

Wolfgang Preisendanz

## Die geschichtliche Ambivalenz narrativer Phantastik der Romantik

Hans Robert Jauss zum 70. Geburtstag

Mit der Frage nach dem Verhältnis von Frühromantik und Spätromantik rückt das Verhältnis der Romantik zur Aufklärung in den Mittelpunkt. Es verweist auf die Frage nach der Dialektik bzw. Komplementarität von Kritik und Fortsetzung der Aufklärung, von Abkehr und Partizipation; es stellt die Teilung der Romantik in eine sub specie Aufklärung frühe progressive und eine späte reaktionäre Phase zur Diskussion; und es markiert als Fluchtpunkt schließlich „eine bessere Vorstellung von der Einheit des Romantischen“. Diese Vororientierung kommt fast zwingend zum Zug beim Blick auf den Gegenstand meines Beitrags: auf die Inauguration phantastischer Erzählprosa unter dem Doppelaspekt von Opposition und Korrektur der Aufklärung. Ist narrative Phantastik Repristinatio des nach Maßgabe der Vernunft Überwundenen, Obsoleten, Nichtigen, oder impliziert sie Aufklärung über Defizite der Aufklärung als Manifestation der Unabgegoltenheit und Virulenz des aus deren Weltbild (wie aus der Anthropologie der Klassik) Ausgegrenzten, Verbannten? Ist das Phantastische Indikator der Untilgbarkeit subjektiver Erfahrung, daß es Welthafes gibt, das die rationale Unterscheidung von Geltendem und Nichtigem prekär werden läßt, daß die Sensibilisierung für die Grenzen einer totalitären Vernunft eine Dimension von Aufklärung sein kann? Unter diesem Gesichtspunkt kann man in Hinsicht auf die Etablierung des „conte fantastique“ von Tieck (*Der blonde Eckbert*) über Kleist (*Das Bettelweib von Locarno*, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*) und E. T. A. Hoffmann (z. B. *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Die Abenteuer der Silvesternacht*, *Der Sandmann*) bis Arnim (*Die Majoratsherren*) und Eichendorff (*Das Marmorbild*) eine Kontinuität sehen, die sich der Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätromantik widersetzt – erst recht, wenn man die Formierung des conte fantastique in Frankreich (Nodier, Mérimée, Nerval, Gautier) als spezifisches Produkt des – zeitlich späteren und

bereits von der Rezeption der deutschen Romantik gespeisten – romanticisme mitbedenkt.

Von der romantischen Inauguration phantastischen Erzählens und mithin von der Positivierung einer bis dahin fast durchweg verpönten ästhetischen Kategorie<sup>1</sup> zu sprechen, setzt allerdings voraus, einen bestimmten, historisch fundierten Begriff des Phantastischen zugrunde zu legen; einen reduktiven Begriff, der – angesichts einer akuten Definitionsanarchie – nicht alles umfaßt, was „ein Nichtseiendes als seiend“ vorstellt (Adorno).<sup>2</sup> Der Effekt phantastischer Kunst ist für Adorno „die Präsentation eines Nichtempirischen, als sei es empirisch“. Unter diesen extensiven Begriff kann alles fallen, was – für neuzeitliches Bewußtsein! – kontraempirisch, übernatürlich, unreal, ein „dichterischer Verstoß gegen die sprachliche Bindung an das empirisch Mögliche“ (H. Fricke) ist.<sup>3</sup> Der Begriff betrifft dann, teilweise oder gänzlich, eine Unmenge literarischer Phänomene, querbeet etwa Sage, Märchen, Legende, Mirakel, Tierfabel, Totengespräche, Lügendichtung, Zauberstücke, Surrealismus, Science Fiction, Space Opera usw. Hält man sich an den Sprachgebrauch, mag eine solche letztlich zwangsläufig ausufernde Begriffsverwendung plausibel sein. Um den Begriff des Phantastischen aber gegenstandsadäquat und praktikabel zu halten, bedarf es einer geschichtlich relativierten und d. h. hier einer an die Konstellation Aufklärung-Romantik zurückgebundenen Spezifizierung (bei der mir nichts ferner liegt als der Anspruch terminologischer Normativität).<sup>4</sup>

Das Phantastische „se caractérise [. . .] par une intrusion brutale du

<sup>1</sup> Unter den deutschen Autoren war vorzüglich E. T. A. Hoffmann Zielscheibe solcher Diskreditierung; was z. B. Hegel gegen das „Hypostasieren“ dunkler Gewalten in der romantischen Literatur vorbringt, liest sich wie ein Verdikt über den *Sandmann*: „Das lebendig seinsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältnis zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andererseits seinem Innern ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekanntem Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schaurigen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereich der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig“ (*Ästhetik*, hg. F. Bassenge, Berlin 1955, S. 257). Ähnliche Urteile findet man natürlich bei Goethe.

<sup>2</sup> *Ges. Schriften Bd. 7: Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 36.

<sup>3</sup> *Norm und Abweichung – Eine Philosophie der Literatur*, München 1981, S. 51.

<sup>4</sup> Zu der in den letzten Jahrzehnten ebenso regen wie divergenten Diskussion, was denn das Phantastische sei, siehe neuerdings Th. Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit – Zum strukturellen Kriterium eines Genres*, Meitingen 1987 (Studien zur phantastischen Literatur 4), S. 21–61, sowie den Sammelband *Phantastik in Literatur und Kunst*, hgg. Chr. W. Thomsen/J. M. Fischer, Darmstadt 1980.

mystère dans le cadre de la vie réelle“ (P.-G. Castex).<sup>5</sup> „Le fantastique aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l' inexplicable“ (L. Vax).<sup>6</sup> „Le fantastique [. . .] manifeste un scandale, une déchirure, une rupture insolite, presque insupportable dans le monde réel“ (R. Caillois).<sup>7</sup> „Dans un monde qui est bien le notre, celui que nous connaissons sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier“ (T. Todorov).<sup>8</sup> Diese prominenten Definitionen implizieren bereits die historische Voraussetzung des Phantastischen, nämlich die Ablösung einer Weltordnung, eines Weltbilds, welche das – wie immer beschaffene – Wunderbare einschließen, durch die Aufklärung, aus der es per definitionem ausgeschlossen ist. Und sie implizieren, daß das Phantastische in erster Linie von seinem Geschehenscharakter her zu denken ist. Das Manko der meisten Definitionen ist jedoch, daß sie trotzdem von Merkmalen des Sujets, des inhaltlichen Repertoires ausgehen.<sup>9</sup> Auf dieser inhaltlichen Ebene läßt sich das Phantastische schlecht von der uralten Kategorie des Wunderbaren abgrenzen. Das entscheidende Differenzmerkmal des Phantastischen im Verhältnis zu den affinen Phänomenen des Wunderbaren und des Unheimlichen, aber auch im Verhältnis zur Darstellung einer schlechterdings eigengesetzlichen, sich einstimmig durchhaltenden „secondary world“ (Tolkien) hat nach meinem Ermessen Todorov statuiert: nämlich die Ambiguierung der dargestellten Fakten und Zusammenhänge. Konstitutiv ist für ihn das Moment der „hésitation“, der Unschlüssigkeit über die Deutbarkeit, den referentiellen Status und den Geltungsfond des Dargestellten. „Durch die Unschlüssigkeit, die sie entstehen läßt, stellt die phantastische Literatur gerade die Existenz einer irreduziblen Opposition zwischen dem Realen und Irrealen in Frage“, sagt Todorov.<sup>10</sup> Aufgrund des Vergewisserungsentzugs, der Irritation des Vergewisserungsbedürfnisses verweigert sich das Phantastische einer Integration in Begründungs- und Geltungskontexte, der Vereinnahmung in diskursiv organisierte Verstehensmuster. Mit der Ambiguität als

<sup>5</sup> *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris 1971, S. 8.

<sup>6</sup> *La séduction de l'étrange – Étude sur la littérature fantastique*, Paris 1965, S. 6.

<sup>7</sup> *Images, Images . . .*, Paris 1966, S. 15.

<sup>8</sup> *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, S. 29.

<sup>9</sup> „Nicht das Motiv ist das Wichtige, sondern die Art, in der es gebraucht wird“, L. Vax,

„Die Phantastik“, in *Phaïcon* 1, Frankfurt a. M. 1974, S. 31.

<sup>10</sup> *Einführung in die fantastische Literatur* (dt. Übersetzung von *Introduction*, siehe Anm. 8), Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1972, S. 149.

konstitutivem Effekt der Phantastik erfährt der Leser eine Grenze: einmal als sein subjektives Unvermögen, rational mit der Sache zu Rande zu kommen, zweitens objektiv als Struktur der Sachverhalte, welche die rationale Bewältigung blockieren und die sich daher auch nicht in eine allegorische, symbolische, parabolische, mythische Bedeutung überführen lassen. Phantastik bringt die Weltorientierung in eine Grenzlage, sie erzeugt eine Grenzerfahrung, weil dem Erklären/Begreifen/Verstehen der Boden und die nötigen Parameter entzogen werden. Durch die instabile Konstellation der qua Phantastik zur Koexistenz zusammengeschlossenen, aber sich gegenseitig demontierenden Positionen wird jede eindeutige Zuordnung der Erzählfakten zu einer der konfligierenden Positionen unterbunden.

Die Erzeugung von „hésitation“, Ambiguität basiert nun aber nicht vorrangig auf dem Gegenständlichen, sie resultiert allererst aus der erzählerischen Vermittlung, der Erzählstruktur, aus den Strategien der Leserlenkung. Deren generelles Prinzip ist Destabilisierung: Destabilisierung der Leserperspektive via Destabilisierung des Status der dargestellten ‚Wirklichkeit‘. Folgende Verfahren sind dabei besonders einschlägig: Die Pluralisierung möglicher Perspektiven bei gleichzeitigem Verzicht auf eine Synthetisierung; die Destruktion einer verlässlichen, Authentizität verbürgenden Erzählinstanz, mithin die Verweigerung einer normativen Perspektive zugunsten freibleibender Optionen des Lesers; die Einschaltung, Zwischenschaltung von Reflexionsebenen (Rahmenerzählung, Erzähler- und Figurenkommentare, Herausgeberfiktionen) und vor allem die binnenpragmatische Situierung von Unschlüssigkeit dadurch, daß der „Konflikt zwischen Faszination durch das Irreale und rationalistisch fundiertem Unglauben in den Text selbst hineinverlegt wird“ (I. Nolting-Hauff)<sup>11</sup>; schließlich die Ausbeutung von Modalisationsverfahren durch „als ob“, „fast wie“, „wie wenn“, „scheinen“, „meinen“, „dünken“ usf.: Erzählungen wie *Die heilige Cäcilie*, *Der Sandmann*,

<sup>11</sup> „Die fantastische Erzählung als Transformation religiöser Erzählgattungen (am Beispiel von Th. Gautier, ‚La Morte amoureuse‘)“, in *Romanistisches Kolloquium V: Romantik – Aufbruch zur Moderne*, hgg. K. Maurer/W. Wehle, München 1991, S. 73–100, zit. S. 93f. Die Verf. sieht zwar wie Todorov „in der Ambiguierung der dargestellten Fakten und den damit verbundenen Leserlenkungsstrategien das zentrale Differenzmerkmal des Fantastischen im Verhältnis zu den verwandten Phänomenen des Wunderbaren und des Unheimlichen“ (S. 74), sie besteht aber gleichwohl auf der Frage, „welche Art von Geschichten in der fantastischen Literatur überhaupt erzählt werden“ (ebd.); die Wiederaufnahme des Mirakelschemas gilt ihr als Beispiel des „massiven Eindringens religiöser Diskurse in die weltliche Literatur“ der romantischen Epoche (S. 98).

Die Majoratsherren bilden ein einziges Netz solcher Sprachmittel der Destabilisierung.

Aus alledem sollte ersichtlich sein, daß das Phantastische als literarästhetische Kategorie primär ein Produkt des Textes ist; der Text ‚generiert‘ es. Daher hängt es letztenendes nicht von vorgreiflichen textexternen Kriterien des Realen und Irrealen ab; maßgeblich sind die textintern sich profilierenden, die binnenpragmatisch fundierten Beurteilungskriterien. In gesteigertem Maß setzen phantastische Erzählungen „willing suspense of disbelief“ (Coleridge)<sup>12</sup> gegenüber dem ästhetischen Objekt voraus.

Die Erzählungen, die ich oben als herausragende Paradigmen genannt habe, verbindet allesamt das konstitutive und spezifische Prinzip der Ambiguierung, der Stimulation von Unsicherheit, Ungewißheit über die Glaubwürdigkeit, den Geltungsanspruch, den Wirklichkeitsstatus des Erzählten. Ich kann das hier nicht einläßlich belegen und demonstrieren, sondern muß mich, im Vertrauen auf möglichst breite Textkenntnis, mit wenigen Andeutungen begnügen: Wer ist es, der am Ende von Hoffmanns *Ritter Gluck* zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten vom Klavier im anstoßenden Zimmer zum Erzähler zurückkehrt und „sonderbar lächelnd“ sagt „Ich bin der Ritter Gluck“? Wie kann es angehen, daß in *Don Juan* die Sängerin der Donna Anna leibhaftig, einschließlich des dezenten Parfümdufts, beim Erzähler, dem „reisenden Enthusiasten“, in der Fremdenloge erscheint, während sie, die „morgens Punkt zwei“ sterben wird, diesen ganzen Zwischenakt hindurch in Ohnmacht gelegen haben soll? Ist Nathanael im *Sandmann* wirklich wahnsinnig, oder verfehlt eine sich mit der notorisch vernünftigen Braut Klara (!) solidarisierende Sicht die irrationale Wahrheit der Bewandnisse, die ihn verstören, von denen aber die Braut und ihr Bruder meinen, daß „alles Entsetzliche und Schreckliche, von dem du sprichst, nur in deinem Innern vorging“? Was hat es in Kleists *Die heilige Cäcilie* mit dem Mirakel auf sich, daß die Schwester Antonia, nach Auskunft einer Mitschwester „in gänzlich bewußtlosem Zustande“ darniederliegend, gleichwohl „von Begeisterung glühend“ sich an die Orgel setzt und das Orchester dirigiert, ihr Kloster (freilich nur bis zum Westfälischen Frieden) rettend vor dem Anschlag der Bilderstürmer? „Gleichviel, liebe Freundinnen, gleichviel“ antwortet die Kapellmeisterin auf die erstaunte Frage der Nonnen, wo sie herkomme und wie sie sich so plötzlich erholt habe; dieses ausweichende „gleichviel“, knappstes Signal von Ambiguität, besiegelt bereits für den

<sup>12</sup> *Biographia Literaria*, hg. J. Shawcross, Oxford 1962, Bd. 2, S. 6.

Leser die Rätselhaftigkeit der „ungeheuren Begebenheit“, so daß trotz einer intrikaten Kette von Rationalisierungsangeboten bis zum Schluß die Frage offen bleibt, was sich in dieser „Transmodalisation“ (G. Genette)<sup>13</sup> einer „Legende“, wie der Untertitel mit bezug auf das im Zentrum stehende ‚Wunder‘ lautet, als wahrer Sachverhalt ergründen lasse. Und schließlich: wer hat in Mérimées *La Vénus d'Ille*, Glanzpunkt des conte fantastique, den grobschlächtigen Neuvermählten in der Hochzeitsnacht durch tödliche Umarmung umgebracht? Sollte wirklich die Bronzestatue sich und ihr beleidigtes göttliches Urbild an einem unwürdigen Hochzeiter gerächt haben, wofür neben anderen mysteriösen Indizien vor allem der Bericht der allerdings seit dem Ereignis geistig verwirrten jungen Witwe spricht? Oder handelt es sich doch um ein profanes Verbrechen, für das aber weder dem Staatsanwalt noch dem auf eigene Faust ermittelnden Erzähler stichhaltige Anhaltspunkte bleiben? In einem dichten Geflecht von Beglaubigungs- und Widerlegungsverfahren werden eine irrationale Deutungsperspektive und zugleich eine rationale Gegenperspektive aufgebaut, die sich dann doch bis zum Schluß gegenseitig depotenzieren; denn selbst die betont nüchterne, distanzierte Erzähleroptik eines schon professionell allem auf den Grund gehenden Archäologen hebt die „hésitation“, den „Urteilsstreit“ (Freud)<sup>14</sup> nicht auf.

Das Junktum von Phantastik und Ambiguität im Horizont aufgeklärten Bewußtseins zeigt sich besonders deutlich dort, wo romantische Erzählungen auf Gattungen und Modelle zurückgreifen, die per se dem Übernatürlichen, Transempirischen, Jenseitigen verhaftet sind: auf das Märchen (Tiecks *Der blonde Eckbert*), auf die Heiligenlegende (Kleist's *Heilige Cäcilie*), auf die dämonologische Sage (Eichendorff's *Das Marmorbild*, Mérimées *Venus von Ille*), auf das Mirakelschema (Hoffmann's *Die Abenteurer der Silvesternacht*, Gautiers *La morte amoureuse*) – überhaupt in der literarischen Rezeption und zugleich ‚Dekonstruktion‘ religiöser bzw. mythischer Erzählvorgaben. Die „Wiederkehr des Religiösen“, das „Eindringen religiöser Diskurse in die romantische Erzählkunst“ (I. Nolting-Hauff)<sup>15</sup> erfolgt im Bereich des conte fantastique fast durchweg so, daß durch den phantastikspezifischen Ambiguierungseffekt die Religionskritik der Aufklärung als unabdingbare Folie in die Texte eingeht.

Das spezifische Merkmal der Ambiguität grenzt Phantastisches

<sup>13</sup> *Palimpsestes – La littérature au deuxième degré*, Paris 1982, S. 323ff.

<sup>14</sup> *Das Unheimliche – Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1963, S. 81.

<sup>15</sup> „Die fantastische Erzählung als Transformation“, siehe Anm. 11.

sowohl von radikaler, entschiedener Andersweltlichkeit als auch vom bloß Unheimlichen ab. Deshalb hebt es die im 18. Jahrhundert reformulierte und poetologisch zentrale Dichotomie von Wunderbarem und Wahrscheinlichem auf. Im Rahmen der rationalistischen Poetik und im Kontext der allgemeinen Wunderkritik wird das Wunderbare bekanntlich zum „vermummten Wahrscheinlichen“ (Gottsched) depotenziert. Bei dem Gottschedegner Breitinger nimmt diese Relativierung und zugleich wirkungspoetische Lizenzierung des Wunderbaren insofern eine Wendung, als die Entfernung vom Wahrscheinlichen, die ‚Verfremdung‘ von „Verstandeswahrheiten“ subjektiviert wird. Zwar dürfen auch für Breitinger bei der poetisch unerläßlichen Inanspruchnahme von Wunderbarem „Natur und Vernunft nicht aus den Augen gesetzt werden“. Aber bestimmte subjektive Dispositionen und Voraussetzungen – etwa Sinnestäuschung, Affekt, Leidenschaft, Wahn – generieren ein Wunderbares, das „dem ersten Anschein nach unseren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur und allen vormals erkannten Wahrheiten“ widerspricht.<sup>16</sup> Die vielfältigen Weisen exzentrisch-subjektiver Spiegelung und Brechung des Wirklichen sind nun die „Quellen“ einer um der poetischen Attraktivität willen vermummten Wahrscheinlichkeit. Ich habe mehrmals an anderen Orten vermerkt, daß man sich dabei nur vermeintlich direkt auf der Schwelle zur Romantik befindet; das gilt auch an dieser Stelle. Denn erstens wird die Legitimation des Wunderbaren als Inkognito des Wahrscheinlichen im Phantastischen irrelevant, sofern in ihm die Provokation der Ratio eben nicht im Sinn Breitingers hinterfangen werden kann, und zweitens weil sich hier Vernunftgemäßes und Widervernünftiges, wie gesagt, nicht in einer eindeutigen und schließlich aufhebbaren Opposition gegenüberstehen. Indem narrative Phantastik ihre Wirklichkeitsmodellierung strukturell auf die Erzeugung von Unschlüssigkeit anlegt, die der Text selbst nicht ausräumt, gerät Rationalität in einen aporetischen Bezug zu sich selbst, ohne doch zur Selbstpreisgabe, zur Kapitulation vor evident und fraglos Irrationalem gezwungen zu werden. Phantastik basiert nicht auf einer wenigstens textimmanent festgeschriebenen Dichotomie von Diesseits- und Jenseitswelt. Das „Jenseits im Diesseits“, das sie realisiert, ist vielmehr ein Jenseits der Ratio, an deren Substrat alles phantastische Überschreiten zurückgebunden bleibt. Phantastik hat ihren Ort dort, wo Realitätserfahrung oder Realitätsgefühl und Denken auseinandertreten. Der Prozeß der

---

<sup>16</sup> *Critische Dichtkunst*, Stuttgart 1966 (Faks. der Ausgabe Zürich 1740), Bd. 1, S. 131.

Aufklärung ist Genese und Kontrahent narrativer Phantastik; auch sie ist „die Frucht einer langen Vernunft-Kultur“ (Jean Paul).<sup>17</sup> Der Seitenblick auf ein kapitaless Dokument selbstreflexiver phantastischer Kunst mag dies verdeutlichen.

1797/98, zeitgleich mit der Ouvertüre der deutschen Romantik, schuf Goya seine Radierungsreihe „Caprichos“, deren 43. Blatt, Radierung mit Aquatinta, wohl das bekannteste ist. Hier erscheint Phantastisches unter dem Aspekt seiner Genese. Der Künstler ist über seinem Arbeitstisch eingeschlafen, der auf die Arme gebettete Kopf ruht über dem bereitliegenden Papier und Stift. Neben und hinter ihm blicken Katzen und Eulen mit glühenden Augen auf den Schlafenden; aus der Tiefe des Raums schweben Eulen und Fledermäuse heran. Der Arbeitstisch trägt die Inschrift „El sueño de la razon produce monstruos“: das Ungeheuerliche kehrt in die aufgeklärte Welt zurück. In Goyas Kommentar zu einem anderen ‚phantastischen‘ Capricho heißt es: „Dann, wenn es tagt, entweichen sie, jedes nach seiner Seite: Hexen, Kobolde, Visionen, phantastische Bilder. Nur gut, daß sich dieses Volk nur nachts und im Dunkel zeigt. Niemand konnte herausfinden, wo es sich tagsüber einschließt und verbirgt“.<sup>18</sup> Wo von phantastischer Kunst die Rede ist, kommt dieses Bild fast unweigerlich zur Sprache, dessen Inschrift sich jedoch nicht eindeutig ins Deutsche übersetzen läßt. Denn *sueño* kann Schlaf oder Traum bedeuten, und diese Doppeldeutigkeit hat Gewicht. Liest man *sueño* als Schlaf der Vernunft und assoziiert man Vernunft mit Aufgeklärtheit, so gewinnt der Einbruch der Ungeheuer einen anderen, schlimmeren Sinn, als wenn man das Wort auf Traum bezieht und demgemäß „razon“ nicht im Sinne einer objektiven Instanz, sondern einer subjektiven Potenz nimmt. Im ersten Fall wäre das Bild als Warnung vor dem Rückfall in geschichtlich Überwundenes, vor einer bewußtseinsgeschichtlichen Regression zu verstehen. Im anderen Fall wäre Traum als Wiederkehr von Verdrängtem, rational Ausgegrenztem und ins Abseits Verwiesenen zu verstehen; aber diese Wiederkehr hätte eine gewisse Legitimität, weil sich im Bewußtsein selbst das ihm Unverfügbare meldet. Ich entscheide mich für die Lesart „Traum“, schon weil ursprünglich die ganze Radierungsfolge den Titel „sueños“ hatte und weil dieser Plural nur mit „Träume“ zu übersetzen ist. Vor allem aber deshalb, weil Goyas

<sup>17</sup> „Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein“, in *Werke*, hg. N. Miller, Bd. 4, München 1962, S. 27.

<sup>18</sup> Zit. nach Wieland Schmied, *Zweihundert Jahre phantastischer Malerei*, Berlin 1973, S. 118.



Kommentar zu Nr. 43 ausdrücklich für eine Vernunft plädiert, die dessen eingedenk bleibt, was in ihr selbst dem Anspruch entgegensteht, ein – mit Nietzsche zu sprechen – „Tageslicht in Permanenz herzustellen, das Tageslicht der Vernunft“.<sup>19</sup> Goya, „der Freund der aufgeklärten Denker“, der „Mann der Vernunft“ hat im „Traum der Vernunft“ das Phantastische als eine Realität veranschaulicht, „die sich nicht offenbart hätte, wenn nicht die Zwangsherrschaft der Tagesgesetzlichkeit verkündet worden wäre“ (J. Starobinski).<sup>20</sup>

Das rückt die geschichtliche Ambivalenz des Phantastischen in den Blick. Denn es konnte nicht ausbleiben, daß – zumal angesichts der gegenwärtigen Sympathien für allerlei Sphären und Kulte des Okkulten, Antirationalen, Mysteriösen und kulturell ‚Exotischen‘ von der Parapsychologie, den Psiphänomenen bis hin zur Faszination durch Voodoo und zur Regeneration der Hexen-Vorstellung – auch die literarische Phantastik im Namen der Vernunft tribunalisiert wurde, soweit sie sich nicht tiefenpsychologischer bzw. psychoanalytischer Valorisierung anzubieten scheint. Man sah und sieht – Namen tun nichts zur Sache – Phantastik aufgrund mancher inhaltlichen Ingredienzen als Affirmation des Okkultismus, aufgrund ihrer Vorliebe für Inkommensurables als Affront des aufgeklärten Bewußtseins und als Vehikel obskurer Ängste und Zweifel; sie unterminiere das Gebot der Selbstverantwortlichkeit des Subjekts durch die Insinuation abgründiger Kräfte und Mächte und unterstelle mithin unergründliche Ausgesetztheit und unabdingbare Fremdbestimmtheit. Durchaus reaktionäre Tendenz, Rückgriff auf obsolete Traditionen, kurzum Obskurantismus lauten die Verdikte: „Obskurantismus wie Phantastik betreiben die erneute Mystifizierung der Welt“ (W. Karbach).<sup>21</sup> Solche ideologiekritische Diskriminierung mag allerdings berechtigt sein für vieles, das seit der Romantik und dann zuhauf in unserem Jahrhundert mit dem Etikett phantastisch auftrat oder versehen wurde. Die substantiell phantastischen Erzählungen der Romantik wie späterhin die von Poe, H. James oder Maupassant bleiben davon unbetroffen, selbst angesichts des Faktums, daß Autoren wie Hoffmann, Arnim, Nodier, Maupassant fasziniert waren von Okkultem, Übersinnlichem, Enigmatischem. Überdies verwechseln die ange deuteten Denunziationen die genuine Funktion der Kunst, „Weisen

---

<sup>19</sup> „Götzendämmerung“, in *Werke in drei Bänden*, hg. K. Schlechta, München 1966, Bd. 2, S. 955.

<sup>20</sup> *Die Embleme der Vernunft*, Paderborn u. a. 1981, S. 145 ff.

<sup>21</sup> „Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 298.

der Wahrnehmung der Welt artikulierend zu entwerfen“ (M. Seel)<sup>22</sup> mit der längst aufgekündigten Mission normativer Sinn- und Bewußtseinsbildung.

Dem Vorwurf reaktionärer Tendenz steht eine Rezeptionsposition gegenüber, für die sich umgekehrt phantastische Erzählprosa eher progressiv ausnimmt; ihre Funktion als partielle Korrektur und Vertiefung der ‚historischen‘ Aufklärung wird damit begründet, daß Phantastik als Vorgriff auf ein Wissen erscheint, das in Wissenschaft und Epistemologie noch keinen Platz gefunden hat. Schon früh sahen französische Autoren im *conte fantastique* (der Begriff wurde übrigens 1828 von J.-J. Ampère in einem Globe-Artikel über Hoffmann geprägt) den Vorstoß in wissenschaftlich noch unerschlossene, unbetretene Bereiche. Nodier etwa begründet seine Erzählungen einerseits gut romantisch mit seiner Aversion gegen „la vie réelle et positive“, andererseits mit der Absicht der Subversion einer „*présomptueuse ignorance*“, für die alles absurd sei, was die Grenzen etablierter Erkenntnisse durchbreche: „L’Amérique était un monde fantastique avant Christoph Colomb.“<sup>23</sup> Und Balzac, dem wir u. a. die phantastische *Novellette* *L’Eglise* verdanken, meinte zu Mesmers als Spinnerei verspotteter Theorie des animalen Magnetismus: „il en sera de ceci comme de la sphéricité de la terre observée par Christoph Colomb, et de sa rotation démontrée par Galiléi.“<sup>24</sup> Solche Argumente für die Vorläuferrolle literarischer Phantastik mögen sich naiv ausnehmen. Entschieden unter den Gesichtspunkt gleichsam divinatorischer Aufklärung des Menschen über sich selbst rückt sie dann für die auf die Bedeutung unbewußter Prozesse gerichteten Denkmuster und Lehren der Tiefenpsychologie und Psychoanalyse. Dominant ist hier die Interpretation des Phantastischen als Wiederkehr von Verdrängtem – sei es des im Prozeß der Bewußtseinsgeschichte für überwunden Geltenden, sei es des im subjektiven Bewußtsein durch die repressive Instanz des Über-Ich Verdrängten, Unterdrückten: gesellschaftlich Tabuiertes, verleugnete sexuelle Wünsche, überhaupt das ganze Spektrum der mit Verdrängung verbundenen Komplexe. Das generelle Verständnis des Phantastischen als Wiederkehr hat eine Unzahl von Auslegungen dessen ermächtigt, was jeweils aus

<sup>22</sup> „Plädoyer für die zweite Moderne“, in *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, hg. H. Kunneman/H. de Vries, Frankfurt a. M. 1989, S. 60.

<sup>23</sup> *Contes*, hg. P.-G. Castex, Paris (Garnier) 1961, S. 362f.

<sup>24</sup> *La Comédie humaine* (Avant-propos), hg. M. Bouteron, Paris (Léiade) 1951, Bd. 1, S. 12.

der Tiefe des Unbewußten wiederkehren soll, zumal nach der Einbeziehung dieses Wiederkehrkonzepts in die Psychose-Theorie.<sup>25</sup>

Solche ‚Aufarbeitung‘ bedeutet bei aller offensichtlichen Suggestivität freilich auch die ‚Erledigung‘ des Phänomens. Es wird, meine ich, durch die auf ihre Weise rationalisierende Ausräumung von Unschlüssigkeit, Ambiguität, Urteilsstreit um seine ursprüngliche Essenz gebracht. Denn schließlich degeneriert Phantastisches zu einer Art vermummter Plausibilität, wenn ihm seine Auflösung inhärent ist. „Nichts ist mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet, noch einmal hinter die Gardine zu kucken.“ So E. T. A. Hoffmann.<sup>26</sup> Psychoanalytisch orientierte Lektüre und Interpretation kuckt notorisch hinter die Gardine, aber für die „fantastische Welt“ ist das ruinös – so ruinös, wie beispielsweise die psychoanalytischen ‚Auslotungen‘ von Hitchcocks *The Birds* sich, wenigstens für meinen Geschmack, am ‚impact‘ einer jeden Erklärungsversuch konterkarierenden Phantastik vergehen. Allerdings mag Todorovs These zu denken geben, der *conte fantastique* habe genau an dem Zeitpunkt seine Schwundstufe erreicht, da die Psychoanalyse auf den Plan trat. Aber triftiger ist es wohl, den Grund – ganz abgesehen vom Auftreten des konkurrierenden Mediums Film – in der forcierten Abkehr moderner Literatur vom Konzept des Mimetischen, in ihrer Skepsis gegenüber der Möglichkeit sprachlicher Reproduktion, Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit zu suchen.

Wie dem auch sei, ich meine, fantastisches Erzählen und zumal das der Romantik könne als Störfaktor in einer erklärten Welt substantieller Referent einer genuin ästhetischen Erfahrung sein, in welcher die rezeptionshistorisch bzw. ideologiekritisch bedingte geschichtliche Ambivalenz irrelevant wird. Max Weber hat bekanntlich die Moderne definiert als unaufhaltsamen Prozeß der Rationalisierung aller Wissens- und Lebensformen, mithin auch als fortschreitende „Entzaube-

<sup>25</sup> Vgl. J. Metzner, „Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr – Literaturpsychologische Überlegungen zur Phantastik“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 79–108. „Phantastik ist die Wiederkehr des Verdrängten“ lautet Metzners abschließende Feststellung. Wenn Wiederkehr auch die poetisch intendierte Revindikation von historisch oder anthropologisch Verleugnetem einschließt, ist dies gewiß eine plausible Funktionsbestimmung phantastischen Erzählens, die allerdings nicht implizieren sollte, daß man sich der Psychoanalyse als Passepartout unterwirft.

<sup>26</sup> *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt 1970, S. 355.

rung“ der Welt. Diese Entzauberung der Welt, dieses Aufräumen mit allem Geheimnishaften, ‚Ungeheuren‘ mobilisiert aber offenbar ein Bedürfnis der Kompensation im Sinn der Verse in *Faust II*: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil; / Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure, / Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure“. Das Schauderdefizit einer ausgeleuchteten Welt und einer totalisierten Rationalität wird nicht abgegolten durch die Para-Welten der Fantasy-Literatur à la Tolkien oder durch Science Fiction, die ja per definitionem „an atmosphere of scientific credibility“ (S. Moskwitz)<sup>27</sup> erzeugen muß und also geradezu ein Auswuchs ‚instrumenteller Vernunft‘ ist. Wohl aber ermöglicht die eigentlich phantastische Erzählkunst die temporäre ästhetische Evasion in ein von den Vigilanten der Ratio verbotenes Terrain. John Keats pocht 1817 in einem Brief auf den Wert der „negative capability“, die sich dann erweise, „when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason“.<sup>28</sup> In der Prämierung dieser negative capability erweist sich die narrative Phantastik der Romantik als Korrektiv einer rationalistisch vereinseitigten Rationalität. Als Offerte einer Zwielflichtzone suspendiert sie von einer „Welt ohne Dämmerung“, in der alles „entweder Wachen oder Traum, Wahrheit oder Nacht, Licht des Seins oder Nichts des Schattens“ ist.<sup>29</sup> Als selbstreflexive Darstellung einer zwielfichtigen, dubiosen Wirklichkeit hat die narrative Phantastik ihren – gewiß marginalen – Ort in der vielbesprochenen ‚Dialektik der Aufklärung‘: sie ist an den Herrschaftsanspruch der Vernunft als ihr Widerlager zurückgebunden. Wo Irrationales schlechthin, ohne den Zwist oppositiver Beziehbarkeiten, dargeboten wird, mag ich nicht von eigentlicher Phantastik sprechen. Denn was J. Ritter vom Komischen als einer Ambivalenzfigur gesagt hat, läßt sich über alle kategorialen Unterschiede hinweg auch als funktionales Modell auf das Phantastische anwenden: es entsteht „in einer doppelten Bewegung, einmal im Hinausgehen über die jeweils gegebene Ordnung zu einem von ihr ausgegrenzten Bereich, und zweitens darin, daß dieser ausgegrenzte Bereich in und an dem ihn ausschließenden Bereich selbst sichtbar gemacht wird“.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction*, Cleveland 1963 (repr.), S. 11. zit. nach R. Jehmlich, „Phantastik – Science Fiction – Utopie“, in *Phantastik in Literatur und Kunst* (s. Anm. 4), S. 28.

<sup>28</sup> *The Complete Works Vol. IV: Letters 1814 to January 1819*, hg. H. B. Forman, Glasgow 1901, S. 50 (Brief vom 18. 12. 1817 an seine Brüder).

<sup>29</sup> M. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft – Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1972, S. 248.

<sup>30</sup> „Über das Lachen“, in J. R., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 74.

Indem das phantastische Erzählen mittels Ambiguierung des Status der dargestellten Wirklichkeit Grenzphänomene der Vernunft modelliert, erinnert es an die Grenzen des Rationalen und an die Virtualität des von der Selbstgewißheit der Vernunft als nichtig Verdrängten.