Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2002)

Heft: 33: Das Fantastische = Le fantastique = Il fantastico

Artikel: Wahrhaftige Unwahrscheinlichkeiten : zur Mimesis des Phantastischen (mit Blick auf Flaubert und Kafka)

Autor: Härter, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006421

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Andreas Härter

Wahrhaftige Unwahrscheinlichkeiten

Zur Mimesis des Phantastischen (mit Blick auf Flaubert und Kafka)

Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten

In Kleists Erzählung *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* berichtet ein unbedingt glaubwürdiger Erzähler drei unglaubliche Begebenheiten einem Publikum, das in das Dilemma gerät, etwas glauben zu sollen, was es nicht glauben kann. Das Dilemma ist, da auflösbar, harmlos; der Marchese in *Das Bettelweib von Locarno* steht vor einem unvergleichlich schwierigeren, nämlich unlösbaren Problem. Dieses Problem heisst "das Phantastische". Mit dem Begriff der unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit ist es nicht benannt. Kleists gleichnamiger Text operiert in seinen drei Beispielen mit dem Anschein des Unerklärlichen; das Unwahrscheinliche ist am Ende erklärbar und damit "wahrhaftig", weil es den Naturgesetzen nicht widerspricht. Das gilt für die Kugel, die dem Soldaten ohne ernsthaften Schaden unter die Haut geht, ebenso wie für die plötzliche Landung eines Lastkahns und die gleichermassen plötzliche Versetzung eines Unteroffiziers von der einen Flussseite auf die andere.

Das Wahrhaftige, das nicht wahr scheint, zeigt sich als das Wirkliche, das nicht möglich scheint. Das Unwahrscheinliche ist ein Wirkliches, dem die Möglichkeit zu fehlen scheint, wirklich zu sein. Das Fehlen dieser Möglichkeit ist aber eben nur Schein. Die Einsicht in diesen Schein kommt zuletzt der vorausgesetzten Vorstellung von Wirklichkeit zugute; sie bedeutet eine Entlarvung und einen Erkenntnisschritt: Die Wirklichkeitsvorstellung erweist sich als falsch oder uneigentlich, als *improprium*, und muss so korrigiert werden, dass das eingetretene Unwahrscheinliche, aber Wahrhaftige in ihr Platz findet. Darin liegt sozusagen der didaktische Effekt, den das Unwahrscheinliche als Korrektiv des Wirklichen hat.

Beim Phantastischen verhält es sich bekanntlich anders; da erscheint das Unwahrscheinliche erschreckenderweise zugleich wahrhaftig unmöglich und wahrhaftig real; es kann nicht sein und ist dennoch. Nicht mit dem Begriff der "unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit" lässt sich das Phantastische benennen, wohl aber mit dem Begriff der "wahrhaftigen Unwahrscheinlichkeit". Dieser Begriff bezieht sich zunächst auf die gängige und seit Todorovs *Introduction à la littérature fantastique*[1] vielfach reformulierte Definition des Phantastischen als Erfahrung des Einbruchs eines Unerklärlichen in die – historisch jeweils spezifisch konstruierte – vertraute und erklärbare, materielle oder als Zeichensystem verstandene Welt.[2] Wenn eine Unwahrscheinlichkeit als wahrhaftig auftritt, erhebt sie den Anspruch, von der dargestellten vertrauten Welt nicht durch ihren ontologischen Status getrennt, also ebenso wirklich wie diese zu sein, obwohl sie unter den Bedingungen der vertrauten Welt vollständig unerklärlich ist. Diesem Dilemma findet sich der Marchese im *Bettelweib von Locarno* gegenüber – und seither viele andere im Figurenarsenal der phantastischen Literatur.

Mit dem Begriff der wahrhaftigen Unwahrscheinlichkeit lässt sich das Zweiweltenkonzept der Phantastiktheorie aber überschreiten auf eine semiotisch-figurale Radikalisierung des Begriffs des Phantastischen hin. Bei dieser Radikalisierung spielt Kafka eine wichtige Rolle, und zwar schon bei Todorov selbst; dort allerdings nicht so sehr als Faktor der Theorie, sondern vielmehr als deren Irritation. Bevor diese Irritation zur Sprache kommt, soll in kontrastiver Absicht ein Blick ge-

1 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

2 Vgl. etwa Marianne Wünsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*, München, Fink, 1991, pp. 7-68, zusammenfassend pp. 65-68; Winfried Freund, *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart.* München, Fink, 1999 (UTB, 2091), p. 9; Peter Cersowsky, "Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie", in: *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, hg. von Winfried Freund, Johann Lachinger und Clemens Ruthner, München, Fink, 1999, pp. 11-22, dort v.a. pp. 16-19; Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen, Basel, Francke, 2001, p. 13, pp. 17-110, dort v.a. pp. 89-100 und p. 101.

worfen werden auf das Phantastische – oder vorsichtiger: auf das Phantasieren – unter den Bedingungen seines vermeintlichen Gegenstücks, des realistischen Erzählens. Dann soll das Phantastische mit Blick auf Kafka erörtert und das anvisiert werden, was als seine "Mimesis des Phantastischen" bezeichnet werden kann. Dabei sind nicht primär Motive oder Gattungsaspekte, auch nicht primär Psychologie oder Diskursgeschichte im Blick, sondern das in gewisser Weise rhetorische Problem der phantastischen Textualität.

Das Phantasma des realistischen Erzählens: *Madame Bovary*

Das sogenannte Gegenteil des phantastischen Erzählens, das realistische Erzählen, kann gelesen werden als Versuch, der poetischen Ungewissheit des Phantastischen zu entgehen, indem der narrativen Darstellung die historisch vertraute Welt zum Muster ihrer mimetischen Entwürfe vorgesetzt wird. Das realistische Erzählen treibt latent das Phantastische, und auch nur schon das Phantasieren, in einen Zustand der Reduktion; zugleich aber kommt das Erzählen poetisch ohne den Ungewissheitsraum des Phantastischen – das heisst zuletzt: ohne poetische Imagination – nicht aus und bringt sich selbst in eine Krise, wenn es diesen Raum zu sehr beeinträchtigt.[3] Dieser Sachverhalt findet sich reflektiert in Flauberts *Madame Bovary*, in einer kleinen Serie von Phantasmen, die Emma Bovary in Bezug auf ihr Liebesverhältnis zu Rodolphe entwirft. Das Phantastische, das im realistischen, auf Erklärbarkeit sich verlassenden, Roman nicht strukturbestimmend als Gegenwelt auftreten kann, erhält hier als Ort das Phantasma zugewiesen, die Vorstellungs- und Wunschwelt der Figur; so wird es zu einem Teil der "Wahrscheinlichkeit" der Fiktion.

Die Serie der Phantasmen befindet sich in Buch II, Kapitel 12, in dem bei Emma Bovary der Gedanke Gestalt annimmt, sie und ihr Liebhaber könnten gemeinsam durchbrennen und ein neues Leben anfangen. Aufschlussreich ist, wie in dieser

3 Zum gemeinsamen nichtreferentiellen, in der Imagination und der literarischen Konstruktion gründenden Status von realistischem und phantastischem Erzählen siehe Uwe Durst, *op. cit.*, pp. 80-89.

Serie von Phantasmen das Phantastische als das entschieden Wirklichkeitsfremde, aber auch das schweifende Vorstellen überhaupt verkümmern, während die wirkliche Flucht in greifbare Nähe zu rücken scheint. Gegenstand des ersten Phantasmas ist eine phantastische Flucht im Ballon durch die Lüfte, über alle Wolken und anderen Trübungen hinaus:

> [...] elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain. C'était avec Rodolphe un éternel sujet de causeries. Elle s'appuyait sur son épaule et murmurait:
> – Hein! quand nous serons dans la malle-poste! ... Y songes-tu? Est-ce possible? Il me semble qu'au moment où je sentirai la voiture s'élancer, ce sera comme si nous montions en ballon, comme si nous partions vers les nuages. Sais-tu que je compte les jours? ... Et toi? (p. 229)

In Emma Bovarys träumerischem Murmeln äussert sich nicht nur ihr Fluchtwunsch. Eingelassen in ihre Sätze ist das Vokabular der Mimesis-Diskussion, auf welche die Diskussion des Phantastischen jederzeit bezogen ist: "songer", "possible", "sembler" (damit: "semblable", "vraisemblable"), "comme si". Dieses Vokabular vollzieht einerseits Emma Bovarys Transition ins Phantastische: Gemessen nicht an physikalischen Erklärbarkeiten, wohl aber an den realen Möglichkeiten der Madame Bovary, ist die Luftreise eine phantastische, nicht in die Grenzen ihrer Welt passende Vorstellung. Die Fluchtvorstellung droht Emma schon als blosse Phantasie aus ihrer Realität zu nehmen: "[...] elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain." Wie verloren zu sein im Wunsch: das bleibt, wie der Roman zeigt, die einzige Distanznahme zu ihrer Wirklichkeit, die Emma Bovary gelingt, bevor sie ihren endgültigen Selbstverlust inszeniert.[4] – Andererseits markiert das Vokabular der Mimesis-Diskussion den poetologischen Status der Passage. Das poetologische Zitat wiederum steht nicht bezugslos neben der poetischen Wirklichkeit Emmas, sondern neigt dazu, diese zu ironisieren: So deutlich sind die poetologischen – und nicht nur die psychologischen – Voraussetzungen der Wunschkonstruktion

4 Zum "masochisme" von Emmas Fluchtwunsch vgl. Antonia Fonyi, "Sa 'vie nombreuse', sa 'haine nombreuse'", in: *Emma Bovary*, dirigé par Alain Buisine, Paris, Editions Autrement, "Figures mythiques", 1997, pp.122-144, hier pp. 137f.

herausgestellt, dass die Lektüre in kritischen Abstand zu jenem Konstrukt gerückt wird, das für Emma mehr als ihre Wirklichkeit bedeutet.

Aus dem Luftfahrt-Traumbild wird zwei Seiten später ein Phantasma, das sich nicht mehr vertikal im Ungewissen verliert, sondern, halbwegs realistisch geworden, in der Horizontalen bleibt, in der begeh- und befahrbaren Ausdehnung der Welt. Die hier vorgestellte Reise geht in den Süden; eine Reise zum offenen Horizont soll es nun sein, nicht eine Reise über alle Horizonte hinaus; eine zwar klischeebestimmte, aber realistisch gezeichnete Reise von der städtischen Kultur in die natürliche Welt am Meeresrand – auch dies natürlich ein Klischee.

> Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.
> Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des clochers, hennir les mulets, avec le murmure des guitares et le bruit des fontaines, dont la vapeur s'envolant rafraîchissait des tas de fruits, disposés en pyramide au pied des statues pâles, qui souriaient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où les filet bruns séchaient au vent le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre: ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac: et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. (p. 231f.)

Die Szene beginnt mit der Weckung einer falschen, genauer: einer wahr scheinenden, aber unwahrhaften, Vorstellung: "[...]elle faisait semblant d'être endormie [...]." Die Vortäuschung einer Wirklichkeit schafft den Raum für Emmas Phantasma. Dieses ist sehr viel konkreter ausgemalt als die vorangehende Fluchtphantasie; die epische Breite geht einher mit

einer zunehmenden Realistik des Wunschbildes.[5] Während es in der Fluchtphantasie noch hiess: "Sais-tu que je compte les jours?", verlagert sich hier die Zählung der Tage vom Warten auf die Abreise hin zur Reise selbst – ein deutliches Zeichen für die Zunahme an Realistik: "[...] elle etait emportée depuis huit jours vers un pays nouveau [...]." Das zweite Phantasma ist durch sentimentale und idealisierende Vorstellungstopoi aus Emmas Romanlektüren bestimmt; "[...] du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc [...]"; am Ende ist da ein Fischerdorf "au bord de la mer", ein Strandhaus vor dem offenen Horizont, "[...] infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil"; es lässt sich ohne Ironie kaum lesen. Sentimental und idealisierend zeigt sich das Wunschbild, aber es ist nicht mehr "phantastisch" wie die Luftfahrt über den Wolken.

Und auch durch dieses Phantasma zieht sich eine poetologische Spur. Der Text des Phantasmas hat nichts Unmittelbares, "Natürliches", an sich; er ist gespeist aus Literatur, und nicht nur aus Emma Bovarys romantisch-sentimentalen Lektüren, sondern auch aus *Emma Bovary* selbst: Das Vokabular des Reisephantasmas findet sich nahezu wörtlich in den Wunschvorstellungen Emma Bovarys in Buch I, v.a. in den Kapiteln 6, 7 und 9.[6] Damit zeigt sich im Roman ein nicht ohne Ironie geknüpftes Netz der Wunschphantasien, welches die romantische Schwärmerei poetologisch als sentimentales Zitat blossstellt. Gleichermassen ironisch zitiert die Passage die Idealvorstellung der romantischen Poesie: Dem Ausblick auf das unendliche Meer, weit wie "l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître", ist das Erhabene als weiterer ästhetischer Topos eingeschrieben, mitsamt seiner lehrbuchmä-

5 Zur Konstruktion dieser Realistik mag gehören, dass die Passage im Indikativ gehalten ist – bis sich der Wunschcharakter doch wieder im Konjunktiv sichtbar macht: "C'est là *qu'ils s'arrêteraient* pour vivre [...]." Der erneute Wechsel zum Indikativ erfolgt, nachdem das Phantasma explizit als solches gekennzeichnet ist: "Cependant, sur l'immensité de cet avenir *qu'elle se faisait apparaître*, rien de particulier ne surgissait [...]." (Hervorh. A. H.)

6 Und natürlich nehmen die "quatre chevaux" die Postkutsche aus dem ersten Phantasma wieder auf.

ssigen Bedingung: "[...] rien de particulier ne surgissait [...]." Aber die Ironie gilt nicht nur der romantischen Literatur.[7] Das intra- und intertextuell geknüpfte Netz der Wunschphantasien weist zugleich darauf hin, dass unter den Bedingungen des realistischen Erzählens das Phantasieren selbst in den Konventionen dieses Erzählens gefangen gehalten wird. Die Ironie gilt hier wie anderswo im Roman auch dem realistischen Erzählen.[8] Darauf zeigt noch deutlicher das dritte Phantasma.

Die Reise ins Offene, an den Rand des Erhabenen, wird einige Seiten weiter im Roman zur Falle, aber nicht in der Wirklichkeit, sondern wiederum in einem Phantasma.

> – Ah, la belle nuit! dit Rodolphe.
> – Nous en aurons d'autres! reprit Emma.
> Et, comme se parlant à elle-même:
> – Oui, il fera bon voyager... Pourquoi ai-je le coeur triste, cependant? Est-ce l'appréhension de l'inconnu..., l'effet des habitudes quittées..., ou plutôt...? Non, c'est l'excès du bonheur! Que je suis faible, n'est-ce pas? Pardonne-moi!
> – Il est encore temps! s'écria-t-il. Réfléchis, tu t'en repentiras peut-être.
> – Jamais! répondit-elle impétueusement.
> Et en se rapprochant de lui:
> – Quel malheur donc peut-il me survenir? Il n'y a pas de désert, pas de précipice ni d'océan que je traverserai avec toi. A mesure que nous vivrons ensemble, ce sera comme une étreinte chaque jour plus serrée, plus complète. Nous n'aurons rien que nous trouble, pas de soucis, nul obstacle! Nous serons seuls, tout à nous, éternellement... Parle donc, réponds-moi.
> Il répondait à intervalles réguliers: "Oui... oui..." (pp. 234f.)

Rodolphe betont mit seinem Lob der Nacht – "Ah, la belle nuit! dit Rodolphe" – die Präsenz des gegenwärtigen Erlebens und macht sich damit als imaginationsferner, womöglich Emmas Visionen ausweichender Realist kenntlich. Emma hingegen versteift sich auf ihren Fluchtplan und beweist mit ihrer

7 Dass sie aber fraglos auch der romantischen Schwärmerei gilt, macht der Abschluss der Szene deutlich: Gleich nach dem Phantasma folgt die Ernüchterung mit dem Wiedereintritt Emmas in die familiäre Schlafzimmerwelt: "Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort [...]." (p. 232)

8 Zu Flauberts Verhältnis zum Realismus vgl. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle éd. revue et corrigé, Paris, Editions du Seuil, 1998, pp. 155-161.

Antwort die für das Wunschdenken typische Missachtung der realen Gegenwart durch das Insistieren auf dem Phantasma: "Nous en aurons d'autres! reprit Emma." Dabei ist die Wunschvorstellung im Begriff, sich in ein Gefängnis zu verwandeln. Dieses besteht nicht so sehr in der Konkretheit des Wunsches als vielmehr in der zunehmenden Zwanghaftigkeit des Wünschens. Für Emma ist diese nicht wahrnehmbar – oder vielleicht doch: Im Moment der Verwandlung des Wunsches in ein Gefängnis stellt sich ein Zögern ein – eine "hésitation" –, das möglicherweise nicht nur dem Gedanken gilt, das Vertraute zurückzulassen, sondern ebenso der Ahnung, dass die Dringlichkeit des Wünschens den Wunsch verödet. Die paradiesische Landschaft des vorangehenden Phantasmas wird zur Wüste, die durch die Negation – "Il n'y a pas de désert [...]" – nicht zum Verschwinden gebracht wird; die Bergeshöhen mit Aussicht auf südliche Städte werden zur "précipice", und statt am Meer zu leben, geht es nun darum, hinter jeglicherlei Ozean in ein raumloses Jenseits aller Widerstände zu gelangen. Am Ende steht die definitive Verengung und Verfestigung des Phantasmas, das doch zuerst über die Wolken hinaus, dann zumindest horizontal ins Weite wollte: die Verfestigung, die keinen Raum für weitere Imagination lässt, "une étreinte chaque jour plus serrée, plus complète", und auch keine Zeit, denn sie will in alle Ewigkeit erstarren: "[...] nous serons seuls, tout à nous, éternellement...". Das Phantasma bringt sich um die Bedingung seiner Möglichkeit; es bringt sich um den offenen Raum und die offene Zeit des Vorstellens; es fixiert sich darauf, das ersehnte Ziel als Erfüllung zu behaupten, während es doch nur verzweifelt ein Minimum an Wirklichkeit oder wenigstens an Möglichkeit der Wunscherfüllung beschwört.[9] Der Ballon des ersten Phantasmas ist abgestürzt; aber nicht in der Realität, sondern – das ist der springende Punkt – in der Vorstellung selbst.

Was sich hier anzeigt, ist die Gefangennahme der phantastischen Vorstellung durch die Bedingungen nicht nur des

9 Emma Bovarys Selbstmord wird als notwendige Implikation von Flauberts "Realismus" gedeutet bei Serge Zenkine, *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, Clermont-Ferrand, Association de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996, v.a. pp. 13-45.

realen Lebens, sondern auch des realistischen Erzählens. Der Roman *Madame Bovary* als ganzer lässt sich als ein Phantasma verstehen, das die Struktur dessen, was als gängige Wirklichkeit gilt, als Muster für seine poetische Gestaltung in Anspruch nimmt. In dem realistischen, nicht phantastischen Phantasma des Romans wird anhand der Träume und Vorstellungen von Madame Bovary die Verkümmerung des Phantasierens erzählt, seine Verengung bis zum Punkt der Implosion, deren äusseres Echo Rodolphes mechanisch wiederholtes "oui... oui..." ist. Mit ironischer Distanz zeigt Flauberts Roman, wie Emma Bovary phantasierend in ein phantasiefeindliches Extrem gerät und dabei verstummt; ein Extrem zwanghaft wahrhaftiger Wahrscheinlichkeit, das, poetologisch gesehen, eine fundamentale Krise der literarischen *inventio* andeutet – welche potentielle Krise im Roman durch Ironie narrativ entschärft wird. Als das radikale Gegenstück zu diesem poetisch und poetologisch prekären Gewissheitszwang lässt sich das Phantastische verstehen.

Phantastische Modifikation des Phantastischen: Kafka

Es besteht in der Forschungsliteratur Uneinigkeit darüber, ob Kafka – oder jedenfalls einzelne seiner Texte – der phantastischen Literatur zuzurechnen sei oder nicht. Kafka wird auch für Märchen, Mythos und natürlich für die Parabolik reklamiert; sein Werk treibt die Genre-Verunsicherung offenkundig hervor. Statt solche Zuschreibungen vorzunehmen, lässt sich mit Fug eher sagen, Kafka arbeite mit den Strategien – er erzeuge Simulationen der Strategien – von Märchen, Mythos, Parabel und natürlich Phantastischem. Der Streit um Kafkas Zugehörigkeit zum Phantastischen beginnt mit Todorov; dessen Definition des Phantastischen als "hésitation"[10] vor der Konfrontation der erklärbaren Welt mit dem Unerklärlichen gerät Kafkas Textstrukturen gegenüber in gewisse Schwierigkeiten. Manchen Interpreten gilt hingegen insbesondere *Die Verwandlung* als Paradefall eines modernen phantastischen Texts; selten findet ja so deutlich wie hier der Einbruch des

10 Todorov, *op. cit.*, p. 35 und passim.

Unerklärlichen in die vertraute Wirklichkeit statt.[11] Andere Interpreten schliessen Kafka ganz vom Phantastischen aus, dies insbesondere mit dem an Todorovs Bestimmung der rezeptiven "hésitation" orientierten Argument, die phantastische Erzählung habe eine Figur zu enthalten, die die schockhafte Irritation des Nichtverstehens durchmache und im Text repräsentiere, und eine solche Figur fehle bei Kafka, wo seine Texte mit dem Unerklärlichen operierten.[12] Bekanntlich weisen die meisten phantastischen Texte in der Tat eine die Erschütterung durch das Unerklärliche repräsentierende Figur auf; zu denken wäre an Nathanael in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* oder an Jonathan Harker und Mina Murray in Bram Stokers *Dracula*. Bei Kafka jedoch fehlt die von der Alterität des Ereignisses erschütterte Figur tatsächlich; das zeigt sich immer wieder, in der *Landarzt*-Erzählung, im *Urteil*, in *Die Sorge des Hausvaters*, in *Der Kübelreiter*, in *Der Schlag ans Hoftor* und anderswo. Gregor Samsa, der Verwandelte, ist nie wirklich erstaunt und entsetzt; er fragt nicht nach einer Erklärung des Unerklärlichen – er nimmt seinen verwandelten Körper zur Kenntnis und ärgert sich, dass er den Frühzug nicht erwischen wird.

11 Exemplarisch Winfried Freund, *op. cit.*, pp. 174f.; zu Kafka im weiteren pp. 94-96, pp. 175f., pp. 215-220. Freilich ist anzumerken, dass bei Freund die Frage nach der Zugehörigkeit Kafkas zum Phantastischen nicht ernsthaft gestellt wird, wie überhaupt eine theoretische Diskussion weitgehend ausbleibt.

12 Mit diesem Argument operiert Marianne Wünsch, *op. cit.*, pp. 38-40. Ihre Definition des Phantastischen, auf Todorov basierend, verlangt zum einen die übliche Konfrontation des Erklärlichen mit dem Unerklärlichen – oder, wie es bei ihr heisst: der "realitätskompatiblen" mit der "nichtrealitätskompatiblen" Welt –; und sie verlangt als zusätzliches Definitionsmerkmal – ebenfalls im Anschluss an Todorov, nämlich an seine rezeptionsorientierte Bestimmung des Phantastischen durch die "hésitation" des impliziten Lesers – die Anwesenheit einer Figur – von Wünsch als "Klassifikator" bezeichnet –, die diese Konfrontation wahrnimmt, einen Erklärungsversuch startet und dabei das Scheitern dieses Versuchs erfährt. Todorov erachtet diese Bedingung zwar als historisch meist erfüllt, aber definitorisch nicht als zwingend (Todorov, *op. cit.*, pp. 35-38); Wünsch hingegen setzt die Anwesenheit des "Klassifikators" als notwendig und schliesst deshalb Kafkas Texte, die dieser behaupteten Notwendigkeit nicht gehorchen, vom Phantastischen aus.

Weil bei Kafka die textinterne Repräsentation der Erschütterung fehlt, sollen also seine Texte der phantastischen Literatur nicht zugerechnet werden. Ob diese Zurechnung erfolgt oder nicht, scheint über das Interesse der Gattungsbestimmung hinaus nicht sonderlich relevant. Hingegen lässt sich zeigen, dass die bei Kafka in der Tat auffällige Abwesenheit der Erschütterungsfigur seine Texte nicht nur nicht aus dem Bereich des Phantastischen ausschliesst. Vielmehr trägt sie umgekehrt dazu bei, das Phantastische selbst in eine veränderte Modalität zu überführen. Wenn nämlich die nach Erklärungen suchende Figur – die ja stets aus der vertrauten Welt stammt – fehlt, fehlt in der Erzählstruktur auch die Einseitigkeit der Betrachtung des Unerklärlichen, die ihrerseits ein Moment der Leserlenkung darstellt. Dieses Fehlen unterläuft die zur üblichen Definition des Phantastischen gehörende Zweiweltentheorie. Wenn es keine Figur gibt, die von der einen Welt aus die andere bestaunt und nicht versteht, stossen die beiden Welten unvermittelt aufeinander, und die Irritation richtet sich nicht einfach auf das unerklärliche Ereignis, sondern der Status beider Welten gerät in Zweifel. Dies übersehen, exemplarisch, etwa jene Interpretationen von Kafkas *Verwandlung*, die die Metamorphose Gregor Samsas in ein "Ungeziefer" allegorisierend als Bild für einen allgemeinen – psychologischen, soziologischen, theologischen etc. – Befund hinsichtlich der im Text dargestellten nicht-phantastischen, alltäglichen Wirklichkeit deuten und wegerklären.[13] Das können diese Interpretationen nur tun, indem sie die dargestellte vertraute Welt ihrerseits nicht in Frage stellen, sondern als Parameter ihrer allegorisierenden Deutung benützen. Es gibt aber im Text der *Verwandlung* nicht nur keinen Hinweis darauf, welche Allegorisierung die richtige sei, sondern auch keinen Hinweis darauf, dass überhaupt die Arbeits- und Familienrealität Gregor Samsas buchstäblich gelesen, also innerhalb der Fiktion als real angenommen werden müsste, hingegen Samsas Verwandlung allegorisch, im sogenannten übertragenen Sinn. Genau so gut könnte – theoretisch – die Ungeziefergestalt Samsas buchstäblich gelesen und die Arbeits- und

13 Gegen solche allegorisierende Wegdeutung des Phantastischen wendet sich bekanntlich schon Todorov, *op. cit.*, pp. 67-74.

Familienwelt im übertragenen Sinn, als Allegorie, verstanden werden.[14] Damit gerät eine wesentliche Voraussetzung der herkömmlichen Definition des Phantastischen ins Schwanken: Im Text sei eine der präsentierten Welten als erklärbar-wirkliche gesetzt.

Die *Jäger-Gracchus*-Fragmente

Dieses Deutungsproblem lässt sich an den *Jäger-Gracchus*-Fragmenten verfolgen. Die Fragmente finden sich in den *Oktavheften B* und *D* aus den Jahren 1916/17;[15] Max Brod hat nach Kafkas Tod eine abgeschlossene Fassung vorgetäuscht (auch ein Phantasma). In diesen – passenderweise in Kafkas Refugium in der Alchimistengasse entstandenen[16] – Fragmenten ist ein poetologisches Motiv am Werk, das bei Kafka beinahe omnipräsent ist: das Motiv der Übertragung, Verschiebung oder Überführung.[17] Gracchus ist auf der Überfahrt, genauer: im Vollzug der Überführung, vom Diesseits ins Jenseits; er wird von der Barke hinübergetragen von der einen Welt in die andere, nur ist dieser Vorgang ins Endlose ausgeweitet, ein unaufhörlicher Prozess der Übertragung, angetrieben von "dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst",[18] und der jederzeit topisch auf den Lebensatem bezogen bleibt.[19] Die Unaufhörlichkeit der Übertragung affiziert

14 Zur elementaren Verunsicherung der Deutung der Kafka-Texte durch diese selbst siehe Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München, Fink, "Münchner Germanistische Beiträge, 38", 1990, pp. 149-169.

15 Franz Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M., Fischer, 1994, Bd. 6: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass*, in der Fassung der Handschrift. *Oktavheft B*: pp. 39-62; *Oktavheft D*: pp. 90-112. Die *Jäger-Gracchus*-Fragmente finden sich pp. 40-43, p. 44, p. 44f., pp. 96-100. Nach dieser Ausage wird im Folgenden zitiert.

16 Siehe Harmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*, Stuttgart, Kröner, 1979, Bd. 2, pp. 313-350, hier pp. 336-339.

17 Vgl. etwa *Das Schloss*, *Der Process*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Die Brükke*, *Ein Bericht für eine Akademie*, *Gibs auf!* etc.

18 *Jäger-Gracchus*-Fragmente, p. 44.

19 Eine anspielungs- und referenzreiche Lektüre der *Jäger-Gracchus*-Fragmente gibt Guy Davenport, "The Hunter Gracchus", in: ders., *The*

beide Welten. Nicht nur die Übertragung, sondern auch ihre Unaufhörlichkeit bricht mit Gracchus, dem untoten Toten, in die vertraute, freilich bereits in den Vorschein des Fremden gerückte Welt ein und zieht diese in ihren Sog: Die eigentümliche Starre der nahezu bewegungs- und gänzlich geräuschlosen, in ein überhelles de-Chirico-Licht getauchten Anfangsszene wird mit der Ankunft der Barke in eine traumartig schwebende Bewegung versetzt.

> Zwei Knaben sassen auf der Quaimauer und spielten Würfel. Ein Mann las eine Zeitung auf den Stufen eines Denkmals im Schatten des säbelschwingenden Helden. Ein Mädchen am Brunnen füllte Wasser in ihre Bütte. Ein Obstverkäufer lag neben seiner Ware und blickte auf den See hinaus. In der Tiefe einer Kneipe sah man durch die leeren Tür- und Fensterlöcher zwei Männer beim Wein. Der Wirt sass vorn auf einem Tisch und schlummerte. Eine Barke schwebte leise als werde sie über dem Wasser getragen in den kleinen Hafen. Ein Mann in blauem Kittel stieg ans Land und zog die Seile durch die Ringe. Zwei andere Männer in dunklen Röcken mit Silberknöpfen trugen hinter dem Bootsmann eine Bahre auf der unter einem grossen blumengemusterten gefransten Seidentuch offenbar ein Mensch lag. Auf dem Quai kümmerte sich niemand um die Ankömmlinge, selbst als sie die Bahre niederstellten um auf den Bootsführer zu warten, der noch an den Seilen arbeitete, trat niemand heran, niemand richtete eine Frage an sie, niemand sah sie genauer an. Der Führer wurde noch ein wenig aufgehalten durch eine Frau, die ein Kind an der Brust mit aufgelösten Haaren sich jetzt an Deck zeigte. Dann kam er, wies auf ein gelbliches zweistöckiges Haus, das sich links nahe beim Wasser geradlinig erhob, die Träger nahmen ihre Last auf und trugen sie durch das niedrige aber von schlanken Säulen gebildete Tor. Ein kleiner Junge öffnete ein Fenster, bemerkte noch gerade wie der Trupp im Haus verschwand und schloss das Fenster wieder eilig. Auch das Tor wurde nun geschlossen, es war aus schwerem Eichenholz sorgfältig gefügt. Ein Taubenschwarm der bisher den Glockenturm umflogen hatte, liess sich jetzt auf dem Platz vor dem

Hunter Gracchus And Other Papers on Literature and Art, Washington D.C., Counterpoint 1997, pp. 1-18. Eine gleichsam physische Lektüre des biographischen Kontexts dieser Fragmente unternimmt W. G. Sebald in der Erzählung seiner Reise nach Riva, auf dem Spuren des "Dr. K.": "Dr. K.s Reise nach Riva", in: ders., *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt a. M. 1994, Fischer, pp. 161-191. Hinweise auf motivische Bezüge der *Jäger-Gracchus*-Fragmente zur chassidischen Erzähltradition gibt u.a. Andreas Töns, *"Nur mir gegenübergestellt" – Ich-Fragmente im Figurenfeld. Reduktionsstufen des Doppelgängermotivs in Kafkas Erzählprosa*, Bern etc., Lang, 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1680), pp. 151-157.

> Hause nieder. Als werde im Hause ihre Nahrung aufbewahrt, sammelten sich die Tauben vor dem Tor. Eine flog bis zum ersten Stock auf und pickte an die Fensterscheibe.[20]

Die wie zu einer Beschwörung gereihten parataktischen Anfangssätze erfahren mit der Ankunft der Barke eine leichte rhythmische Irritation, ineins mit einer leisen hypotaktischen Belebung; die Belebung hebt die Irritation nicht auf, sondern gibt ihr das Momentum einer Ungewissheitsbewegung, einer Verunsicherung des Verstehens, in die hinein der Auftritt des Bürgermeisters erfolgt. "Ein alter Mann in Cylinderhut mit Trauerband kam eine der schmalen stark abfallenden Gässchen, die zum Hafen führten herab";[21] kraft seines Amtes müsste er die Autorität der vertrauten und gefestigten Welt repräsentieren, aber seine narrative Funktion ist eine andere. Er personifiziert eine Begegnung des Vertrauten mit dem Fremden, in der das Vertraute sich von Anfang an nicht auf seine Selbstgewissheit zu stützen weiss (und dies auch nicht versucht[22]), da es von dem Fremden längst schon erfasst ist, nämlich seit der nächtlichen Ankündigung der Ankunft Gracchus' durch "eine Taube", die "aber gross wie ein Hahn" sei.[23]

Und zugleich wird die andere, jenseitige, Welt entrückt: Gracchus erzählt dem Bürgermeister von Riva mit dem gänzlich hilflos wirkenden Namen "Salvatore" von seinem Tod und den Umständen seiner Irrfahrt.

> "Sind Sie tot?" "Ja", sagte der Jäger, "wie Sie sehn. Vor vielen Jahren, es müssen aber schon ungemein viel Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald, das ist in Deutschland, von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot." "Aber Sie leben doch auch?" sagte der Bürgermeister. "Gewissermassen", sagte der Jäger, "gewissermassen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiss nicht was es war,

20 *Ibid.*, pp. 40f.
21 *Ibid.*, pp. 41.
22 Indem der Bürgermeister seine Wirklichkeitsautorität nicht ins Spiel bringt, lässt er den dramatischen Konflikt zwischen dem Vertrauten und dem Fremden nicht aufbrechen: wieder ein Beispiel für das Fehlen der textlichen Repräsentation der Verstörung vor dem Phantastischen bei Kafka.
23 *Jäger-Gracchus*-Fragmente, p. 42.

> nur das weiss ich, dass ich auf der Erde blieb und dass mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde."[24]

Der eigentliche Ankunftsort der Überfahrt bleibt entzogen, nur die Stufen der Treppe, die zum Tor ins Jenseits führt, werden sichtbar, und auch diese nur als Traumbild.[25]

> „Und Sie haben keinen Anteil am Jenseits?" fragte der Bürgermeister mit gerunzelter Stirn. "Ich bin", antwortete der Jäger, "immer auf der grossen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben bald unten, bald rechts bald links, immer in Bewegung. Nehme ich aber den grössten Aufschwung und leuchtet mir schon oben das Tor, erwache ich auf meinem alten in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn. Der Grundfehler meines einstmaligen Sterbens umgrinst mich in meiner Kajüte, Julia die Frau des Bootsführers klopft und bringt mir zu meiner Bahre das Morgengetränk des Landes, dessen Küste wir gerade befahren."[26]

Die Fahrt ohne Ende, die den Topos der Lebensfahrt ebenso aufhebt wie jenen der Todesfahrt, bedeutet Übertragung ohne Ende, die infinite Bewegung einer Überführung, die überall hinkommen, aber nirgends ankommen kann. Gleichwohl halten sich die – durch die Erzählung in der Erzählung virtualisierten – Welten des Jägers Gracchus, der "Schwarzwald" und das "Jenseits", gegenwärtig. Gracchus' Fahrt 'zwischen' ihnen, seine ankunftlose Überführung, bildet ihrerseits die fremde 'Welt', die in die fraglose Wirklichkeit von Riva einbricht und eine irritierte Wahrnehmung beider Welten provoziert. Solange von "Überführung" und "Übertragung" die Rede ist, bleiben beide textualen Welten, zwischen denen die metaphorisierende Bewegung stattfindet, zumindest prospektiv im Blick. Der Blick kann sich nicht allein auf eine der beiden Seiten richten, und er kann auch nicht kurzerhand die beiden

24 *Ibid.*, pp. 42f.

25 Auf eine psychologisch perspektivierte Deutung der Gracchus-Figur als Bild des Ewigen Juden verweist Detlev Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1989, pp. 161-164.

26 *Ibid.*, p. 43.

Seiten ineinander übertragen.[27] Geschähe dies, so stünde die Lektüre vor der von ihr definierten Identität beider Welten und hätte sich mit dem einfachen statischen Befund zu begnügen, dass sie ihr Signalement nicht zu bestimmen vermöchte. Das Offenhalten der Möglichkeit der Differenz der Welten hingegen erlaubt es, die Reflexion des Phantastischen auszutragen.

Wenn beide Welten im Blick bleiben und die Übertragung, als unaufhörliche, alles berühren wird, zieht die unvertraute Welt progressiv, aber nie endgültig, in die – damit nur noch scheinbar – vertraute Welt ein. Und zugleich gerät die unvertraute Welt ihrerseits zunehmend in die Optik der scheinbar vertrauten Welt; die unvertraute Welt wird dabei vertrauter, was zugleich heisst, dass ihre Unvertrautheit – ihr Status der Unvertrautheit – unvertrauter wird. Die semiotische Verunsicherung erfasst beide Welten; deren Grenze geht in den Übertragungs- und Überführungsprozess ein. "Überführen" hat mehr als eine Bedeutung: Es meint den Vorgang einer räumlichen Verschiebung und Beförderung von einem Ort zum andern, aber zugleich den Vorgang der detektivisch-semiotischen Entlarvung. Beides ist an der Übertragung beteiligt, die Entlarvung als Verstehen- und Bestimmenkönnen und die Beförderung von Ort zu Ort (von Topos zu Topos) als Vorgang der Sinnverschiebung. Beides ist am Phantastischen beteiligt, und beides geht ineinander über in einer Weise, die verstehen zu wollen heisst, wiederum vor demselben Problem zu stehen.

Dass der literarische Prozess der metaphorischen Überführungsbewegung eingehört, verdeutlicht das zweite längere *Jäger-Gracchus*-Fragment:[28] Es zeigt – in auktorial nicht hintergehbarer Ich-Erzählung – den Jäger als Schreibenden.

> Niemand wird lesen, was ich hier schreibe; niemand wird kommen, mir zu helfen; wäre als Aufgabe gesetzt mir zu helfen, so blieben alle Türen aller Häuser geschlossen, alle Fenster geschlossen, alle lägen in ihren Betten, die Decken über den Kopf geschlagen, eine nächtliche Herberge die ganze Erde. Das hat guten Sinn, denn niemand weiss von mir, und

27 Wie das Todorov mit Kafka tut, *op. cit.*, pp. 177-183. Siehe unten den Abschnitt "Mimesis des Phantastischen".

28 *Jäger-Gracchus*-Fragmente, pp. 44f.

> wüsste er von mir so wüsste er meinen Aufenthalt nicht und wüsste er meinen Aufenthalt, so wüsste er mich dort nicht festzuhalten und wüsste er mich dort festzuhalten so wüsste er nicht wie mir helfen.[29]

Die fortgesetzte Verschiebung von "wüsste er" zu "wüsste er" nimmt das Motiv der Fahrt auf und inszeniert zugleich textlich den Schreibvorgang:[30] Der Ort des Schreibens, in diesem Fragment, ist nicht Riva (d.i.: das Ufer); er ist die grosse transitorische Fahrt zwischen allen Welten selbst, kein Ort also, sondern endloser Übergang.

> Ich liege während ich dieses schreibe auf einer Holzpritsche, habe – es ist kein Vergnügen mich zu betrachten – ein schmutziges Totenhemd an, Haar und Bart, grau und schwarz geht unentwirrbar durcheinander, meine Beine sind mit einem grossen seidenen buntgemusterten langgefransten Frauentuch bedeckt. Zu meinen Häupten steht eine Kirchenkerze und leuchtet mir. Auf der Wand mir gegenüber ist ein kleines Bild, ein Buschmann offenbar, der mit einem Speer nach mir zielt und hinter einem grossartig bemalten Schild sich möglichst deckt.[31]

Die Requisiten der Schreibsituation, das Totenhemd, das Frauentuch, die Kirchenkerze und der gemalte Buschmann, der den Speer auf den Schreibenden richtet, provozieren ein Spiel der Verweisungen und Oppositionen, ohne einfache Übersetzugen zuzulassen; spätestens die Gegenüberstellung der beiden Jäger – des Buschmanns und Gracchus' – stellt ein Spannungsverhältnis her, das sich durch blosse Übersetzung der Bilder – was ist ein Bild, was ist eine Übersetzung wovon? – nicht auflösen lässt; die Relation zwischen dem Speer des Buschmanns und Gracchus' Schreibgerät bleibt signifikant, aber ungewiss. Die Vorläufigkeit der Bestimmungen zeigt sich unabweisbar am Ende des Fragments: Gracchus' Schreiben auf der Fahrt bricht an der Stelle ab, wo die Fahrt selbst zum Thema werden würde: Gracchus "schlüpft" nach seinem Tod in das Totenhemd; er liegt in der Barke und wartet. "Hier lag ich und wartete. // Dann geschah"[32] – jetzt würde die Fahrt

29 *Ibid.*, p. 44.

30 Vgl. zu dieser Textbewegung den frühen Text *Wunsch Indianer zu werden*, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, *op. cit.*, Bd. 1, p. 30. Siehe zu diesem Text Kremer, *op. cit.*, pp. 58-62.

31 *Jäger-Gracchus*-Fragmente, p. 45.

32 *Ibid.*, p. 45.

beginnen, die Irrfahrt; wenn Gracchus weiterschreiben würde, würden Schreibvollzug und Irrfahrt zusammenfallen, ununterscheidbar, unverstehbar. Hier zeigt sich die Ungewissheit an, die das Phantastische grundiert: Was Schreiben und was Fahrt sei, was Vollzug und was Thema, was an der Überführung Entlarvung und was Verschiebung sei.[33]

Wer Gracchus helfen – das heisst: ihn aus der unendlichen Fahrt erretten – wollte, ginge fehl: "Der Gedanke mir helfen zu wollen ist eine Krankheit und muss im Bett geheilt werden."[34] Im Bett liegt aber nicht nur der Kranke, sondern auch der untote Tote auf seiner Fahrt, und das heisst zugleich: der Schreibende. Der Gedanke, dem schreibenden Gracchus helfen zu wollen, muss im Schreiben (auch in jenem Schreiben, das Lesen heisst) "geheilt" werden – in der Fortführung der Transition.

Mimesis des Phantastischen

Kafkas Texte stellen exemplarisch die Frage, was an ihnen buchstäblich oder wörtlich zu lesen sei und was im übertragenen Sinn, und damit stellen sie diese Unterscheidung selbst in Frage.[35] Das scheint der Lektüreort zu sein, an dem ein Text 'wahrhaftig phantastisch' wird. Kafkas Texte sind nicht einfach phantastisch; sie stellen das Phantastische dar und stellen es aus, indem sie seine Bedingungen unterlaufen. Sie betreiben eine ironische Mimesis des Phantastischen, indem sie jeden festen Referenzpunkt auflösen, indem sie also die "Unschlüssigkeit" radikalisieren bis dahin, wo die textuale Konfrontation zweier Welten sich verwandelt in die Ungewissheit, ob überhaupt zwei Welten dargestellt seien oder vielmehr eine ungewisse Pluralität oder aber nur eine Welt,

33 Bezeichnenderweise brechen auch die anderen grösseren *Jäger-Gracchus*-Fragmente an der Stelle ab, an der die grosse Überführungsfahrt unmittelbar zur Sprache kommen würde; vgl. *op. cit.*, p. 43 und p. 100.

34 *Ibid.*, p. 45.

35 Vgl. hierzu den Begriff der "gleitenden Metapher" bei Hans Helmut Hiebel, *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, München, Fink, 1989, pp. 35-57, v.a. pp. 54-57.

die die vermeintliche Konfrontation als Agitation einer vollständigen semiotisch-figuralen Verunsicherung betreibt. Von hier aus liesse sich sogar sagen, dass die in der phantastischen Literatur übliche Differenzierung zweier Welten und deren oft spektakuläre Konfrontation sowie die das Nichtverstehen repräsentierende Figur im Text Versuche seien, die fundamentale Verunsicherung des Verstehens in im Grunde überschaubare, dabei aber immerhin so dramatische Verhältnisse überzuführen, dass diese der Lektüre zur *delectatio* gereichen.

Die Verunsicherung des Verstehens lässt sich, um auf den Anfangsbegriff zurückzukommen, mit dem Begriff der "wahrhaftigen Unwahrscheinlichkeit" exponieren. "Wahrhaftige Unwahrscheinlichkeit" besagt zunächst, das Wahrhaftige am Unwahrscheinlichen sei gerade, dass es nicht vorgibt, wahr zu sein. Das klingt nach Illusionsbrechung; aber es geht um mehr. Hier vollzieht sich eine Art begrifflicher Kurzschluss; er lautet: Das Unwahrscheinliche ist darin wahrhaftig, dass es das Wahrhaftige als unwahrscheinlich zeigt. Das ist nicht einfach ein Wortspiel um den Begriff des "Wahren": Es ist seine Aporie. In ihr konzentriert sich das eigentliche Problem des Phantastischen. Wenn nämlich etwas darin wahrhaftig ist, dass es nicht wahr scheint, sondern unwahr, so verlagert sich die Frage der Wahrhaftigkeit in das Scheinen selbst: Wenn etwas wahrhaftig unwahrhaftig scheint, was ist es dann: wahrhaftig oder unwahrhaftig? Das Scheinen zeigt sich als undurchschaubar. Darin geschieht die entscheidende phantastische Verschiebung. Sie besagt: Das Wahrhaftige liegt in der Ungewissheit des Scheinens. "Scheinen" ist der textuale Modus, in dem der transitorisch-figurale Prozess sich vollzieht, der den Jäger Gracchus so wenig zur Ruhe kommen lässt wie die Lektüre seiner Geschichte; er entzieht sich, indem er seine eigene Dereferentialisierung exponiert, jeder Verstehensgewissheit. Die poetologische Berücksichtigung dieses Gewissheitsentzugs bedeutet eine Radikalisierung jener Unschlüssigkeit („hésitation"), die Todorov in Bezug auf den Einbruch der unvertrauten in die vertraute Welt als Kern des Phantastischen bestimmt.

Vor dieser Radikalisierung der "hésitation" bei Kafka bleibt Todorov in gewisser Weise stehen, indem er die phantastische Literatur mit dem Ende des 19. Jahrhunderts für historisch tot

erklärt, da die epistemologischen Bedingungen des Phantastischen nicht mehr gegeben seien.[36] Anders gesagt: Die Radikalisierung der "hésitation", die bei Kafka zu finden ist, trägt bei Todorov nicht mehr den Namen des Phantastischen. Aber ganz geheuer scheint ihm diese Reduktion nicht: In Bezug auf Kafka wird die Ausschlusserklärung ambivalent; es scheint, als werde sie von einem flüchtigen Moment der "hésitation" gestreift. In der Schlusspassage der *Introduction à la littérature fantastique* heisst es mit Blick auf Kafka: "L'homme 'normal' est précisément l'être fantastique; le fantastique devient la règle, non l'exception."[37] Die Folgerung für Kafka lautet: "Avec Kafka, nous sommes donc confrontés à un fantastique généralisé: le monde entier du livre et le lecteur lui-même y sont inclus. [...] Voici en un mot la différence entre le conte fantastique classique et les récits de Kafka: ce qui était une exception dans le premier monde, devient ici la règle."[38] Von "différence" ist hier die Rede, von struktureller Veränderung, aber nicht entschieden von Ausgrenzung; vom "conte fantastique classique", aber nicht von phantastischer Erzählung überhaupt. Die Stelle lässt es zu, an eine Verwandlung des

36 Todorov, *op. cit.*, pp. 74-150; zur theoretischen Unangemessenheit dieser Folgerung und ihrer Voraussetzung gegenüber Todorovs eigener vorangehender Bestimmung des Phantastischen siehe Durst, *op. cit.*, pp. 233-241.

37 *Ibid.*, p. 182. Rolf Günter Renner nimmt Todorovs Befund wie folgt auf: "Dieses Erzählen, dem die Grenze zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit zum Problem wird, findet den Grund aller Widersprüche in der Natur des Menschen. Dieser ist das wirklich Phantastische." Rolf Günter Renner, "Kafka als phantastischer Erzähler", in: *Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur*, hg. v. Rein A. Zondergeld, Frankfurt a.M. 1978, pp. 152f., zit. bei: Heinz-Gerhard Wilkens, "Phantastik und Warenästhetik. Die Bilder René Magrittes in der Werbung", in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. v. Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, pp. 457-470, hier p. 459, Fn. 19. – Was in Renners Bestimmung geschieht, ist ein Ab- und Rückbiegen des Unerklärlichen ins Erklärbare: Das phantastische Erzählen hat, so die Erklärung, seinen eigentlichen Grund im Menschen, und der ist selbst das Phantastische. Die Erklärung ist zirkulär, aber sie repetiert immerhin den Gestus des Erklärens – eben jenen Gestus, den das Phantastische ausschliesst. Das Verfahren ist exemplarisch für das interpretatorische Ausweichen vor einem Befund, zu dem die Interpretation selbst kommen musste.

38 *Ibid.*, pp. 182f.

Phantastischen zu denken, nicht nur an dessen Ende. Damit scheint Todorov einen Zustand der poetologischen "hésitation" gegenüber der Zuordnung des Phänomens Kafka anzudeuten, der seiner eigenen Reflexion des Phantastischen adäquater wäre als der Totenschein, den er der phantastischen Literatur ausstellt.

Die Andeutung dieser "hésitation" wird allerdings zugleich durch die Entschiedenheit verdeckt, mit der Todorov die Diagnose stellt, bei Kafka sei die 'Normalität', das bisher als versteh- und erklärbar Geglaubte, selbst das Phantastische, also Unerklärliche. Mit diesem Befund verlässt Todorov die Domäne der "hésitation", die hier als radikale Infragestellung des Verstehens erst ganz sichtbar würde. Todorovs Gleichsetzung des 'Normalen' mit dem Phantastischen bei Kafka bringt eine neue und letzte Gewissheit hervor, und zwar die Gewissheit, dass alles ungewiss ist. Das Verstehen findet sich in der Lage, dass es mit Gewissheit erkennt, dass es mit Gewissheit nicht versteht. Diese Gewissheit ist das letzte Residuum der verstehenden und erklärenden Vernunft, die sich in diesem Residuum vor dem Phantastischen bewahrt glaubt. Wenn sich auch dieser Zufluchtsort auflöst, befindet sich das Verstehenwollen in der Lage, nicht wissen zu können, was gewiss und was ungewiss, was alltäglich und was phantastisch, schliesslich: was Phänomen und was Phantasma sei, und ob es selbst ein Verstehen oder ein Scheinverstehen bzw. ein Verstehensschein sei. Damit liegt im Phantastischen eine entschiedene Radikalisierung – oder eher: eine *déracination* – des hermeneutischen Prozesses, die Kafka ohne Rückhalt offenlegt, während sie anderswo ins Obskure gewendet wird: eine Bedrohlichkeit, die in den vielgestaltigen Horrormotiven der phantastischen Literatur plastisch angedeutet und zugleich verborgen wird und die oft, z. B. in Meyrinks *Golem*, aber nie bei Kafka, durch im Text angebotene Zuordnungs- und Allegorisierungsstrategien wieder entschärft wird.

Das Wahrhaftige sei die Ungewissheit des Scheinens, so lautete vorhin der Schluss. Diese bei Kafka exemplarisch zu erfahrende Ungewissheit der sprachlichen Sinnkonstruktion erweist sich damit als die tiefste Unschlüssigkeit, die das Phantastische ausmacht und deren Repräsentation das Phantastische ist. Die Lektüre befindet sich mit ihr wie der Jäger Gracchus in einem Übertragungs- und Überführungsprozess,

der kein Ende nimmt. Diese Endlosigkeit des Ungewissen überspringt Todorov auf der theoretischen Ebene, indem er postuliert, das Wirkliche selbst sei bei Kafka das Phantastische.

Wahrhaftige Unwahrscheinlichkeiten

Zum Schluss kehren wir zu Kleist zurück. Die unwahrscheinliche Wahrhaftigkeit ist ein Problem des realistischen Erzählens: Sie ist dessen latente Negation innerhalb seiner eigenen Grenzen – und nebenher eine Anzeige seiner Herkunft aus der poetischen Erfindung. Die wahrhaftige Unwahrscheinlichkeit hingegen ist ein Problem des phantastischen Erzählens: Sie ist, als radikale Ungewissheit des Verstehens, seine innerste Bedingung, die durch das Konzept der unvereinbaren Welten und durch die Irritationsfigur im Text ebenso exponiert wie verborgen wird. Um noch einmal Kleists *Bettelweib von Locarno* zu nennen: Der Marchese steht nicht vor einer unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeit, sondern vor einer wahrhaftigen Unwahrscheinlichkeit. Der Hund, der die schlurfenden Schritte genau so hört wie sein Herr, radikalisiert bekanntlich die Wahrhaftigkeit der Gespenstererscheinung ebenso wie deren Unwahrscheinlichkeit. Aber steckt, von Kafkas Mimesis des Phantastischen her gesehen, nicht auch jenes Gran phantastischer Ironie in der Geschichte, das die wahrhaftige Unwahrscheinlichkeit der Gespenstererscheinung selbt in den Modus der Ungewissheit überführt? Schliesslich liesse sich ja auch behaupten, das eigentlich Phantastische in *Das Bettelweib von Locarno* sei nicht das Geräusch quer durch den Raum schlurfender Schritte, sondern ein Hund, der an Gespenster glaubt.

Abstract

C'est en s'inspirant de la notion kleistienne de "vérité invraisemblable" , inversé en "invraisemblabilité véritable", que le présent article se propose de discuter le concept du fantastique en tant que phénomène poético-poétologique. Dans *Madame Bovary* de Flaubert on trouve une représentation ironique de la soumission du fantastique aux conditions du récit dit réaliste. Avec Kafka, on assiste à une radicalisation sémiotico-figurative – qui se cristalliserait après le point désigné par Todorov comme la mort du fantastique. Chez Kafka, on peut observer un déplacement du fantastique vers une mimésis réflexive du fantastique qui subvertit la définition traditionnelle stipulant la confrontation d'un monde familier avec un monde inexpliqué, sans toutefois la remplacer par un nouveau concept. Cette observation sera discutée en particulier à partir des fragments du *Jäger Gracchus*.