

Lukas Kurth

Unter einem Himmel gegen Amerika

Cixin Lius Science-Fiction als
literarischer Kampf für den
›Imperialismus‹ chinesischer
Prägung

Wenn ein renommierter Science-Fiction-Autor unter Jubelstürmen durch die internationale Feuilleton-Landschaft gereicht wird, ist ein prüfender Blick angebracht, woher die plötzliche Begeisterung für einen Vertreter dieses in bildungsbürgerlichen Kreisen ansonsten eher abschätzig beäugten Genres rührt. Dies gilt umso mehr, wenn es sich beim fraglichen Autor um den Träger vielfacher Science-Fiction-Literaturpreise (darunter der international renommierte Hugo-Award 2015 sowie bezeichnenderweise neunfach der *Galaxy Award* des eng mit dem chinesischen Staatsapparat verwobenen Magazins *Science Fiction World*) handelt, dessen Weltbestseller, die *Trisolaris*-Trilogie, von so unterschiedlichen Influencern wie Barack Obama und Mark Zuckerberg ihrer Followerschaft zur Lektüre anempfohlen wird. Wenig verwundert es daher, dass noch 2023 beim Streaminggiganten Netflix die Serienadaption der *Trisolaris*-Trilogie, federführend verantwortet von David Benioff und D.B. Weiss, den Machern von *Game of Thrones*, veröffentlicht werden soll – zumal die Kinoadaption von Cixin Lius Kurzgeschichte *Die wandernde Erde* von 2019 eine der international erfolgreichsten chinesischen Filmproduktionen überhaupt darstellt.

Diese ökonomische Erfolgsgeschichte des Gesamtwerks steht in engstem Zusammenhang mit den darin verhandelten Topoi, die Cixin Liu auf der futurologischen Klaviatur der klassischen Science-Fiction durchspielt: das Verhältnis von Wissenschaft und Religion, Annahmen über die Varianz respektive Invarianz innerer und äußerer Naturgesetze, zeithistorische und gesellschaftliche Problematiken (und ob diese sich eher durch technologische oder politische Entwicklungen lösen lassen) – somit letztlich die zeitlich wie räumlich in die Ferne projizierte Zukunft der menschlichen Zivilisation, die beständig zwischen Hoffnung und Untergang oszilliert. Gerade dieses vordergründig kritische Raisonement über Königs- und Holzwege der Menschheitsgeschichte ist es, das feuilletonistisch orientierten Gegenwartsdiagnostikern das Werk Cixin Lius mit seinen alternativen Deutungsangeboten derart schmackhaft macht.

So lässt etwa pars pro toto der notorische Dietmar Dath über Cixin Liu vernehmen, dass die »westlich-amerikanisch-bürgerlich-linksliberale Lösung, die von Richard Rorty über Charles Taylor bis Barack Obama darauf setzt, ein stolzes ›Wir‹ zu postulieren, das für einen wehrhaften Menschenrechtsuniversalismus steht, der sein ›Wir‹ ständig zu erweitern vermag« bei Liu als »allzu voluntaristisches Stillstellen der antagonistischen Dynamiken in der Gattungswirklichkeit ..., die nicht bei sich ist«¹ abgelehnt wird. Kurzum: es herrscht beredte Einhelligkeit an allen Fronten über Cixin Lius erzählerische Grandiosität, die der Kritik – welche sich bekanntlich stets gegen das Einheitstabu vergeht² – allemal Anlass gebietet, die Frage nach den Gründen dieser dubiosen Popularität und ihrer Problematik zu diskutieren.

Science-Fiction als engagierte Literatur

Diese übergreifende Popularität verweist bereits implizit auf den popkulturellen Charakter von Science-Fiction, der als Genreliteratur bestimmte Gattungsmerkmale gemein sind. Auch Cixin Lius Werke sind entlang der konventionellen Formgesetze dieses Genres verfasst, deren spezifische ästhetische Funktionalität sich innerhalb der Dialektik des Pop zwischen Glücksversprechen (es soll mehr geben, als das, was ist) und Warenform (die kulturindustrielle Reproduktion des Immergleichen) bewegt – der nonkonformistische Gestus wird kompromittiert durch seine konformistische Form, sein subversiver Gehalt bleibt letztlich Ideologie. Das Verhältnis von Konformismus und Nonkonformismus artikuliert sich in zwei zunächst widersprüchlich anmutenden Äußerungen Cixin Lius in seinem Nachwort zur deutschsprachigen Ausgabe von *Die drei Sonnen*. Zwar verweist er auf das utopische Potenzial der Science-Fiction, die, »wenn sie in bestimmten hypothetischen Welten angesiedelt ist, das, was in unserer Wirklichkeit böse und finster ist, in etwas Rechtschaffenes, hell Leuchtendes verwandeln kann – und umgekehrt«, verwehrt sich diesem Potenzial jedoch im gleichen Atemzug durch sein Addendum, dass »ich meine Geschichten nicht als tarnende Fassade (benutze), hinter der ich die gegenwärtige Wirklichkeit kritisiere. ... Durch das Medium der Science-Fiction-Literatur möchte ich einzig und allein mit der Kraft der Fantasie meine eigenen Welten erschaffen und in ihnen die Poesie der Natur vermitteln, die romantischen Legenden erzählen, die sich zwischen dem Menschen und dem Universum entfalten.«³ Cixin Liu leugnet zwar nicht die unverbrüchliche Gebundenheit seines Werks an dessen historisch-gesellschaftliche Entstehungssituation, möchte sie jedoch

1 Dietmar Dath: *Niegeschichte. Science-Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin 2019, S. 706.

2 Theodor W. Adorno: *Kritik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10.2. Frankfurt am Main 2015, S. 788.

3 Cixin Liu: *Die drei Sonnen*. München 2017, S. 554 u. 553.

ganz bewusst zu einem Anathema machen. Wenn er also über die physikalische Möglichkeit interstellarer Raumfahrt durch Raumkrümmungsantrieb und planetenzerstörender Superwaffen schreibt, möchte er dies nicht als normativen Kommentar über das wahlweise utopische oder destruktive Potenzial moderner Technologie verstanden wissen, sondern schlicht als metahistorische Spekulation darüber, was rein physiktheoretisch noch alles möglich sein könnte.

Das primäre ästhetische Prinzip, aus dem sich hier sämtliche Erzählstrukturen und Handlungsdynamiken ebenso wie der Wirklichkeitsbezug ergeben, funktioniert analog zu Brechts dramaturgischem Verfremdungseffekt, den dieser als eine modifizierte Abbildung der Wirklichkeit definiert, »die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt.«⁴ Dem Gegenstand soll auf diese Weise zunächst seine Selbstverständlichkeit genommen werden, um einen anschließenden Erkenntnisprozess zu ermöglichen. In Abgrenzung zum gleichsam mit Verfremdungseffekten operierenden Mythos, der hingegen auf das vermeintlich der Geschichte entthobene Wesen der Phänomene abzielt (und somit letztendlich Ontologie betreibt), bestimmt der Literaturtheoretiker Darko Suvin den formalen Rahmen der Science-Fiction als das Wechselspiel aus – realistischer, aber nicht naturalistischer – Verfremdung und historisierter Erkenntnis über die empirische Gegenwart von Werk und Autor, die den Ausgangspunkt der Verfremdung (in Suvins Terminologie: die ›Nullwelt‹) markiert. Seiner Ansicht zufolge ist Science-Fiction demnach eine »Literatur der erkenntnisbezogenen Verfremdung«⁵, die im Gegensatz zur Phantastik und artverwandten epischen Gattungen in einem steten Rückbezug zu besagter Nullwelt steht, sich ihr gegenüber folglich nicht indifferent verhält.

Suvin übersieht allerdings, dass diese erkenntnisbezogene Verfremdung durch genrespezifische literarische Formen komplementiert und in ebensolchen dargestellt wird, deren Genese zwar bestimmten historischen Bedingungen unterlag, die sich im Zuge einer frühen kulturindustriellen Popularisierung jedoch verselbstständigten und zu den bekannten Genreklišees verhärteten. Die (von Suvin korrekt attestierte) historische Gegenwartsbezogenheit auf die ›Nullwelt‹ wird konterkariert von Erzählformen, die keinerlei innere Historizität mehr aufweisen und sich mithin willkürlich gegenüber ihren Inhalten, aber auch ihrer ästhetischen Funktion innerhalb des Werkgefüges verhalten. Anders ausgedrückt: in ihren gegenüber den eigenen geschichtlichen Bedingungen

4 Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater [1949]. In: Ders.: Schriften zum Theater 7. 1948–1956. Frankfurt am Main 1964, S. 44. – Adorno führt hierzu in seiner Auseinandersetzung mit Brecht aus: »Indem die Kunstwerke der Empirie sich entgegensetzen, gehorchen sie deren Kräften, die gleichsam das geistige Gebilde abstoßen, es auf sich selbst zurückwerfen. Kein Sachgehalt, keine Formkategorie einer Dichtung, die nicht, wie immer auch unkenntlich abgewandelt und sich selbst verborgen,

aus der empirischen Realität stammte, der es sich entringt. Dadurch, wie durch die Umgruppierung der Momente kraft ihres Formgesetzes, verhält sich die Dichtung zur Realität.« (Theodor W. Adorno: Engagement. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt am Main 2015, S. 425.)

5 Darko Suvin, Poetik der Science-Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main 1979, S. 32.

indifferenten Formprinzipien erweist sich die populäre Science-Fiction seit dem frühen 20. Jahrhundert (zunächst *avant la lettre*, später dann auch mit einem ausdrücklichen ideengeschichtlichen Bezug) als postmoderne Spielwiese wahlweise utopischer oder dystopischer Zukunftsvisionen, auf der der Autor die zu den besagten Genreklicheses verdinglichten erzählerischen Formen – lediglich durch die ideologisch bedingten Schranken des eigenen Einfallsreichtums – beliebig miteinander kombinieren kann. Gerade diese Beliebigkeit in der ideologischen Aufladung durch politisch engagierte Autoren ist es, welche – bestärkt durch die entsprechende Traditionslinie innerhalb des Genres – nolens volens die Rezeption eines Werks als dezidierten Kommentar des Autors zum Zeitgeschehen suggeriert.⁶

Hiervon bleibt der Handlungsrahmen der *Trisolaris*-Trilogie nicht unbetroffen, der aus einer Permutation altbekannter, spätestens durch H. G. Wells' *Krieg der Welten* von 1898 fest im Themenkanon der Science-Fiction etablierter Topoi besteht: Die Menschheit ist durch die Invasion einer außerirdischen Zivilisation in ihrer Existenz bedroht und muss sich zusammenschließen, um die drohende Vernichtung abzuwenden und das eigene Überleben zu sichern. Cixin Liu betont zwar, vordergründig kein kritisches oder anti-kritisches Werk verfassen zu wollen, in seinem gegenüber jedweden Formproblemen völlig indifferenten, mithin gar reflexionsfreien Schreiben verselbstständigt sich jedoch der Kommentarcharakter als Formelement gegenüber der (vorgeblichen oder tatsächlichen) Intention des Autors. Hierdurch offenbart sich auf den zweiten Blick ein subtilerer, aber umso wirkmächtigerer Topos in seinen Werken: Die prospektive Rolle Chinas in der Weltpolitik als Gegenentwurf zur westlichen Hegemonie.

Der dunkle Wald als Modell internationaler Beziehungen

Vor dem Hintergrund des erkenntnisbezogenen Verfremdungseffekts lässt sich jeder fiktive Kontakt zwischen der Menschheit und einer extraterrestrischen Zivilisation unschwer als an den bestehenden Theorien der internationalen Beziehungen gemodelt erkennen, da diese Modelle den einzigen dem Autor möglichen Bezugspunkt bilden.⁷ »Das Universum ist ein dunkler Wald«, heißt es hierzu im gleichnamigen zweiten Band der Trilogie in den Worten des Kosmosozoologen Luo Ji, der in einer Paraphrase Sartres

6 Exemplarisch können hierfür so grundverschiedene Werke wie Aldous Huxleys *Brave New World*, George Orwells *1984* oder auch Ernst Jüngers Zukunftsroman *Gläserne Bienen* ebenso angeführt werden wie die momentan einige Popularität genießenden Tech-Phantasmagorien, etwa Neal Stephensons *Snow Crash* oder im deutschsprachigen Raum Leif Randts *Planet Magnon*.

7 Analog zur häufig bemühten Metapher für die Beschreibung der Verhaftung der Utopie im Bestehenden, dass

das Schlaraffenland zweifelsohne die utopische Fantasie eines real Hungernden darstelle, ist interstellare Kommunikation in fiktionalen Werken nur als Abbild realer Kommunikationsmodelle möglich. Stanislaw Lem reflektiert als einer der wenigen Autoren diese stillschweigende Voraussetzung des eigenen Genres in seinem Romanessay *Die Stimme des Herrn* (Frankfurt am Main 1983).

ausführt: »In diesem Wald sind die Hölle die anderen Lebewesen. Es herrscht das ungeschriebene Gesetz, dass jedes Leben, das sich einem anderen offenbart, umgehend eliminiert werden muss«. ⁸ Das Modell des dunklen Waldes basiert auf zwei fundamentalen Axiomen, aus denen sich wiederum sämtliche Beziehungen und Dynamiken zwischen den Zivilisationen des Universums ableiten lassen – »Erstens: Überleben ist das erste Gebot jeder Zivilisation. Zweitens: Zivilisationen wachsen und dehnen sich ununterbrochen aus, aber die im Kosmos verfügbare Materie bleibt konstant«. ⁹ Da der wechselseitige Expansionsdrang in seinem exponentiellen Wachstum logischerweise irgendwann an die Grenze der konstanten Masse an Materie stoßen muss, ergebe sich hieraus die unbedingte Notwendigkeit zur Vernichtung aller bekannten Zivilisationen, um der eigenen Vernichtung durch ebenjene zuvorzukommen (was das eigentliche Movens für den Angriff der Trisolariier darstellt). So stellt sich letzten Endes die Existenz des Universums in seiner bekannten Form selbst als Resultat des Eingriffs technologisch weit überlegener Entitäten zum Zwecke der Existenzsicherung, die Naturgesetze als deren artifizielles Nebenprodukt heraus.

Dass in diesem als kosmischen Urzustand hypostasierten bellum omnium contra omnes, in dem die Geschichte alles Bisherigen die Geschichte intergalaktischer Zivilisationskämpfe ist, die Menschheit letztlich scheitert und mitsamt dem restlichen Universum der Auslöschung durch eine jener unbekannteren Zivilisationen anheimfällt, ist in diesem Kontext als Fußnote der übergreifenden Geschichte des Universums nachgerade vernachlässigbar, weil die ästhetische Wirkung des Modells vom dunklen Wald ohnehin auf die Frage abzielt, wie sich Ordnung in den gegenwärtigen irdischen Krieg aller Staaten gegen alle bringen ließe. Exemplarisch für diesen Umstand steht die Szene aus einer Sondersitzung der Vollversammlung der Vereinten Nationen, in welcher auf den Vorschlag Chinas und Russlands die begrenzte Sozialisierung von Technologie zum Zwecke einer gemeinschaftlichen Entwicklung von Raumfahrttechnik als Reaktion auf den Angriff der Trisolariier diskutiert wird. Dieser Vorschlag für einen »offenen Zugang zu Technologie als Geste der Verantwortung der Industrienationen gegenüber der Erde« wird jedoch durch ein Veto der USA und Großbritanniens verhindert, die auf dem Primat der nationalen Sicherheit gleich nach der Planetenverteidigung beharren. ¹⁰

Diese kurze Sequenz illustriert gleich einem Brennglas die von Cixin Liu imaginierte Dynamik innerhalb der internationalen Beziehungen, die entlang der verhärteten Front zwischen Privateigentum und bourgeoisem Egoismus auf der einen Seite und Karitas und kollektiver Solidarität auf der anderen verlaufe – dass diese Front gleichwohl auch durch das reale China verläuft, wird dabei geflissentlich unterschlagen. Zwar

8 Cixin Liu: *Der dunkle Wald*. München 2018, S. 745.

9 Ebd. S. 737.

10 Ebd. S. 69. In Cixin Lius Debütroman *Supernova* ist es eine mitunter in den kulturellen Wesenskern der USA ein-

geschriebene Aggressivität und Waffenvernarrtheit, die in einem postapokalyptischen Szenario letztlich einen dritten Weltkrieg verschuldet, in dem ein pazifistisches China als moralischer Gegenpol gezeichnet wird.

geht die initiale Kontaktaufnahme mit Trisolaris von der chinesischen Wissenschaftlerin Ye Wenjie als Reaktion auf die Verwerfungen der chinesischen Kulturrevolution¹¹ aus, in deren Folge ihr Vater als ideologisch ungebundener Physiker von fanatisierten Nachwuchskadern der Roten Garden unter dem Schlachtruf »Die Allgemeine Relativitätstheorie bestreitet die marxistische Dialektik!«¹² ermordet wurde. In der Annahme, dass ihre Erfahrung die menschliche Zivilisation als solche kompromittiere, avanciert sie zwischenzeitlich zur Anführerin der unter dem Namen Erde-Trisolaris-Organisation (ETO) firmierenden fünften Kolonne der Trisolarier, erkennt diese Auffassung später jedoch als Fehler und wendet sich vom Nihilismus der ETO zugunsten der Rettung der Menschheit ab. Eine derartige Läuterung durch Rückbesinnung auf moralische Tugenden unterbleibt hingegen bei ihrem amerikanischen Konterpart, der fortan die ETO in ihrem kollaborativen Feldzug gegen die Menschheit anführt, letztlich aber durch die Intervention Ye Wenjies noch aufgehalten werden kann.¹³

»Alles unter dem Himmel« gegen Amerika

Das hierin angelegte sublimale antiamerikanische Ressentiment eskaliert zusehends in der 2002 erstmals veröffentlichten Erzählung *Weltenzerstörer*. In dieser wird die Menschheit abermals durch eine extraterrestrische Zivilisation bedroht, die mit einer monumentalen Ringkonstruktion – dem namensgebenden Weltenzerstörer – auf der Suche nach Bodenschätzen von Planet zu Planet zieht und dabei eine Spur der Verwüstung hinterlässt. Die Absicht hinter dem Eindringen in das Sonnensystem spricht ein zur Erde entsandter Botschafter, der als grobschlächtige, schuppengepanzerte Echse gezeichnet wird, offen aus: »Das große Weltenzerstörerimperium wird die Erde verschlingen, damit es seine erhabene Reise fortsetzen kann!«¹⁴ Unter chinesischer Führung entwickeln die Vereinten Nationen daher eine Verteidigungsstrategie, in welcher der Mond als Projektil zur Zerstörung der technologisch kaum höher entwickelten, jedoch ungleich

11 Die hier formulierte Kritik Cixin Lius an den Auswüchsen der Kulturrevolution bewegt sich in auffällender Nähe zur offiziellen Parteilinie. Sie ist daher keinesfalls als subtile Kritik eines heimlichen Dissidenten (im Geiste Stanisław Lems oder der Brüder Arkadi und Boris Strugatzki) an der gegenwärtigen Staatsführung misszuverstehen, sondern dient lediglich der affirmativen Nobilitierung dessen, was ohnehin schon ist, mit einem pseudokritischen Gestus.

12 Liu: Die drei Sonnen (wie Anm. 3), S. 20.

13 Die gleiche Konstellation, in der die Menschheit durch den Alleingang einiger weniger *mad scientists* bedroht wird, findet sich in der 2004 veröffentlichten Novelle *Spiegel*. Die Möglichkeit zur Vorhersage der Zukunft mittels eines Superstringcomputers gerät hier zum Spielball verschiedener Machtinteressen und darüber zu einem Lehrstück über

die Korrumpierbarkeit der angeblich inhärent amoralischen Wissenschaften, denen durch eine politisch integre Führung Einhalt geboten werden müsse. Ein weiteres Mal sind es am Ende amerikanische Wissenschaftler, die einen ebenfalls entwickelten Superstringcomputer – im Gegensatz zu ihren chinesischen Kollegen von moralischen Erwägungen unbefangen – tatsächlich einsetzen und damit das Schicksal der Menschheit besiegeln. Abermals schreibt Cixin Liu hier ganz im Sinne der chinesischen Staatslinie über das Thema Korruption, was sich selbst der Verfasser des ansonsten kritische Untertöne sorgsam vermeidenden Nachworts zu konzidieren genötigt sieht. (Siehe Sebastian Pirling: Nachwort. In: Cixin Liu: Spiegel. München 2017, S. 139.)

14 Cixin Liu: Weltenzerstörer. In: Ders.: Die wandernde Erde. Erzählungen. München 2019, S. 405.

brachialeren Superstruktur des Weltenzerstörers eingesetzt werden soll – wenngleich auch in dieser Geschichte die Bemühungen vergeblich bleiben sollten.

In dieser Konfrontation zweier Zivilisationen, die eine rücksichtslos an Ausbeutung und Zerstörung zum Zwecke der eigenen Bereicherung orientiert und dementsprechend gewaltsam, die andere friedliebend, verhandlungsbereit und auf höhere Werte wie Kultiviertheit und Moral bedacht, verdoppelt sich nicht nur die postkoloniale Imago des Verhältnisses von Kolonialmacht und Kolonisierten in die für eindimensionale Erklärungsansätze ohnehin anfälligen Erzählschemata der klassischen Science-Fiction, in der die Menschheit eine äußere, in sämtlichen Charakteristika der Eigengruppe diametral entgegengesetzte Bedrohung abwehren muss.¹⁵ Durch den Verfremdungseffekt in *Weltenzerstörer* wird die antiamerikanische Komponente in Cixin Lius Weltanschauung, die sich mit Dan Diner als einen »ideologisch befrachteten Rationalisierungsversuch, die unübersichtlich gewordenen Lebenswirklichkeiten und Lebenswelten durch projektive Schuldzuweisung an den definitiv Anderen, an Amerika, erträglicher zu machen«¹⁶ beschreiben lässt, am prägnantesten zur Kenntlichkeit entstellt: die USA bringen – stellvertretend für den Westen – als sinnbildliches Weltenzerstörerimperium das Übel über die Welt und China bildet – als Avantgarde der subalternen Länder – die Speerspitze im nahezu aussichtslos erscheinenden Abwehrkampf.

Das ideologische Kernmotiv Cixin Lius lässt sich unschwer als die spezifisch literarische Gestalt einer für die kontemporäre chinesische Staatsideologie konstitutiven Idee entziffern, nämlich dem von Zhao Tingyang in die Gegenwart übersetzten antiken Herrschaftsmodell des Tianxia.¹⁷ Hierunter ist »ein inklusives Konzept der globalen Kooperation« zu verstehen, »das mit dem westlichen Modell der Hegemonie und des egoistischen Individualismus breche und der kulturellen Vielfalt Rechnung trage«.¹⁸ Cixin Lius Invektiven gegen den der Logik des Wertgesetzes (welches im Übrigen in keinem seiner Werke nennenswerte Erwähnung findet) entsprungene und zuvorderst im Westen verorteten Egoismus und Individualismus entpuppen sich als unverhohlene Werbung für das chinesische Gegenmodell zur westlichen Hegemonie, das statt ungezügelter Marktkonkurrenz »materielle Besserstellung und freien Warenverkehr« und statt egoistischer Nutzenmaximierung den »Vorrang der Gemeinschaft vor dem Einzelnen« propagiert.¹⁹ Desiderat jenes Modells ist nach außen gewandt eine politi-

15 Bezeichnenderweise stellt sich im Epilog sowie der Vorerzählung heraus, dass das Weltenzerstörerimperium als Nachfahren der Dinosaurier selbst der Erde entstammt, diese jedoch verlassen musste, nachdem es die dortigen Ressourcen geplündert und in einem Wettüben mit einem Ameisenimperium beide Zivilisationen in den Untergang getrieben hat. Die Bedrohung ist also gar keine im eigentlichen Sinne äußere, sondern eine innere. (Siehe Liu: Das Ende der Kreidezeit, In: Ders.: Wandernde Erde, wie Anm. 14.)

16 Dan Diner: Feindbild Amerika. Über die Beständigkeit eines Ressentiments. München 2003, S. 35 f.

17 Siehe Zhao Tingyang: Alles unter dem Himmel. Berlin 2020.

18 Michael Heidemann: Weltfrieden made in China. »Der Sozialismus chinesischer Prägung« und die antike Herrschaft des Tianxia. In: sans phrase 17/2021, S. 88.

19 Ebd. S. 84 u. 89. [Hervorhebung nicht im Original.]

sche Ordnung, in der »alle Kulturen und Religionen ... harmonisch und ohne ›einseitigen Universalismus und Kulturimperialismus‹ unter dem Schirm einer nicht näher bestimmten ›Weltsouveränität‹ im Frieden miteinander leben«²⁰ und nach innen hin ein autoritäres Modell staatlicher Totalherrschaft zur repressiven Absicherung der besagten politischen Ordnung innerhalb des Staates – wobei die staatliche Totalherrschaft als ›Sozialismus chinesischer Prägung‹ und der ›Weltsouverän‹ selbstverständlich in Gestalt Chinas zu denken ist.

Den Ursprung einer solchen Sehnsucht nach dem besagten Weltsouverän verortet Gerhard Scheit anhand einer Exegese von Hobbes' Leviathan in der Krise des Kapitals: »In dem richtigen Gefühl, daß der eigene Souverän, der einzelne Staat, sie nicht bewältigen kann ..., keimt der falsche Gedanke, es bedürfe bloß eines alle Staaten und Bürger unter sich begreifenden Souveräns, welchen Ursprungs auch immer, die Prozesse des Kapitals lückenlos und an allen Punkten der Erde zu kontrollieren.«²¹ Mit diesem politischen Attraktionspotenzial geht zugleich auch ein ästhetisches einher, aus welchem sich mithin die ästhetisch-funktionale Organisation der verschiedenen Elemente in Cixin Lius Werkarchitektur erklärt: »Die blühende Phantasie in Trivialliteratur und Massenmedien, die insbesondere seit den katastrophalen Kriegen des 20. Jahrhunderts immer neue außerirdische Wesen und Welten hervorgebracht hat ..., verdankt sich, so läßt sich mit Hobbes leicht erkennen, der Sehnsucht nach dem Weltsouverän: Ein gemeinsamer Feind der Erde wird darin erträumt, damit die Erdenbürger nicht mehr Krieg gegeneinander führen.«²² Anders gesagt: das Schreckensszenario der intergalaktischen Anarchie im dunklen Wald als Kontrastfolie zur Einheit unter dem Himmel.

Im Ameisenstaat der Zukunft

Zur im engeren Sinne ästhetischen, nämlich sinnlichen Rezeptionsweise von Kunstwerken bemerkt Adorno in seinen Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59, dass das konsumierende Verhalten »des Kunden, der die Welt überhaupt nur in Warenkategorien erfährt,«²³ dergestalt vom Tauschprinzip präformiert ist, dass es sich vom erfahrenen

20 Ebd. S. 88. Heidemann zitiert hier Tingyang: Himmel (wie Anm. 17), S. 119 u. 28. An anderer Stelle weist er richtigerweise auf die ideologische Schiefelage dieser Idee globaler Ordnung hin: China selbst befindet sich gegenwärtig in der Rolle eines imperialistischen Staats. (Heidemann: Weltfrieden, wie Anm. 18, S. 86.)

21 Gerhard Scheit: Der Wahn vom Weltsouverän. Zur Kritik des Völkerrechts. Freiburg 2009, S. 207. – Zur Ideologie der Weltsouveränität heißt es dort weiter: »Die Vorstellung vom Weltsouverän ist wahnhaft darin, daß sie die allein im Inneren des Souveräns in Aussicht gestellte Emanzipation von unmittelbarem Zwang und willkürlicher

Gewaltanwendung nach außen projiziert auf das Verhältnis zwischen den Staaten und so den Schein erzeugt, sie könnten von sich aus, als Staaten, dem unmittelbaren Zwang und der willkürlichen Gewalt in ihrer Beziehung aufeinander entsagen« (ebd. S. 264) – der Souverän bedarf jedoch notwendig eines äußeren Feindes zur (legitimatorischen) Absicherung der eigenen Herrschaft nach innen hin.

22 Ebd. S. 109f.

23 Theodor W. Adorno: Ästhetik [1958/59]. In: Ders.: Nachgelassene Schriften. Abt. 4: Vorlesungen. Hrsg. v. Eberhard Ortland. Bd. 3. Frankfurt am Main 2009, S. 189.

Objekt einen zuvorderst sensuellen Gebrauchswert verspricht. Gerade diese selektive Rezeption einzelner, dem Anspruch des Konsumenten auf Affektion entsprechender sinnlicher Momente ist es, die »nicht nur das Ganze« des Zusammenhangs der einzelnen Momente zueinander »verfehlt, sondern eigentlich immer das Falsche am Kunstwerk überhaupt wahrnimmt, eben deswegen, weil diese Haltung des Genießens ... von vornherein von dem absieht, was in dem Kunstwerk eigentlich vorliegt.«²⁴ Ähnlich verhält sich die internationale Rezeption der Werke Cixin Lius, die (im Übrigen symptomatisch für die gegenwärtige Kunstauffassung des linksliberalen Feuilletons, Verdikte über Werke anhand einzelner, der subjektiven Präferenz genehmer Momente auszusprechen) in ihrer Emphase der Strahlkraft wahlweise der technologischen und wissenschaftlichen Innovationen oder des erzählerisch durchaus geschickten Handlungs bogens sich letztlich gegenüber der Werkeinheit, dem spezifischen Gesamtzusammenhang dieser einzelnen Momente zueinander, blenden lässt.

Dass Cixin Lius Gesamtwerk vom Heilsversprechen einer autoritären Restauration als Antwort auf das Krisenempfinden seiner Leserschaft durchzogen ist, findet dabei keinerlei Erwähnung. Zunächst eigentümlich deplatziert anmutend, zeitigt der in seinen Werken zumeist auftretende Weltuntergang vor diesem Hintergrund als symbolisches Ende der bestehenden Weltordnung mitsamt ihren Widersprüchen eine kathartische Wirkung als eine mit allem Bestehenden brechende Voraussetzung einer noch zu begründenden befriedeten Zivilisation der Zukunft. Sinnbildlich hierfür steht die über das gesamte Werk hinweg perennierende Ameisen-Metaphorik, anhand derer sich Cixin Lius Vorstellungen einer solchen Zivilisation ergründen lassen. Gleichwohl in nahezu allen seiner Geschichten Erwähnung findend, exponiert sich hierbei insbesondere der pathosgeschwängerte Epilog in *Weltenzerstörer*, in dem die letzten Überlebenden der Menschheit in Gestalt eines Bataillons Soldaten auf die verödete, vollends ausgebeutete Erde zurückkehren, nachdem der Weltenzerstörer abgezogen ist. In einer finalen Konfrontation mit dem letzten verbliebenen Diplomaten des Weltenzerstörerimperiums räsoniert der Wortführer der Menschen konsterniert über die moralische Schlüsselfrage, die in nuce den Gehalt von Cixin Lius gesamtem Werk komprimiert, nämlich, ob »der Kampf ums Überleben wirklich das einzige Prinzip der biologischen und zivilisatorischen Evolution im Universum [sei]? Kann man nicht auch eine Zivilisation errichten, die selbstgenügsam und nach innen gekehrt ist und in der unterschiedliche Lebensformen symbiotisch koexistieren?«²⁵ Vor die Wahl gestellt, mit zum Weltenzerstörer zu fliegen und dort Bürger des Imperiums zu werden oder aber auf der unwirtlichen Erde den sicheren Tod zu finden, entscheidet sich die Gruppe Soldaten um ihren wortführenden Marschall beim Anblick einer Ameise für den zweiten Weg. In einem letzten heroischen Akt wählen sie den eigenen Untergang (und damit den der Menschheit, wie sie bisher

24 Ebd. S. 190.

25 Liu: *Weltenzerstörer* (wie Anm. 14), S. 447.

existierte), um den ansonsten verhungern den Ameisen als Nahrung zu dienen und somit im wörtlichsten Sinne den Nährboden einer zukünftigen autarken, friedliebenden und harmonischen Zivilisation auf der Erde zu bilden.

Das Carl Schmitt entlehnte Motiv des Ameisenstaats als Desiderat einer utopischen, versöhnten Zivilisation der Zukunft verdient hierbei besonderes Augenmerk, enthält dieses doch »de[n] erhoffte[n] Übergang eben vom rebellischen Individualismus in den Ameisenstaat, die Erlösung vom Trieb, als die Antwort auf alles Leid«²⁶: Entindividualisierung durch Auslöschung der libidinösen Grundlage jeglicher Individuation, in der sich der Einzelne als nichtidentisch mit dem Ganzen erfahren kann. Im Ameisenstaat zählt der Einzelne nichts, die Gemeinschaft alles – in der Konsequenz besteht die Pflichtaufgabe des Ersteren darin, sich für Letztere bedingungslos aufzuopfern, als *Ultima Ratio* auch durch die eigene Vernichtung. Somit ist es lediglich folgerichtig, wenn die letzten beiden Menschen am Ende von *Jenseits der Zeit*, dem dritten Teil der *Trisolaris*-Trilogie, sich ebenfalls gegen das eigene Überleben entscheiden und für die Wiedergeburt des Universums, dessen konstante Masse bis auf das letzte Atom genau aufrechterhalten bleiben muss, aufopfern.

In seinem Nachwort zu *Die drei Sonnen* benennt Cixin Liu als Protagonisten seiner Trilogie einen »Mensch namens ›Menschheit‹«²⁷ – es handeln keine Einzelnen als Individuen, sondern als Exemplare ihrer Gattung. Zur Aufrechterhaltung ihrer Zivilisation müssen diese naturgemäß aufopferungsbereit bis zum Kadavergehorsam sein, da nur auf diesem Wege die durch Egoismus und das Streben nach Profitmaximierung der Menschheit eingehandelten Probleme beseitigt werden könnten.²⁸ Entgegen seiner dezidierten Absichtsbekundung, keine politischen Geschichten schreiben zu wollen, eröffnet der Autor in diesem Nachwort letztlich aber doch eine politisierte Lesart seines Werks, indem er dessen Rückbezug auf die gesellschaftliche Wirklichkeit betont. Seine Schlussworte können daher vor dem Schreckensszenario einer durch Tianxia repressiv befriedeten Weltordnung totalitärer Ameisenstaaten auch als unverhohlene Drohung verstanden werden, was der Menschheit der Zukunft im Angesicht fortdauernder chinesischer Aggression blüht: »Science-Fiction handelt oft von einer Zeit, in der die Menschheit ein harmonisches Ganzes bildet, und ich glaube nicht, dass wir auf das Auftauchen von Außerirdischen warten müssen, damit dieser Tag kommt.«²⁹

26 Gerhard Scheit: Im Ameisenstaat. Von Wagners Erlösung zu Badiou's Ereignis. Ein Essay über Musik, Philosophie und Antisemitismus. Wien 2017, S. 88.

27 Liu: Die drei Sonnen (wie Anm. 3), S. 554.

28 Dieses Motiv korrespondiert im Übrigen auf das Engste mit den politischen Ansichten der Privatperson Cixin Liu zu Demokratie, Freiheit und Individualismus, welche dieser

in einem vielbeachteten Gespräch 2019 mit dem Magazin *New Yorker* preisgab. (Siehe Jiayang Fan: Liu Cixin's War of the Worlds. A leading sci-fi writer takes stock of China's global rise. www.newyorker.com/magazine/2019/06/24/liu-cixins-war-of-the-worlds, letzter Zugriff: 12.3.2023.)

29 Ebd. S. 556.