-219.
- 37** Leopold Federmair spricht in diesem Zusammenhang von einer Umdrehung des ökologischen Verhältnisses: »An den Höhepunkten des Kampfes, dort, wo sich die Natur in einer Monumentalität zeigt, die den technischen



Apparaten weit überlegen ist, verwandelt sich der Feind in Gestalt der Fluten des Malstroms oder des vulkanischen Feuermeers auf wundersame Weise in einen Freund, der die menschlichen Individuen aus ihrer aussichtslosen Lage befreit, den Erzählverlauf abkürzt und die Protagonisten nach Hause führt. Hier dreht sich das ökologische Verhältnis um: Die Natur hat ein Einsehen mit dem Menschen wie ein Erwachsener mit dem überheblichen Kind.« Leopold Federmaier: »Entzaubern – verzaubern. Zu den *außergewöhnlichen Reisen* Jules Vernes«. In: *Jules Verne. Stimmen und Deutungen zu seinem Werk*. Hg. von Volker Dehs und Ralf Junkerjürgen. Wetzlar 2005 (*Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*. Hg. von Thomas LeBlanc, Bd. 75), S. 19-35; hier S. 27f.

**38** Ein Musterbeispiel dafür bietet der Roman *Meister Antifers wunderbare Abenteuer*, in dem die Protagonisten bei ihrer Schatzsuche aufgrund unvollständiger Informationen von einem Ort zum anderen reisen, um am Ende zu erfahren, dass der Schatz auf den Meeresgrund versunken und unerreichbar ist.

**39** Volker Dehs bemerkt zu *Die Jangada* treffend: »Während alle Indizien und logischen Erklärungen gegen den Beschuldigten sprechen, gelingt die Befreiung im letzten Moment nicht durch den erfolglos sich mühenen Untersuchungsrichter Jarriquez, sondern durch eine Verkettung von Zufällen, unter deren Decknamen, wie der aufmerksame Verne-Leser weiß, die göttliche Vorsehung ihre Fäden zieht und allen menschlichen Ehrgeiz wieder mal in seine Schranken weist.« Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 285f.

**40** Französische Originalausgabe: *Cinq Semaines en ballon*, 1863.

**41** *Fünf Wochen im Ballon*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 645.

**42** Französische Originalausgabe: *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873. »Ruhe in der Tätigkeit« (*Reise um die Erde in 80 Tagen*. Jules Verne: *Werke* [Anm. 1], S. 7504) ist eine der Formeln, die den in Phileas Fogg verkörperten Heldtypus bezeichnen.

**43** *Reise um die Erde in 80 Tagen*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 7510.

**44** Peter Rosegger: »Schriften von Julius Verne«. In: LITERATURBLATT DER TAGESPOST Nr. 47 zur TAGESPOST; Graz. Nr. 268, 22.11.1874. Zitiert nach: Wolfgang Thadewald: »Abenteuerliche Reisen durch die Presse zu Julius Verne«: 8.. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 96.

**45** Vgl. Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 263.

**46** Ebd. S. 259.

**47** Max Brod: »Karl May und Jules Verne«. In: LEIPZIGER TAGEBLATT; Leipzig. 10.5.1923, S. 4. Zitiert nach: Wolfgang Thadewald: »Abenteuerliche Reisen durch die Presse zu Julius Verne«: 36.. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 159.

**48** Französische Originalausgabe: *Les cinq cents millions de la Béguine*, 1879.

**49** Französische Originalausgabe: *De la terre à la lune*, 1865.

**50** *Von der Erde zum Mond*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 2710.

**51** Ebd. S. 2731.

**52** Ebd. S. 2738.

**53** Verne hat in seinen Romanen immer wieder die unberechenbare Aggressivität von Massen dargestellt, so etwa in der *Reise um die Erde in achtzig Tagen*: Hier artet eine Wahlversammlung in San Francisco in eine wüste Schlägerei aus. Vgl.: *Reise um die Erde in 80 Tagen*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 7753-7765.

**54** Volker Dehs weist in seiner umfangreichen Verne-Biographie nach, dass die zeitgenössische Verne-Rezeption zu einem guten Teil im Medium des Theaters erfolgte. Vgl.: Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005. Zu den deutschsprachigen Theaterversionen vgl. auch: Roland Innerhofer: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1996, S. 49-58.

**55** *Reise nach dem Mittelpunkt der Erde*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 2308.

**56** *Die geheimnißvolle Insel*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 8974-8976.

**57** *Reise um die Erde in 80 Tagen*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 7885.

**58** Vgl.: Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München: Fink 2004.

**59** Roland Barthes: »Nautilus und Trunkenes Schiff«. In: ders.: *Mythen des Alltags*. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 39-42; hier S. 39. – Eine ausführlichere Darstellung der Bedeutung des Tableaus bei Verne findet sich in: Roland Innerhofer: »Die ›technoromantischen Abenteuer‹ des Jules Verne«. In: DIE HOREN, 50. Jg., Bd. 1/2005, S. 133-144.

**60** *Die geheimnißvolle Insel*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 9057f.

**61** *Reisen und Abenteuer des Kapitän Hatteras*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 2051-2053.

**62** Vgl.: Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 151.

**63** Französische Originalausgabe: *Kéraban-le-têtu*, 1883.

**64** Französische Originalausgabe: *Sans dessus-dessous*, 1889.

**65** *Kein Durcheinander*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 19739.

**66** Vgl. dazu folgende Einzelanalysen: Wolfgang Leiner: »Les cinq cents millions de la Béguine. Utopie und Deutschlandbild im Roman Jules Vernes«. In: Alfonso de Toro (Hg.): *Texte. Kontexte. Strukturen. Festschrift*

- Karl Alfred Blüher. Tübingen: Gunter Narr 1987, S. 5-16; Dirk Hoeges: »Grün ist der Franzose und eisern der Deutsche. Jules Vernes *Les Cinq Cents Millions de la Béguin* und die Technisierung nationaler Stereotypen«. In : Götz Großklaus, *Alltags*. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 39-42; hier S. 39.
- Eberhard Lämmert (Hg.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta 1989, S. 185-203.
- [67](#) Max Popp: *Julius Verne und sein Werk*: 6. Kapitel. Zitiert nach: Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 39156f.
- [68](#) *Die fünfhundert Millionen der Begum*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 11846.
- [69](#) Französische Originalausgabe: *Le Rayon-vert*, 1882.
- [70](#) *Der grüne Strahl*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 13985f.
- [71](#) Foucault: »Die Fabel hinter der Fabel«. In: *Jules Verne. Stimmen und Deutungen zu seinem Werk*. Hg. von Volker Dehs und Ralf Junkerjürgen. Wetzlar 2005 (*Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar*. Hg. von Thomas LeBlanc, Bd. 75), S. 125.
- [72](#) *Der grüne Strahl*. Jules Verne: *Werke* (Anm. 1), S. 14115f.
- [73](#) Ebd., S. 14218.
- [74](#) Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 265.
- [75](#) Vgl.: Niklas Maak: »Nur die Sonne war Zeuge«. In: FAZ, 17. 5. 2002, S. 48.
- [76](#) Zur Parallele zwischen Weltausstellungsästhetik und der Einrichtung der Verneschen Fahrzeuge vgl.: Volker Dehs: *Jules Verne. Eine kritische Biographie*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 100.