

Ein Posthumanist avant la lettre. Über die fantastischen Schriften von Heinz Riedler

Endre Hárs (Szeged)

Mit der ‚Revolte‘ der New Wave hatte die Science-Fiction der 1980er Jahre bereits einen Richtungswechsel hinter sich, mit dem nicht nur eine literarische Verinnerlichung ‚wissenschaftlich-fantastischer‘ Themen vollzogen wurde, sondern auch eine Evaluierung der SF als hochkulturell anschlussfähiges Genre (vgl. Weber 2005: 54). Dieser Standard sollte in der Folge nicht wieder aufgegeben werden – auch wenn der rezeptionshistorische Horizont der SF nach wie vor populärkulturell blieb. Mit dem Cyberpunk erschien Mitte der 1980er Jahre eine neue Richtung, die auf das dezidiert technizistische Interesse der ‚goldenen Ära‘ der SF zwischen den 1930er und 1950er Jahren zurückgriff, es jedoch mit einem sozialkritischen Impetus verband: Cyberpunk-Texte verfolgten die Schicksale von Individuen in einer zeitlich und räumlich nahe zur Gegenwart liegenden Zukunft, in der die menschliche Existenz gänzlich durch Technik und Medien erfasst, erweitert,¹ aber auch grundsätzlich bedroht wird (vgl. Gözen 2012: 102). Im Gegensatz zu den siegreichen und kämpferischen Eroberern des Weltraums treten im Cyberpunk Außenseiter und Abtrünnige (vgl. ebd. 118) gegen eine dystopisch gewordene soziale Ordnung auf und vermitteln die Probleme der futuristischen Erweiterung des Menschlichen mit kybernetischen und biotechnologischen Möglichkeiten.² Der Ansatz war auch durch eine antihumanistische Attitüde gekennzeichnet.³ Im Rückblick auf die Bewegung kommentierte einer der Wortführer, Bruce Sterling, die Grundhaltung des Cyberpunks wie folgt:

Our place in the universe is basically accidental. We are weak and mortal, but it's not the holy will of the gods; it's just the way things happen to be at the moment. And this is radically unsatisfactory; not because we direly miss the shelter of the Deity, but because, looked at objectively, the vale of human suffering is basically a dump. The human

¹ „For the cyberpunks, by stark contrast, technology is visceral.“ (Sterling 1986: xiii)

² „[C]yberpunk strikes a revolutionary, anti-establishment, anti-capitalist pose similar to its nominal relation ‚punk‘. [...] [C]yberpunk essentially orchestrates the evanescence of the human body initiated by ‚multinational capitalism‘'s desire for something better than the fallible human being.“ Es handelt sich um eine „stylization of revolt“ (Schmeink 2016: 22).

³ Sterling spricht von „anti-humanist conviction in cyberpunk“ (Sterling 1998: o. S.).

condition can be changed, and it will be changed, and is changing; the only real questions are how, and to what end. (Sterling 1998: o. S.)

Die Anthropologie des Cyberpunks ist, wie der letzte Satz der Stelle andeutet, nicht restlos negativ; sie verbindet das Wissen um die Einmaligkeit der menschlichen Disposition jedenfalls mit der Idee von deren radikaler Veränderbarkeit (vgl. Gözen 2012: 119). Die genannten Momente: die in Auseinandersetzung mit dem technisch-medial dominierten Zukunftshorizont durchgeführte Sozialkritik, die Hinterfragung des klassischen kompensatorischen (sei es theologischen, sei es humanistischen) Denkrahmens und die Dekonstruktion jeder Art Identität und Subjektivität⁴ boten literarische Möglichkeiten, die dem Cyberpunk auch seither bescheinigt werden.⁵ Nicht zuletzt sind damit bereits in den 80er Jahren Weichen gestellt worden, die bis heute bestimmend sind: Dem Cyberpunk folgte – aufgrund der Akzentverlagerung auf die Lebenswissenschaften – der Biopunk. „Aus der Tradition des Genres der Science-Fiction und insbesondere des Cyberpunks“, schreibt Lars Schmeink, „ist der Biopunk in eine Welt hineingeboren worden, die selbst zur Science-Fiction geworden ist.“⁶ Als besonders fortsetzungsfähig erwies sich der Antihumanismus des Cyberpunks darüber hinaus im posthumanistischen Diskurs. Das Verschwinden des Menschen in seiner Selbstwahrnehmung – „die Frage, wer überhaupt ‚wissen‘ wird, dass er verschwunden ist“ (Pethes 2016: 365) –, der im Posthumanismus angelegte „Postfuturismus“⁷ (ebd. 366) sind philosophische Erweiterungen des bereits in den 1980er Jahren thematisierten radikalen Zweifels. Und in diesem „dezidiert vom Menschen abgewandten Narrativ“ (ebd. 369) lagen schon damals und liegen auch gegenwärtig spannende literarische Möglichkeiten.

Die „cyberpunkesken“ Themen und Stile sind, wie Jiré Emine Gözen gezeigt hat, nach dem Höhepunkt der Bewegung sowohl innerhalb als auch außerhalb der Science-Fiction wirksam geblieben⁸ (Gözen 2012: 303). Freilich sei dies mit „Verwässerung“ (ebd. 305) bzw. Beschränkung auf inhaltliche Aspekte einhergegangen, bei Hintanstel-

⁴ „Where postmodernism has figurative representations of disintegration, cyberpunk texts typically project fictional worlds which include (fictional) objects and (fictional) phenomena embodying and illustrating the problematics of selfhood: human-machine symbiosis, artificial intelligences, biologically-engineered alter egos, and so on.“ (McHale 1992: 255)

⁵ Gözen führt mehrere Punkte zum „literarästhetischen Anspruch“ (Gözen 2012: 107) von Cyberpunk-Autoren vor, so etwa die Komplexität der Handlungsgestaltung, den Wechsel der Erzählmodi und der Perspektive, und generell die Nutzung von Sprachbildern und Symbolsprache (Gözen 2012: 104–111).

⁶ „It is from within the genre tradition of science fiction and especially cyberpunk that biopunk was born into a world that has become science-fictional itself.“ (Schmeink 2016: 28)

⁷ Der Postfuturismus bricht mit den großen Erzählungen, sowohl mit den utopischen als auch mit den dystopischen: „Daraus folgt [...], dass die posthumane Zukunft immer da beginnt, wo Narrative der Trennung von Natur und Technik oder Körper und Geist enden, der idealistische Subjektbegriff mitsamt seinen zugleich liberal-autonomen wie hegemonial-imperialen Implikationen unterlaufen wird und virtuelle Körper, kybernetische Intelligenz und künstliches Leben nicht mehr als Gegensatz zur ‚Natur des Menschen‘ betrachtet werden.“ (Pethes 2016: 366)

⁸ „Die durch die von den Cyberpunk-Literaten eingeleitete Modernisierung im Bereich der Darstellung von Technologie hat folglich dazu geführt, dass es schwieriger geworden ist, anspruchsvolle Science Fiction zu schreiben, ohne sich mit deren Kritik am überspitzten Humanismus der konventionellen Science Fiction auseinanderzusetzen.“ (Ebd., S. 304)

lung der postmodernen „Literarästhetik“ (ebd. 306) der Cyberpunk-Autoren und ihrer literarischen Experimente. Im Folgenden soll ein Autor aus dem deutschsprachigen Raum vorgestellt werden, dessen Schriften eine deutliche Nähe zum Cyberpunk bzw. Biopunk aufweisen, einen starken posthumanistischen Ansatz entwickeln und nicht zuletzt durch einen literarischen Anspruch gekennzeichnet sind, auf den Gözens Kritik der Nachfolge sicher nicht zutrifft.

Heinz Riedler (geb. 1941) lebt als Schriftsteller, Grafiker und Kunstfotograf in Wien. Im Sommer 1976 verfolgte und dokumentierte er die legendäre dreimonatige Besetzung der „Arena“, eines alternativen Veranstaltungsortes im sogenannten Auslands-schlachthof in St. Marx.⁹ Von diesem Material befinden sich seit 2012 ca. 300 Bilder im Museum der Stadt Wien und sind als Illustration einiger Beiträge über das Ereignis auch digital abrufbar.¹⁰ Riedler war als Grafiker unter anderem Illustrator seiner eigenen Bücher. Nach drei Erzählbänden mit zeitgenössischen Stoffen (Riedler 1969a; Riedler 1983; Riedler 1985) hat er, schwerpunktmäßig in den 1990er Jahren, eine ganze Reihe von fantastischen Geschichten, vorwiegend Science-Fiction veröffentlicht. (Riedler 1969b; Riedler 1971; Riedler 1986; Riedler 1987; Riedler 1988; Riedler 1990; Riedler 1991; Riedler 1995; Riedler 1999) Die erste Novelle dieser Art erschien bereits 1969 in der von Peter Handke herausgegebenen Sammlung „Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten“. Vier Erzählungen größeren Umfangs sind zwischen 1987 und 1995 unter der Redaktion von Franz Rottensteiner in der Phantastischen Bibliothek des Suhrkamp-Verlags erschienen. Kein Abschluss, jedoch Höhepunkt dieser Tätigkeit war 1995 die Veröffentlichung des Romans „Brot und Spiel“ als Band 327 der Phantastischen Bibliothek. Nach insgesamt ca. 15 Beiträgen hat Riedler nichts weiter veröffentlicht. Weitere im Manuskript gebliebene Prosatexte liegen vor und verdienen die Drucklegung. In Barbara Schobers Dissertation „Gefährliche Bücher: Sokrates trifft Harry Potter. Eine Untersuchung der Rolle des Buches in Utopie, Sciencefiction und Fantastik“ von 2004, der einzigen wissenschaftlichen Publikation, die Riedlers Roman miteinbezieht, ist unter anderem ein Interview mit dem Autor zu lesen, in dem er sich auch über das „schwindend[e] Interesse an kritischen SF-Romanen“ bzw. „das steigende Interesse an Übernatürlichem oder Magie“ (Schober 2004: 358) äußert.¹¹ Tatsächlich fällt Riedlers Ausstieg mit dem Einstellen der Phantastischen Bibliothek um 2000 zusammen, dem Ende jener Buchreihe, die im deutschsprachigen Literaturbetrieb einen Höhepunkt der Annäherung an die Hochliteratur darstellte. Ähnlich wie Riedler beurteilte in einem Interview 1996 auch Franz Rottensteiner die Aussichten der „qualitativ hochwertige[n] Science-Fiction“ (Braeg 2022: 39). Heute weiß man, dass die Rückschläge kein Ende des Genres und der SF-Kultur, nur ein vorübergehendes Atemholen für die Auseinandersetzung der SF als „Kunst- und Denkmaschine“ (Dath 2019) mit der technischen und der literarischen Entwicklung waren.

⁹ [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arena_\(Verein\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Arena_(Verein)) (letzter Zugriff: 21.10.2023)

¹⁰ Information von Heinz Riedler. Vgl. <https://www.wienmuseumneu.at/vorgestellt/sandor-bekesi> (letzter Zugriff: 21.10.2023); https://www.wienerzeitung.at/multimedia/fotostrecken/833310_Die-Besetzung-der-Arena-1976.html (letzter Zugriff: 21.10.2023)

¹¹ Ich danke Heinz Riedler für den Hinweis auf diese Quelle.

Riedlers Texte gehören, liest man sie heute neu, ohne Zweifel zur erwähnten hochwertigen SF. Ein markanter modernistischer Erzählduktus bekundet sich bereits in den nicht-fantastischen Prosatexten des Autors und verleiht umgekehrt den fantastischen eine besondere Tiefe. Beide Teile des relativ schmal zu nennenden Korpus verdienen Aufmerksamkeit. Die fantastischen Schriften haben insofern den Vorzug, als durch sie die deutschsprachige SF maßgebend bereichert wurde.

Dies soll im Folgenden am Beispiel zweier Erzählungen und des genannten Romans gezeigt werden. Die Erzählung „Paradiesbehälter 2455“ erschien 1987 in der Sammlung „Seltsame Labyrinth“, die Erzählung „Vor dem Versöhnungsbrunnen“ im Band „Phantastisches Österreich“, beides Bände der Phantastischen Bibliothek von Suhrkamp, unter der Herausgeberschaft Franz Rottensteiners. Die beiden Erzählungen folgen modellhaft Riedlers wohl zentralstem fiktiven Sujet bzw. narrativen Szenario. In einer nicht näher bestimmten, erst im Verlauf der Erzählung Gestalt gewinnenden post-apokalyptischen Situation erwacht ein Ich-Erzähler zum Bewusstsein und ein Erinnerungsprozess beginnt, in dem sich die Suche nach seinem Selbst, die Rekapitulation von Geschehnissen im monomanisch-monologischen Sprechen niederschlagen. Die Selbsterkundung des Erzählers und die stark elliptische Heranführung an den Handlungszusammenhang ergänzen sich im Grenzbereich von personaler und Ich-Erzählsituation (vgl. Stanzel 1991: 285 ff.) – in der Koppelung von homodiegetischer Erzählinstanz und externer Fokalisierung (vgl. Martínez/Scheffel 2009: 94) –, und sind durchsetzt mit zunächst unverstanden bleibenden Vorgriffen, mit die inneren Bewusstseinsprozesse verdeutlichenden Wiederholungen bzw. mit erzählerisch herangeführten Wandlungen der vormals festgelegten Handlungssegmente. Letztere halten bis zuletzt die Spannung aufrecht, nicht ohne am Schluss mit einer pointierten Wendung den gesamten Handlungsrahmen auf den Kopf zu stellen. In „Paradiesbehälter 2455“ besinnt sich ein durch Lebensverlängerungstechnologien zum „ewigen Leben“ (Riedler 1987: 213) Verurteilter seines Schicksals, während ihm von Zeit zu Zeit – in Abständen von Jahrhunderten – „Sündenväter“ (ebd. 201) Botschaften und Erklärungen seines Vergehens übermitteln. In der *longue durée* wiederholter Gespräche erweist sich das Schicksal der Menschheit nach der „Großen Besinnung“ (ebd. 200) – eingeleitet durch das „Große] Silvesterfeuerwerk“, einen nuklearen Unfall mit „Milliarden Toten“ (ebd. 203) – als eine Geschichte des dystopischen Zerfalls der ehemaligen Staatsgebilde in „religiöse Kongregationen“ (ebd. 206). Im Vorfeld der Gespräche zwischen Ich-Erzähler und Sündenvätern ist immer wieder von „Demski & Katzwerth“, von zwei Astronauten die Rede, um die sich ein regelrechter Kult, eine Art Ersatzreligion herausbildete. Die Unsterblichen, so auch der Erzähler, wurden eigentlich dazu auserkoren, auf die Rückkehr der beiden Erlöserfiguren aus fremden Galaxien zu warten. „Das ist der Fluch, mein Sohn“, sagt einer der Sündenväter, „den uns Demski & Katzwerth hinterlassen haben, ehe sie sich auf ihre Reise begaben, die Erbschuld, mit der wir alle leben müssen, und die wir – äh – zu unserem Stolz, darf ich sagen, bewältigt haben, indem wir sie einfach auf die Delinquenten überwälzten.“ (Ebd. 202) Das Versprechen der doppelten Erlösung – die Wiederkehr der „beiden Halbgötter“ (ebd. 210) und die Befreiung aus dem Paradiesbehälter – erweist sich freilich als Illusion und – für den erzählenden „Delinquenten“ – als existenzielle Falle. Jeder weiß, dass Demski & Katzwerth nie zurückkehren

werden, und dass sie nur als Vorwand dienen, jene Epoche der Wissenschaften, die sie hervorgebracht hat, ein für alle Mal zu verabschieden:

Die Erkenntnisse, die wir nicht brauchen konnten, warfen wir zum Plunder. Feuerwerk gibt es keines mehr, nur eine umfassende weltumspannende Stille. Heute klammern wir uns an den Glauben und lassen die Wissenschaftsmenschen zwar für uns arbeiten [...], aber wir sprechen kein Wort mehr als unbedingt nötig mit ihnen. [...] Die Unsterblichkeit, seiner Zeit als letzte Glücksmöglichkeit und Bewältigung der transzendentalen Frage gepriesen, und heute quälen wir deinesgleichen damit, um sie nicht völlig in Vergessenheit geraten zu lassen. Die Raumfahrt – ach, die Geschichte ist eine Geschichte von Irrtümern [...]. (Ebd. 206–207)

Die Konsequenzen dieser Erkenntnis nehmen sich für den Erzähler – mit einer für Riedlers Geschichten charakteristischen Wendung zum Schluss – noch schlimmer als gedacht aus. In Wahrheit ist er nicht der einzige, lediglich Nr. 2455 in der Reihe, denn es gibt zahllose „Grübler und Unruhestifter“ (ebd. 224) und ganze „Gebäudekomplexe für Legionen von neuen Treuebrechern“ (ebd. 225), die nicht lediglich zum scheinbaren Verharren eingesperrt sind, vielmehr zur Sühne und systembedingten Garantie, damit die neue Ordnung sterblicher Gläubiger unter Anleitung zahlloser, untereinander vernetzter Sekten wieder funktioniert. Unsterblich gemacht zu werden ist ein „grandiose[r] Selbstreinigungsprozeß“ (ebd. 223) der neu etablierten Gesellschaft. Für die Opfer des systembedingten Fanatismus gibt es kein Entkommen aus dem Paradiesbehälter.

In der Erzählung „Vor dem Versöhnungsbrunnen“ befinden wir uns in einer Welt, die sich in zwei menschliche Reservate, in ein künstliches, städtisches und in ein barbarisches, rituell gesteuertes ländliches gespalten hat. Ein Ich-Erzähler erster Instanz stattet seinem sterbenden Vater einen Besuch ab und vermittelt dessen Lebensbeichte als Ich-Erzähler zweiter Instanz über die Umstände der ‚Geburt‘ seines Sohnes. Nun kommt der erzählende Sohn nicht nur aus der sicheren „städtische[n] Abgeschiedenheit“ (Riedler 1995a: 207), wo er Statist und Bewohner von „Rehaks Hölle“ (ebd. 176) ist, deren virtuelle Räume dem Ausleben brutalster Gewaltfantasien dienen; er ist von Geburt auch ein Produkt der „biologische[n] Kryonik“ (ebd. 177), ein künstlich gezeugtes Kind aus dem „Bryokit“ (ebd.), somit der genaue Gegensatz zu den Figuren, deren Geschichte ihm sein sterbender Vater als Ich-Erzähler zweiter Instanz im minutenweisen Countdown des Sterberituals mitteilt. Dieser hat seinerzeit die „natürliche Tochter“ (ebd. 185) seines Lebensretters und Freundes an dessen statt großgezogen und letztlich auf dessen Wunsch nach „Ristnes“ (ebd. 191) gebracht, an einen Ort, an dem „das Band zu [...] barbarischen Vorfahren“ (ebd. 182) geknüpft und „die grausamen Opfer“ (ebd. 205) der Vorzeit wiederbelebt wurden.¹² So erfährt der Ich-Erzähler, dass seine ‚falsche‘ Existenz, gleichsam in Parallelaktion, mit der Aufopferung eines ‚echten‘ Lebens verband. Sein ‚Vater‘ hat

¹² „Eines der grausamsten Rituale war das Ritzen des Blutaars. Die Auserwählte wurde mit Milch und Met getränkt und im letzten Schein der Abenddämmerung zum Altar geführt. Dann wurden dem Opfer bei lebendigem Leib die Rippen vom Rückgrat abgetrennt, wie Adlerschwinge auseinandergefaltet und die Lungenflügel herausgezogen. So glaubte man die Götter zu versöhnen, wenn die Übermacht der Naturgewalt das Volk zu vernichten drohte.“ (Riedler 1995a: 181)

Isgard geopfert, [...] eine natürliche Tochter, um sich mit der Rettung eines Bryosäuglings zu brüsten; ein junges, blühendes Geschöpf in der grauenhaften Natur gelassen, um mich aus dem hochsensiblen, hochartifizialen Bryoköfferchen zu erwecken und mir ein freudloses Dasein in Rehaks Hölle zu schenken. (Ebd. 201)

Damit stellt sich ein heikles und fragwürdiges Gleichgewicht zwischen den beiden Welten und den einzelnen Schicksalen ein: Das Leben in der Stadt mit deren Artefakten und künstlichen Wesen – mit der „Kommissionsware“ (ebd. 207) des technisch hergestellten Scheins und den „billigen“ (ebd. 208) Kindern aus dem Bryokit – stellt selbst der betroffene erzählende Protagonist als etwas prinzipiell Fragwürdiges hin. Was wiederum dessen Vater von Ristnes und den dort praktizierten brutalen Ritualen zur Versöhnung mit der Natur erzählt, ist alles andere als das ideale Gegenstück zur technisch-maschinell bewerkstelligten Scheinwelt. Die Situation des katastrophalen Weder-Noch vergegenwärtigt auch die vom Ich-Erzähler erster Instanz reichlich kommentierte zwiespältige Vater-Sohn-Beziehung. Die Lebensbeichte des Vaters ist ein Geständnis über Opferbringung und Verschuldung: Er habe in Sorge für den Bryosohn bis zuletzt nicht bemerkt, dass er an einem brutalen Ritual beteiligt ist. Sein Monolog wird durch den des Ich-Erzählers erster Instanz konterkariert – durch dessen Hassparolen und Gewaltfantasien relativiert. Denn der scheinbar Unschuldige ist in seiner Welt ebenfalls Gewalttäter: ein „Tiger“ (ebd.),¹³ der in Rehaks Hölle seine virtuellen Opfer zerreißt. Von daher führt die Lebensbeichte keine Entlastung, aber auch keine Erhellung für die Figuren herbei. Die beiden Welten erweisen sich lediglich als ebenso gespalten wie miteinander verwandt. Was sie vor allem verbindet, ist die Ununterscheidbarkeit von Täterschaft und Opfertum. Der tiefreichende Grund für all die leidvolle Existenz bleibt unausgesprochen.

Damit sind die wichtigsten Momente der charakteristischen fiktiven Szenarios Riedlers erfasst: eine technisch bedingte Krise oder Wende, zumeist Katastrophe der Menschheit, die alles verändert hat; neue dystopische Gesellschaften, beruhend auf einer Art Ersatzglauben, der die ehemalige Wissenschaft zum Gegenstück, zugleich zur Referenz hat; darüber hinaus Schuld und Sühne für die homodiegetischen Protagonisten, deren cyberpunkeskes Renegatentum – schrittweise Konturen gewinnende Anormalität oder Systemfremdheit – sich unweigerlich mit Opfertum verbindet. Schließlich ein posthumanistisches bzw. postfuturistisches Umfeld, in dem die Grenzen des Homo sapiens bis zur Unerkennbarkeit dessen, was echt und was wahr ist, überschritten wurden. Auf diesem Modell beruht auch der Handlungsrahmen von Riedlers Roman „Brot und Spiel“. Nach mehreren selbstverschuldeten Katastrophen¹⁴ wird der verbliebene bewohnbare Rest der Erde von der Kamarilla und an deren Spitze von Hackmutter be-

¹³ „Er [der Vater, E. H.] heißt Steinsam. Ich heiße Tiger. Nicht viel mehr als eine Stunde, und er ist ein Fraß für die Schakale. Dann hetze ich mit fliegendem Atem über das Steppengras, freue mich am Spiel der stahlharten Muskeln und zerre die leblose Beute in mein Versteck. In Rehaks Hölle sind die Menschen am liebsten ein Tier.“ (Riedler 1995a: 194)

¹⁴ „Raurenbegs Versehen – das finale Experiment der Energiemaximierung. – Jekis Coup: der ultimative Keulenschlag der Weltwirtschaftstechnologie. – Schließlich die Seuche Nees, Endeffekt eines genialen Plans zur Nahrungsvervielfachung; schade, daß man dadurch jegliches Getreide als Grundnahrungsmittel verloren hat.“ (Riedler 1995b: 144–145)

herrscht. Sie haben die Spuren und die Vertreter der vorangegangenen Zivilisation restlos beseitigt bzw. auf dem Mond interniert. Der insulare Rest der Erde verharrt in der „Ohnmacht der Glückserwartung“ (Riedler 1995b: 154), im Hoffen auf die Ankunft der Außerirdischen als Erlöser der mehr als nur angeschlagenen Menschheit. Der Erzähler Mere Laula verliert wegen eines Versagens seine Arbeit als Gärtner und „Kalfaktor“ (ebd. 21), Arrangeur zeremonieller Leichenverbrennungen, und wird als Raumschiffsgelhilfe zu ständigem Verkehr zwischen der Erde und dem Mond verurteilt. Auf dem Mond lernt er die Desperados, allen voran die „drei Weisen des Mondes“ (ebd. 59) kennen. Unter ihnen befindet sich auch der Pythensohn, der als heimlicher Vorposten der Kamarilla auf die Ankunft der „Abgesandten der Galaxie“ (ebd. 287) wartet. Noch wichtiger wird für Mere Laula dessen Gegenspieler, der Vittich'sche Torso, ein entschiedener Gegner des Systems von Hackmutter und leidenschaftlicher Leugner der Existenz von Außerirdischen. Auf dem Mond wird Getreide für die unfruchtbar gewordene Erde produziert, für Brot, jedoch nicht für Menschen, sondern für die Kamrads, künstliche Wesen „aus Kunstfleisch und Kunstblut und kunstvoll aktiviertem Neuroplasma, eine Menschenparodie“ (ebd. 310).

Mere Laulas episodischer Erinnerungsprozess setzt nach einem lange geheimnisvoll bleibenden Vorfall, einem Kataklysmus ein, dessen Umstände sich erst am Romanschluss klären. Als Gefangener auf der Erde, betreut und zugleich verführt von einer Kamrad, die seiner ehemaligen Geliebten, Ceilia, ähnelt, wird Mere Laula von der Kamarilla zum Geständnis über den genannten „lunaren Zwischenfall“ (ebd. 61) gezwungen. Dies verweigernd durchläuft er in seinem leidenschaftlichen Monolog die Ereignisse für sich selbst, indem er das Schweigen nach Außen mit einem Redefluss nach Innen, zugleich mit einem nur für ihn zugänglichen Schreibakt¹⁵ kompensiert. In seinem Erinnerungsprozess wird der geheimnisvolle lunare Vorfall letztendlich zum Höhepunkt der Handlung: Auf der anderen Seite des Mondes landet ein herzförmiges Objekt, das für den Pythensohn die lang ersehnte Ankunft der Außerirdischen ankündigt. Ihm vorgreifend schickt jedoch der Vittich'sche Torso den Erzähler und dessen Raumschiffskapitän, den von Mere Laula leidenschaftlich verehrten Puls Ibmer zur Bergung des rätselhaften Objektes. Hier geschieht etwas Unerwartetes: Puls Ibmer verschwindet im Bruchteil einer Sekunde „im Herz“ (ebd. 61).¹⁶ Am Ende des Romans befinden sich alle auf der Erde, wo das Herz gewaltsam geöffnet, aber auch die Geheimnisse des Vittich'schen Torsos gelüftet werden. Das Herz sei das Bruchstück einer längst vergessenen, gescheiterten Raumfahrtexpedition und der Vittich'sche Torso schuld daran, dass es immer mehr Kamrads und immer mehr Bedürfnis nach Brot gebe. Denn vergiftetes, manipuliertes Getreide vom Mond sei verantwortlich dafür, dass die Menschen irgendwann angefangen haben, sich zu Kamrads hingezogen, selbst als Kamrads zu fühlen. Es ist „[e]in soziales, empathieweckendes Spiel also, auf mutationsfreier

¹⁵ „Du schreibst also wieder?“ fragt Ceilia und beugt sich über meine Schulter, obwohl es für sie nichts zu erkennen gibt außer einem belanglosen Muster dunkler Linien. [...] Immer wieder, fast jeden Tag sieht sie mich bei irgendeiner Gelegenheit über ein Blatt gebeugt, an meinem Grafitstummel kauend oder Wörter auf das Papier werfend.“ (Riedler 1995b: 140)

¹⁶ Das Herz wird gleich zum Auftakt des Romans emotional und symbolisch aufgewertet. „Fanghern-Küste, Mai, am Fels: Das Herz! Gebt mir das Herz! Bringt das Herz zum Schlagen! Brecht das Herz in Stücke, mein Herz! Großes, kaltes Herz!“ (Riedler 1995b: 7)

selbstreproduzierender Grundlage“ (ebd. 342), die Rache von auf den Mond verbannten Wissenschaftlern über den galaktischen Glaubenseifer einer auf der Erde archaisch reorganisierten Gesellschaft, die die Menschheit endgültig ausgehöhlt hatte. Im Weltall immer schon allein, hat sich der Mensch nun selbst aufgezehrt. Der Kreis hat sich ein für alle Mal geschlossen.¹⁷ Das Brot ist das Spiel der indefiniten Selbstaflösung.

Die Gründe dieser Vorfälle und ihre Umstände werden im Roman gleichwohl narrativ stark gebrochen und explizit bis zum Schluss nicht vermittelt. Denn es kommt nicht so sehr auf die Lösung von Rätseln und die Lüftung von Geheimnissen, vielmehr auf die Beurteilung der postapokalyptischen Situation selbst an. Hierin spielen der Erzähler und die Figuren eine maßgebliche Rolle. Ihre Wahrnehmung und ihre Befindlichkeiten sind die eigentliche Gewähr für die Aufrechterhaltung des Paradoxons, dass man sich nicht einfach nach *dem* Ende – nach einem Schlusstrich, geschweige denn vor irgendeinem Neuanfang –, sondern mittendrin, im *dauerhaften* (Ver-)Enden befindet¹⁸ (vgl. Schossböck 2012: 59). Mere Laula verhilft zu dieser Erfahrung nicht nur durch sein episodisch-zyklisch aufgebautes, traum- und wahnhaftes Erinnerungsnarrativ. Auch als Figur wird er zum Medium, sogar zur Leidensgestalt, an der sich die Un-erträglichkeit dieser Situation erweist. Er ist der einfältige Beobachter, der aus der Ahnungslosigkeit mitten ins Zentrum der Ereignisse gerät, für seine leidenschaftliche Zuneigung zu den Protagonisten jedoch jeweils nur Erniedrigungen erfährt: die „Ceilia-kamrad“ (Riedler 1995b: 107) begleitet und verführt ihn nur in der Absicht, ihm ein Geständnis über den lunaren Vorfall zu entlocken. Puls Ibmer, der Raumschiffkommandant, sein „Freund“ (ebd. 228), verbringt die Fahrten zwischen Mond und Erde damit, Mere Laula im Mongo, einem symbolischen Steine- und Sternespiel zu demütigen. Am grausamsten geht mit ihm der Vittich'sche Torso, sein „Meister“ (ebd. 302), um.¹⁹ „Ich war der niedrigste“, sagt Mere Laula über sich,

dem man wie einem dumpfen Tier alles anvertrauen konnte, was man sonst nicht zu sagen gewagt hätte. Pflichtbewußt hatte ich stets meinen Dienst auf dem Mond versehen und war trotzdem der Niedrigste geblieben [...]. Ich war Ungeziefer, die gemeine Stubenfliege, als die mich auch der Vittich'sche Torso bezeichnet hatte. (Ebd. 219)

Neben dem ‚dickleibigen‘²⁰ (ebd. 84), „tumb[en]“ (ebd. 290) Mere Laula, dem „Tölpel der Erde, de[m] reine[n] Idiot[en]“ (ebd. 289), agiert der Vittich'sche Torso als die „Geißel der Erde“ (ebd.) und ist schon in seinem Äußeren das gerade Gegenteil des ursprünglich ganzheitlich Menschlichen. Während die drei Weisen ihr technisches Können dazu genutzt hatten, sich selbst transhuman zu erweitern – „sich Krüppelglieder wachsen zu lassen“ (ebd. 96) –, entschloss sich der Vittich'sche Torso zu einer ebenso

¹⁷ „Das Signal der Außerirdischen ist ein Menschensignal, ein banaler Ruf der Verirrten. Mit dem Herz sind sie dorthin zurückgekommen, wo ihre Reise begonnen hat.“ (Riedler 1995b: 293)

¹⁸ ()Es handelt sich um das „Gefühl, dass die eigentliche Katastrophe die Fortführung des Jetzt, der ‚Fortschritt‘ aller gegenwärtig gegebenen Tendenzen ist. Zukunft als Katastrophe ist heute die exakte Verbindung von Kontinuität und Bruch [...]“ (Horn 2014: 17)

¹⁹ „[S]ein Wispern und Räuspern, sein Krächzen, Zungenschmalzen, Fingervibriern, sein Kopfschütteln, Kopfnicken, Luftausstoßen, Zähneknirschen und Faustballen war eine Sinfonie der Befehlsgewalt, in der er alles, was ihm dienstbar sein konnte, in Bewegung setzte.“ (Riedler 1995b: 226)

²⁰ Bzw. „mit erheblicher Leibesfülle“ (Riedler 1995b: bd. 102).

rebellischen wie bedeutungsschweren Selbstverstümmelung: „[N]och in den Jahren der Internierung, die wir in den Gehäusen hinter Tor Lune verbrachten“, berichtet er Mere Laula,

„befahl ich, mir beide Beine zu amputieren [...]. [I]ch jauchzte vor neuer Zuversicht, als ich die Chirurgen in meiner Baracke sah; sie machten das Fenster zu, wollten mich beruhigen und schwangen im Gleichtakt ihre schmerzlosen Sägen. – ‚Ich bin ein Geistes- und Erinnerungsmensch, ein Hirnmensch daher!‘ rief ich ihnen zu, ‚Die Beine ab, den Arm ab, ein Kopf und eine Hand genügen.“ (Ebd. 176)

Tatsächlich ist der in seinem künstlichen lunaren „Paradies“ (ebd. 91) hängende greisenhafte Rumpf, dieser „Geistesmenschentorso“ (ebd. 177), das intelligente Gegenstück auch Mere Laulas, sei es in Bezug auf seine Ansichten über die galaktische Disposition des Menschen, sei es in Bezug auf seine Absicht, der Menschheit zusätzlichen, wenngleich lehrreichen Schaden zuzufügen. Mit seinem „Haienmund“ (ebd. 149), seinem Haiengesicht“ (ebd. 89), mit „klingenscharfen Zähne[n]“ (ebd.) demonstriert er seine geistige Überlegenheit und avanciert zur Figur mit dem höchsten Redeanteil.²¹ Am wichtigsten wird aber in der Beziehung von scharfsinnigem Meister und tölpelhaftem Schüler ein Handlungselement, das neben dem Herz, dem Brot und dem Spiel zum aussagekräftigsten Symbol des Romans wird. Im Paradies des Torsos auf dem Mond entdeckt Mere Laula einen seltsamen Platz,

eine Grube, rechteckig in den Boden gestochen und sehr schmal, aber an die hundert Meter lang. Ihre Tiefe konnte ich nicht abschätzen, da sie fast bis zum Rand mit trockenem Kompost, ich glaubte welke Blätter, abgeschnittene Rindenstücke und gekräuselte Häute zu erkennen, gefüllt war. (Ebd. 80)

Es ist der „Büchertrog“ (ebd. 100, 141), in dem, da „die Speicherplätze der frühen Computerzeit längst zerstört, die Femtaufzeichnungen verkrustet und die Bilddokumente versulzt“ (ebd. 158) worden waren, das verbliebene Wissen der alten Welt aufbewahrt wird.²² Erbärmlicher Rest des „Speicher[s] von Uttak“ (ebd. 160), des „wahre[n] Bücherschatz[es] der Welt“ (ebd. 169), der durch einen Fehler des Vittich'schen Torsos untergegangen war. Der Torso bringt Mere Laula Lesen und Schreiben bei,²³ indem er ihn wie ein „Schwein“ (ebd. 230) im Bücherpfuhl wühlen lässt: „‚Friß‘, sagte er leise, ‚die Bücher, friß!‘“ (ebd. 185), „denn die Erkenntnis schmeckt“ (ebd. 186). Das Fressen ist eine Handlungsart im gesamten Roman, die durch und durch bestimmend ist: Während die Kamrads von immer heftigerem Hunger nach Brot geplagt und bis zur vernichtenden Gewalt getrieben werden – sie bringen letztlich das Stahlzelt der Kamarrilla und symbolisch deren Herrschaft zu Sturz –, wird der Torso selbst von Droh- und

²¹ „Weißt du, was es heißt, in diesem Sumpf von wabernden, wuchernden, schwabbelnden, unkontrolliert blühenden und schmerzlos faulenden Gliedmaßen der einzige zu sein, der Menschenwürde bewahrt? – Ich bin echt, die anderen sind mißgebildet unter ihren Gewändern, berauscht, um sich zu vergessen.“ (Riedler 1995b: 91).

²² Zum Thema Bücheruniversum in der SF vgl. Schober (2004: 258–265).

²³ Mere Laulas mehrfach erwähnter „Bleistiftstummel“ (Riedler 1995b: 266) gewinnt somit metanarrative Funktion.

Fressattacken erfasst: „Ich fresse dich, indem ich dich aus der Gegenwart reiße und deine Augen für die Vergangenheit öffne“ (ebd. 177).²⁴ Auch das letzte konkrete wie symbolische Archiv dessen, was die Menschheit erschaffen hat, wird zu einem Schweinetrog, der für den Torso nur die selbstmörderische Vergeblichkeit der Rasse erweist. Entsprechend wird dieser ‚Schatz‘ von ihm, dem letzten Intellektuellen und Wissenden zum ebenfalls ebenso konkreten wie symbolischen ‚Abfüttern‘ der erzählenden Leidensfigur verwendet.

Die genannte „Bücherkatastrophe“ (ebd. 161) des Vittich’schen Torsos und die „Kalfaktorenkatastrophe“ (ebd.) – sowie weitere Fehlgriffe²⁵ – Mere Laulas stärken die Parallele der beiden Figuren und sind Bestandteil jenes Diskurses, der im Roman über Schuld und Sühne geführt wird. Denn es ist ein „Sumpf von Verfehlungen“ (ebd. 59), der die postapokalyptische Situation herbeigeführt hat. So wie der Bücherschatz des Torsos in Flammen aufgegangen ist und das „überschäumend[e] Kremationsfeuerwerk“ (ebd. 209) des Kalfaktors zum Desaster wurde, sind auch die genannten Erdkatastrophen lauter Missgeschicke in größerem Maßstab. So beruht auch das Ende des Weltraumprojekts der Menschheit, die Vernichtung der ersten lunaren Siedlung – „Fort Willkommen, das Tor zum All, wie sie sagten, der Pfeil der Menschheit, oder das Fundament der Zukunft“ (ebd. 180) – durch einen „Meteoritenfall“ (ebd. 96, 181) auf einer bedeutungsschweren Fehleinschätzung. Hieraus leitet der Torso sein vernichtendes Urteil ab: Die Erträge der gesamten Kulturgeschichte seien „Geistesverfehlungen, in Millionen Seiten gepumpte sogenannte Intelligenz“ (ebd. 167). Die menschliche Existenz beruhe überhaupt auf einer grandiosen Verfehlung, die der Torso an Neil Armstrongs berühmten Worten demonstriert:

„Die auf Erden vernehmen ein Rauschen, ein Knistern, ein paar zerfetzte Worte, und sie reimen sich zusammen, was sie hören wollen. – *One small step for man ... one giant leap for mankind.* – Falsche Worte in altem Amerikans. – Wie alles, was Menschen zu erreichen versuchten, war die Eroberung des Mondes und des Weltalls von Anfang an gescheitert. [...] – Armstrong war verzweifelt, als er sah, wo er gelandet war, *once more debt, o man! Born, child, and weep, o mankind.* [...] In Amerika der Jubel, und in der Ödnis des Mondes ein desperater Armstrong, blaß und krächzend, kaum Herr über sein Gleichgewicht,

²⁴ „[G]ib acht, Mere Laula, will der General dir sagen! Gib acht! sagt er dir, er [der Torso, E. H.] wird dich fressen. Erst wird er dich mästen mit Erkenntnis und Bücherweisheiten, dann wird er dich fressen und auf das nächste Opfer lauern.“ (Riedler 1995b: 111)

²⁵ Mere Laula bringt die FLEISSOS – das Raumschiff Puls Ibmers – durch Aufkleben eines Bildes von Ceilia auf den „Autonav“ in Gefahr: „Da ist Schmutz auf die Scheibe gekommen, und diesen Schmutz hat es als Sternbilder gedeutet. [...] Seit du mit mir in der FLEISSOS bist, herrscht nur noch Chaos, innen wie außen.“ (Riedler 1995b: 133); bei der Bergung des Herzens auf dem Mond ist es wieder Mere Laula, der stürzt, sodass Puls Ibmer zum Herz muss, das ihn verschlingt: „Ich war bei vollen Sinnen und lag, von einer kleinen Staubwolke umgeben, in einer flachen Rinne auf dem Rücken wie ein schwerfälliger Käfer [...]. Ich lag ergeben auf dem gepanzerten Rücken [...] und blickte durch den Schleier des niedersinkenden Staubs hindurch in die schwarze, grenzenlose Tiefe des Alls hinauf. [...] Das All, das verfluchte, tote All hatte mir das eingebracht. Die Unendlichkeit des Alls muß immer der Sieger sein.“ (Ebd. 259–260)

stammelnd von der Schuld, die er auf sich geladen hat, und über die Tränen, die die Menschheit noch vergießen sollte.“ (Ebd. 95)²⁶

Folgt man der Perspektive des Torsos, so ist die Menschheit von Anfang an zur rekursiven Spirale der Selbstverfehlung verurteilt. Das „Menschenwerk“ ist „Teufelswerk“ (ebd. 285), und eigentlich sehen es die drei Weisen auch nicht anders: „Menschen in ihrer Finsternis“, sagte der Pythensohn. [...] Es ist die Wahrheit, kein Spiel, vollkommene Machtlosigkeit, das ist die Weisheit, die unser Überleben sichert. Ich will es nicht wissen. Nur sehen, mitansehen, leiden.“ (Ebd. 117) Entsprechend versagen die Weisen beim Eintreffen „der riesigen Herzkapsel“ (ebd. 18) auf dem Mond, auch sie glauben nicht daran, dass dieses Ereignis etwas an der Situation der Menschheit ändern könnte. Sie tendieren als Desperados prinzipiell zu den Ansichten und Erfahrungen des Torsos. Dennoch bleibt im Romanganzes die Gegenstimme des Erzählers und ein Rest von Hoffnung bewahrt. Das herzförmige Objekt aus der Vergangenheit der „Sternenstürmer“ (ebd. 120) ist für ihn bis zuletzt *das Herz*, in dem sein Freund, Puls Ibmer verschwunden ist. Im Gegenzug zu den „kreischenden unaufhaltsamen Sueden des Vittich’schen Torsos“ (ebd. 110) psalmodiert er ganz bis zum Schluss von dieser Verbundenheit mit dem folglich auch stark symbolisch zu verstehenden „Herz“. „Es gibt ein Herz, und darin ist Puls Ibmer verschlossen, mehr habe ich nicht zu sagen.“ (Ebd. 83)

Auch Mere Laulas ambivalente Beziehung zur falschen Ceilia ist konstitutiver Bestandteil seiner Perspektive. Sie ist durch zunächst widerwillige, später unüberwindliche Zuneigung zur weiblichen Doppelgängerfigur gekennzeichnet, die die spätere Enthüllung der Identität von Menschen und Kamrads vorwegnimmt. „Aber diese hier ist schön!“, sagt er über die Ceiliakamrad, „[w]ie der Stamm einer Lilie, so klar und rein wächst sie über mir in die Höhe, von ihren Schultern fällt ein Rest der Tarnung wie die abgeworfene Haut einer verpuppten Raupe, die sich zum Schmetterling entfaltet“ (ebd. 85). In der Folge geht seine Erinnerung an den schmerzhaften Verlust der echten Ceilia in einen Liebesdiskurs mit der falschen über. Schließlich setzt Mere Laula auch in der Schlusszene etwas durch, das der radikalen Hoffnungslosigkeit widerspricht. Mit dem aus dem Herz wieder aufgetauchten, verrückt gewordenen, nur noch vor sich hin lallenden Puls Ibmer und dem Vittich’schen Torso, der unter der Erdgravitation leidet, bildet er am Fluß Itarii, in einer „Baracke, auf das Notwendigste beschränkt“ (ebd. 318) einen Dreierbund des schlichten Überlebens. Die Schlussworte des Romans verraten, wie die beiden Figuren diesen Zustand jeweils beurteilen. Nicht ohne Grund hat dabei das letzte Wort der Erzähler selbst:

²⁶ „*„Noch eine Schuld mehr, o Mann!*“ Mit verhaltener Ungeduld erklärte mir der Torso die Worte. – *„Es klingt ärgerlich, nicht wahr, als wäre er in Scheiße gestiegen. – Wieder schuldig geworden, Mann! Und: Geboren – er meint, dies Idee geboren, das Unglückskind, den Mond zu erobern –, Born, child, eine Mißgeburt... Weine, o Menschheit, – also, höre: späte Reue, weine, o Menschheit. Berühmte Worte, die in meiner Schublade als Spielzeug verrotten. Once more debt, o man! Born, child and weep, o mankind.“*“ (Riedler 1995b: 94)

Keine Kamrads. Keine Kamarilla. Ich werde mir die vielen, nutzlosen Bücher durch den Kopf gehen lassen, die ich gelesen habe. Der Fluß Itarii wird stiller werden, wenn das Eis kommt.

„Fimbulwinter“, sagt der Vittich'sche Torso, als wäre er meinen Gedanken gefolgt.

„Elysium“, antworte ich. (Ebd. 346)

Riedlers am gründlichsten im Roman ausgearbeitete Vision der entwurzelten Menschheit begegnet auch in anderen, hier nicht weiter behandelten Texten des Autors. Desgleichen haben auch seine Erzählerfiguren Eigenschaften, die die Cyberpunk-Orientierung seiner Zeit bestätigen, sich aber auch nach heutigem Maßstab als höchst aktuell erweisen. Die Thematisierung der Auslöschung des Humanen und das Trauern um den radikalen Verlust jeglicher metaphysischen Garantien, desgleichen das allzu menschliche Gepräge dieser Trauer darum, was bevorsteht, sind nach wie vor Probleme, die die Öffentlichkeit beschäftigen. Die Postapokalypse dauert an und erobert unmerklich das gesamte Spektrum heutiger Wahrnehmung. Die vielen nutzlosen Bücher des Vittich'schen Torsos und Mere Laulas gehören zu dieser philosophisch-kulturkritischen Last und Riedler trägt mit seinen Geschichten das Seine dazu bei.

Literatur

- Braeg, Dieter (2022): Gespräch 1996 mit Franz Rottensteiner. In: Haitel, Michael/Wiegand, Jörg (Hg.): Gespiegelte Fantasie. Franz Rottensteiner zum 80. Geburtstag. Winnert: p.maschinery (= AndroSF 149), S. 15–45.
- Dath, Dietmar (2019): Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine. Berlin: Matthes & Seitz.
- Gözen, Jiré Emine (2012): Cyberpunk Science Fiction. Literarische Fiktionen und Medientheorie. Bielefeld: Transcript.
- Horn, Eva (2014): Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a. M.: Fischer, 2014.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2009): Einführung in die Erzähltheorie. 8. Auflage. München: C.H. Beck.
- McHale, Brian (1992): Constructing postmodernism. London/New York: Routledge.
- Pethes, Nicolas (2016): Posthumanismus. In: Bühler, Benjamin/Willer, Stefan (Hg.). Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Fink, S. 363–373.
- Riedler, Heinz (1969a): Treffpunkte. Erzählungen. Salzburg: Residenz.
- Riedler, Heinz (1983): Du holde Kunst. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Riedler, Heinz (1985): Eine Nacht im Musikverein. Erzählungen. St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Riedler, Heinz (1969b): Die Stellung eines Entsprungenen. In: Handke, Peter (Hg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz, S. 137–145.
- Riedler, Heinz (1971): Der Kunstflieger. In: Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn und andere Erzählungen von Gerhard Amanshauser u. a. Zürich/Köln: Benziger, S. 145–149.

- Riedler, Heinz (1986): Law-Tennis (Dedicated to Rauris). In: Gimmelsberger, Erwin (Hg.): Rauriser Lesebuch. Graz: Leykam, S. 186–200.
- Riedler, Heinz (1987): Paradiesbehälter 2455. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Seltsame Labyrinth. Eine Auswahl phantastischer Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 198), S. 198–226.
- Riedler, Heinz (1988): Heimarbeit. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Der Eingang ins Paradies und andere phantastische Erzählungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 219), S. 243–269.
- Riedler, Heinz (1990): Armensalz. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Phantastische Begegnungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 250), S. 375–413.
- Riedler, Heinz (1991): Gaia. Das System. In: Reiter, Ludwig/Ahlers, Carina (Hg.): Systemisches Denken und therapeutischer Prozeß. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 301–316.
- Riedler, Heinz (1995a): Vor dem Versöhnungsbrunnen. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Phantastisches Österreich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 325), S. 176–208.
- Riedler, Heinz (1995b): Brot und Spiel. Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Phantastische Bibliothek 327).
- Riedler, Heinz (1999): 78 Grad, Premiere. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Weltuntergänge en detail. Ablaufdatum 31.12.2000: Die Prophezeiungs-Falle. Wien: Aarachne, S. 219–235.
- Schmeink, Lars (2016): Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction. Liverpool University Press (= Liverpool Science Fiction Texts and Studies).
- Schober, Barbara (2004): Interview mit Heinz Riedler. In: Dies.: Gefährliche Bücher: Sokrates trifft Harry Potter. Eine Untersuchung der Rolle des Buches in Utopie, Sciencefiction und Fantastik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Dissertation am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Kultur- und Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg zur Erlangung des akademischen Grades „Doktorin der Philosophie“. Salzburg, August, S. 353–360.
- Schossböck, Judith (2012): Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative und Identitäten in der neueren Literatur nach 1945. Bochum/Freiburg: Projektverlag 2012 (= Post-Apocalyptic Studies 2).
- Stanzel, Franz K. (1991): Theorie des Erzählens. 5., unveränderte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= UTB 904).
- Sterling, Bruce (1986): Preface. In: Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology. New York: Ace, S. ix–xvi. Zit. Nach Schmeink 2016: 21.
- Sterling, Bruce (1998): Cyberpunk in the Nineties.
<http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html> (letzter Zugriff: 21.10.2023)
- Weber, Thomas P. (2005): Science Fiction. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer Kompakt).