Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 37 (2004)

Artikel: Formen des Fantastischen
Autor: Rühling, Lutz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858219

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: 16.07.2025

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

LUTZ RÜHLING, KIEL

Formen des Fantastischen

Die seit Herder populäre, von der Romantik gepflegte Idee einer autochthonen Nationalliteratur, in der so etwas wie der Charakter einer 'Nation', eines 'Volkes', einer Ethnie zum Ausdruck komme, erscheint uns heute in zunehmendem Maße obsolet – selbst wenn der Fortbestand von 'Nationalphilologien' an den deutschen Universitäten diese Idee bis auf den heutigen Tag mehr oder minder ungebrochen widerspiegelt.[1] Es ist im Grunde eine Selbstverständlichkeit, dass die in einer bestimmten Sprache geschriebenen Texte unterschiedlichsten Einflüssen ausgesetzt sind, die nicht nur von Texten dieser, sondern ebenso von Texten anderer Sprachen herrühren. Literaturen homogener Sprachgebiete bilden in der Regel zwar eigene Traditionen heraus – einfach aus dem Grund, weil die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Sprache die in dieser verfassten Texte für die überwiegende Mehrzahl deren Sprecher leichter zugänglich macht als die anderer Sprachen –, doch diese Traditionen werden überlagert und gekreuzt von Traditionen von Literaturen aus anderen Sprachgebieten. Die meisten literarhistorischen Phänomene lassen sich daher gar nicht oder nur in sehr unvollkommener Weise verstehen, wenn man nicht den Blick über die Grenzen eines Sprachgebietes hinaus schweifen lässt. Insofern gibt es keine 'Nationalliteraturen'. Die Beschränkung des Literaturwissenschaftlers auf literarische Texte einer Sprache bedeutet lediglich die willkürliche Beschränkung auf einen einzigen Traditionsstrang und ist ohnehin nur da möglich, wo sich solche Traditionsstränge überhaupt isolieren lassen; bei so genannten 'kleineren' Literaturen wie den skandinavischen hingegen ist sie von vornherein unproduktiv. Weder das skandinavische Drama des 18. Jahrhunderts, die dänische Romantik noch der „Moderne Durchbruch" etwa lassen sich ohne Bezug auf außerskandinavische Literaturen auch nur beschreiben, die Literatur des 20. Jahrhunderts schon gar nicht.

Ich möchte hier eine Gattung inspizieren, für die das gerade Gesagte in besonderem Maße gilt: skandinavische fantastische Literatur. Anders als in Großbritannien und in Nordamerika, wo fantastische Texte seit der *Gothic novel* eine eigene Traditionslinie bilden, ist dies in Skandinavien nicht der Fall. Zwar werden auch hier seit Beginn des 19. Jahrhunderts – seit der Romantik – fantastische Erzählungen verfasst, doch diese bleiben lange Zeit hindurch Gelegenheitsarbeiten, sporadische

---

[1] Vgl. dazu etwa Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 7f.

Ereignisse innerhalb anderer Strömungen und anderer Gattungen,[2] die sich zumeist bewusst an ausländischen Mustern orientieren: der deutschen Romantik beispielsweise oder Edgar Allan Poe. Im 20. Jahrhundert, nach der Rezeption modernistischer Strömungen und Tendenzen mit ihrer internationalistischen Ausrichtung, verstärkt sich der außerskandinavische Einfluss noch weiter. Skandinavische Fantastik ist daher eine jener Gattungen, die sich erst unter komparativem Blickwinkel als solche überhaupt erst konstituieren.

Im Folgenden werde ich einige skandinavische fantastische Texte von der Romantik bis hin zur Gegenwart näher vorstellen. Dabei geht es mir nicht um eine mögliche Entwicklungsgeschichte fantastischer Texte in Skandinavien, auch nicht um eine komparative, sondern vielmehr um verschiedene Typen des Fantastischen und um die Funktion, die es für die Struktur des entsprechenden Textes besitzt. Den soeben explizierten Prämissen zufolge ist es selbstverständlich, dass ein solcher Überblick nicht auf die skandinavischen Literaturen beschränkt bleiben kann, sondern andere Literaturen mit einbeziehen muss. Einige Typen der Fantastik liegen paradigmatisch vor allem in außerskandinavischen Texten vor, und in solchen Fällen ist es unvermeidlich, mehr über diese zu sprechen als über die skandinavischen Texte desselben Paradigmas, auf die ich stattdessen nur verweise.

Fantastische Ereignisse und Eigenschaften

Die literarische Fantastik ist international etwa seit 1970 in verstärktem Maße Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit geworden, in Skandinavien seit den Achtziger Jahren.[3] Dennoch muss, auch heute noch, jede Beschäftigung mit fantastischer Literatur notwendigerweise mit einer Definition beginnen, und zwar sowohl mit einer extensionalen als auch mit einer intensionalen. Dies macht ein Blick auf die Spannweite existierender Fantastik-Definitionen deutlich: Auf der einen Seite haben wir die berühmteste aller Bestimmungen des Fantastischen, die von Tzvetan Todorov, der dieses als „Unschlüssigkeit" definiert, „die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat": „Das Fantastische liegt im

---

2 Eine gewisse Ausnahme von dieser Regel sind vor allem die *Eventyr og Historier* Hans Christian Andersens, von denen man einige, wie etwa „Skyggen", möglicherweise der fantastischen Literatur zurechnen kann. „Möglicherweise" deshalb, weil sie zugleich auch immer märchenspezifische Züge aufweisen und von Andersen selbst häufig in einen solchen Kontext gestellt wurden.

3 Vgl. dazu insbesondere die Monographien von Ib Johansen: *Sfinksens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt.* Ålborg 1986, und Åsfrid Svensen: *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur.* Oslo 1991, die Berliner Dissertation von Stephan Michael Schröder: *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus.* Berlin 1994, sowie den (nicht auf Skandinavien beschränkten) *Guide til fantastisk litteratur. Science fiction-, fantasy- og horrorlitteraturens hvem er de? hvad skrev de?* von Niels Dalgaard. Kopenhagen 2000.

Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine [natürliche Erklärung] oder die andere Antwort [übernatürliche Erklärung] entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren."[4] Fantastisch wäre ein Text demzufolge also nur zu nennen, insofern und solange er diese Unschlüssigkeit zwischen 'natürlicher' und 'übernatürlicher' Erklärung aufrecht hält.

Auf der anderen Seite hingegen haben wir eine Definition wie die im bereits im neuen Jahrtausend erschienenen *Guide til fantastisk litteratur* von Niels Dalgaard, die unter Fantastik einfach die drei Genres „Science fiction, Fantasy und Horror" subsumiert.[5] Es ist offensichtlich, dass die Texte, die durch diese beiden Definitionen spezifiziert werden, nicht unbedingt irgendetwas gemein haben müssen; für Science Fiction und Fantasy ist eine „Unschlüssigkeit" im Sinne von Todorov vollkommen akzidentell, und auch für Texte des Horror-Genres, das zur „Unschlüssigkeit" zumindest eine gewisse Affinität aufweisen könnte, ist sie jedenfalls nicht notwendig. Dies lässt erkennen, dass jede Entscheidung für eine bestimmte Fantastik-Definition stets in einem unhintergehbaren Maße willkürlich ist und unvermeidlich zugleich eine Entscheidung darüber impliziert, mit welchen Texten man sich befassen will (und mit welchen nicht).

Ich verstehe unter fantastischen Texten im Folgenden fiktionale Texte, für die als notwendige Bedingung gilt, dass in ihnen auf der Ebene des Dargestellten (der *histoire*) ein oder mehrere *paranormale Ereignisse und / oder Gegenstände*[6] vorkommen, wobei „paranormale Gegenstände" solche sind, welche die Disposition haben, paranormale Ereignisse zu bewirken, oder die *paranormale Eigenschaften* besitzen. Diese Definition schließt „unschlüssige" Texte im Sinne Todorovs nicht von vornherein aus, sofern gewährleistet ist, dass das Vorkommen von übernatürlichen Ereignissen und / oder Gegenständen wenigstens nahe gelegt wird. Statt des Begriffs des Paranormalen werden in der Fantastiktheorie häufig auch die älteren Begriffe des „Übernatürlichen" sowie des „Wunderbaren" verwendet, wobei Letzterer sowohl in der christlichen Theologie als auch der Philosophie seit dem Mittelalter ausführlich im Zusammenhang mit dem Vorkommen von Wundern diskutiert wurde. Ich ziehe hier aber den moderneren Ausdruck 'paranormal' vor, da die beiden anderen Ausdrücke eine bestimmte Art des Paranormalen nahe legen – Geistererscheinungen, Gespenster, magische Verwandlungen –, die in fantastischer Literatur zwar häufig, aber eben nicht immer vorkommen.

Unter paranormalen *Ereignissen* verstehe ich solche, die entweder erstens „eine Verletzung der Naturgesetze" darstellen, wie es im Kapitel „Of Miracles" in Humes *Enquiry concerning Human Understanding* aus dem Jahre 1748 heißt, einer der

---

4 Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972 [frz. Original 1970], S. 26.

5 Vgl. Dalgaard (wie Anm. 3), S. 11.

6 Unter Gegenständen verstehe ich hier Gegenstände im logischen Sinne ('Objekte'), die also auch Lebewesen wie Personen, Tiere und Pflanzen einschließen.

bekanntesten neuzeitlichen Abhandlung über Wunder überhaupt,[7] oder die zweitens, obwohl sie nicht offensichtlich gegen Naturgesetze verstoßen, zu dem Zeitpunkt, da sie eintreffen, epistemisch so unwahrscheinlich sind, dass ihr Eintreffen durch Naturgesetze allein nicht plausibel erklärt werden kann.[8]

Paranormale Ereignisse dieser zweiten Art trifft man vor allem in legendarischer Literatur häufig an, wie etwa im altisländischen *Hemings þáttr Ásláksonar*, wo sich das vorher ausdrücklich als wunderbares Rettungsmittel eingeführte Leinentuch des Heiligen Stefan beim Sturz des Titelhelden von einem Felsen aufbläht, an einem Felsen hängen bleibt und ihn auf diese Weise vor dem Tod bewahrt.

Paranormale *Eigenschaften* wiederum lassen sich in Anlehnung an paranormale Ereignisse als solche Eigenschaften definieren, die gegen die Naturgesetze verstoßen, wie etwa, um zwei Beispiele Lockes anzuführen, ein Mann mit einem Pferdekopf oder ein Zentaur.[9] Der Begriff des Naturgesetzes legt nahe, dass es hier ausschließlich um die Verletzung von physikalischen oder chemischen Gesetzen gehe. Doch eine solche Definition des Paranormalen wäre für unsere Zwecke zu eng, da in fantastischer Literatur auch Verletzungen anderer Gesetzmäßigkeiten vorkommen, etwa ontologischer oder logischer Grundannahmen etc., für die Marianne Wünsch den Begriff des „Basispostulats" eingeführt hat.[10] Um Missver-

---

7 David Hume: „An Enquiry concerning Human Understanding". In: ders.: *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Reprinted from the posthumous edition of 1777 and edited with introduction, comparative table of contents, and analytical index by L.A. Selby-Bigge, M.A. Third Edition with text revised and notes by P.H. Nidditch. Oxford 1975, S. 1-165, hier: S. 114.

8 Zum Begriff der „epistemischen Wahrscheinlichkeit" in Bezug auf Wunder vgl. John Leslie Mackie: *Das Wunder des Theismus. Argumente für und gegen die Existenz Gottes*. Stuttgart 1985 [engl. Original 1982], S. 23: „Die epistemische Wahrscheinlichkeit einer bestimmten Aussage relativ zu einer bestimmten Anzahl von Informationen stellt den Maßstab für den Grad der Absicherung dar, die diese Informationen der Aussage verleihen, oder für den Grad der Zustimmung, die man vernünftigerweise dieser Aussage auf der Basis der betreffenden Informationen geben sollte."

9 Vgl. das dreißigste Kapitel des Zweiten Buchs seines *Essay concerning Human Understanding*, in dem Locke eine Definition von „fantastical or chimerical ideas" gibt: „*Fantastical or chimerical* I call such [*ideas*] as have no foundation in nature, nor have any conformity with that reality of being to which they are tacitly referred, as to their archetypes"; zitiert nach John Locke: *An Essay concerning Human Understanding*. Edited with an introduction by John W. Yolton. London / New York 1972 [Original 1690], S. 314f. Von Locke stammen auch die beiden oben angeführten Beispiele: „[T]hose [*ideas*] are *fantastical* which are made up of such collections of simple *ideas* as were really never united, never were found together in any substance: v.g. a rational creature, consisting of a horse's head, joined to a body of human shape, or such as the *centaurs* are described" (S. 316).

10 Unter einem solchen versteht Wünsch die „gewichtigsten Annahmen innerhalb des Realitätsbegriffs", wobei der „Realitätsbegriff" wiederum die „Gesamtheit aller *Gesetzmäßigkeiten* über die 'Realität' umfaßt, die bewußt oder nicht bewußt, explizit oder implizit, intuitiv oder theoretisch begründet, in wissenschaftlicher oder nicht-wissenschaftlicher Form gemacht werden, seien diese Gesetzmäßigkeitsannahmen bloße statistische 'Regularitätsannahmen' oder Annahmen vom Typ nomologischer 'Gesetze', gleichgültig, ob sie Alltagserfahrungen oder fundamentale ontologische oder theologische Phänomene betreffen, gleichgültig, ob es sich um biologische oder soziologische oder psychologische usw. Gegenstandsbereiche handelt"; vgl. Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen.* München 1991, S. 19.

ständnisse zu vermeiden, empfiehlt es sich daher, in der oben angeführten Definition „Naturgesetze" durch den unverfänglicheren, weil weiteren Ausdruck „Basispostulate" oder 'Basisannahmen' zu ersetzen. Für solche Ereignisse und Eigenschaften als Teilklasse des Paranormalen, die eine Verletzung von physikalischen und chemischen Gesetzen, also von Naturgesetzen im engeren Sinne implizieren, behalte ich mir im Folgenden den althergebrachten Begriff des Übernatürlichen bzw. des Wunderbaren vor.

Um es noch einmal zu betonen: Das Vorkommen von paranormalen Ereignissen und / oder Gegenständen sowie von paranormalen Eigenschaften ist lediglich eine notwendige Bedingung von fantastischen Texten, nicht bereits auch eine hinreichende; es gibt viele fiktionale Texte, in denen paranormale Ereignisse auf der Ebene der *histoire* vorkommen, die aber dennoch in der Regel nicht als fantastische Texte aufgefasst werden, wie etwa mittelalterliche Legenden, Wundererzählungen, *Macbeth* oder *Hamlet,* oder die Mythen der Völker.[11] Die Klasse des Paranormalen ist also noch viel zu weit gefasst, als dass sich auf diese Weise bereits all diese Texte aus dem Bereich des Fantastischen ausschließen ließen. Der Grund dafür liegt unter anderem in einer Schwierigkeit, die der Ausdruck 'paranormal' mit sich führt: Es handelt sich dabei um einen *implizit epistemischen Begriff,* d.h. einen solchen, der indirekt Bezug nimmt auf das Wissen bzw. den Glauben von Personen. Wissen bzw. Glauben ist jedoch stets veränderbar – was heute für wahr gehalten wird, kann morgen als falsch gelten. Genau dies ist hinsichtlich der Paranormalität von Ereignissen und Dingen der Fall. Zum einen nämlich kann sich herausstellen, dass ein Ereignis, das zunächst etwa gegen physikalische Basispostulate zu verstoßen schien, sich sehr wohl physikalisch erklären lässt (was ja, wie die Geschichte der Naturwissenschaften zeigt, tatsächlich bei einer Vielzahl von Ereignissen der Fall gewesen ist); der Mann mit dem Pferdekopf, den Locke als Beispiel für fantastische Eigenschaften anführt, kann morgen schon geklonte Wirklichkeit sein.[12] Zum anderen aber hat sich seit dem 17. Jahrhundert, seit der Aufklärung, ein wissenschaftlicher Paradigmenwechsel vollzogen: Erst seit dieser Zeit hat sich der neuzeitliche Begriff des 'Gesetzes' überhaupt etabliert, gilt der Grundsatz, dass alle Naturereignisse mit Bezug auf diese erklärt werden können – alles, was zum jetzigen Zeitpunkt nicht so erklärt werden kann, harrt entweder einer späteren Erklärung oder muss als „Aberglauben" verworfen werden. Vor diesem Zeitpunkt besteht daher noch keine Mög-

---

[11] Vgl. dazu auch Todorov (wie Anm. 4), S. 34.

[12] Aus diesem Grund ist auch die Definition von „okkultem Ereignis" ungenau, die Marianne Wünsch gibt: „*Okkultes Ereignis* soll hier jedes Phänomen heißen, dessen Realität behauptet wird und das im Rahmen des kulturellen Realitätsbegriffs als unmöglich und als nicht-erklärungsfähig gilt"; vgl. Wünsch (wie Anm. 10), S. 49. Hier wird das Phänomen des Theorienwandels außer Acht gelassen, das solche „okkulten Ereignisse" in der Wissenschaftsgeschichte häufig vorkommen lässt. Ein Beispiel aus der Gegenwart: Wünschs Definition zufolge wäre etwa die Überschreitung der Lichtgeschwindigkeit oder die „Umkehrbarkeit der Zeit" (ihr Beispiel für ein „Basispostulat") in mikrokosmischen Prozessen, deren Möglichkeit aufgrund jüngster Beobachtungen ja erwogen und diskutiert wird, bereits „okkulte Ereignisse" – eine Konsequenz, die sicher nicht beabsichtigt ist.

lichkeit, Ereignisse überhaupt im oben dargelegten Sinne als 'paranormal' zu deklarieren, da sie nicht als gegen naturwissenschaftlich aufgefasste Gesetze verstoßend betrachtet werden.

Bei dem Begriff des paranormalen Ereignisses und der paranormalen Eigenschaft handelt es sich also um Begriffe, die sich auf bestimmte Personen oder Gruppen von Personen sowie auf Zeitpunkte beziehen, zu denen diese Personen bestimmte Überzeugungen besitzen. Jede Fantastik-Definition, die als notwendige Bedingung das Vorkommen paranormaler Ereignisse annimmt, scheint daher vor der Aufgabe einer Quadratur des Kreises zu stehen: Einerseits soll sie fantastische Texte aller Zeiten umfassen, also zeitlich invariant sein, andererseits muss sie dem Umstand Rechnung tragen, dass dem Begriff des Paranormalen die zeitliche Varianz von Überzeugungen inhärent ist.[13] Das Hauptproblem besteht darin, eine geeignete Person (oder Klassen von Personen) und einen oder mehrere Zeitpunkte anzugeben, auf den sich die im Begriff 'paranormal' implizierten Überzeugungen beziehen lassen. Dafür kommt meiner Ansicht nach jedoch nur eine begrenzte Anzahl von Personen und Zeitpunkten in Frage: die gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Überzeugungen, so wie sie vom gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs (d.h. von einer Reihe von Experten, denen wir vertrauen) formuliert werden; die im naturwissenschaftlichen Diskurs zur Entstehungszeit des Textes enthaltenen Überzeugungen, und schließlich die Überzeugungen des (realen oder impliziten) Autors.

Am nächsten liegt es vielleicht, sich auf die dem *gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs* inhärenten Basispostulate zu beziehen, so dass all die Ereignisse als paranormal anzusehen wären, die wir nach heutigen Kriterien so auffassen. Unser jetziges Wissen als Bezugspunkt zu wählen entspricht, nicht nur in diesem Fall, gängiger Praxis, weil wir in Bezug auf unser naturwissenschaftliches Wissen davon ausgehen, dass wir heute mehr wissen über die Welt als früher. Doch mit einer Bezugnahme auf gegenwärtige Überzeugungen ist das oben angedeutete Problem nicht im Mindesten gelöst: Märchen und ältere Texte wie etwa *Macbeth* oder *Hamlet* bleiben auch dann noch Texte mit paranormalen Ereignissen, die von uns in der Regel nicht als fantastisch angesehen werden.

Warum eigentlich nicht? Deshalb, weil wir unterstellen, dass Shakespeare und seine Zeitgenossen die von uns als paranormal aufgefassten Ereignisse der Stücke

---

[13] Aus diesem Grund und wegen der weiten Verbreitung des Glaubens an paranormale Phänomene in der Bevölkerung sucht Uwe Durst in seiner Fantastikdefinition jeden Bezug auf ein außertextuelles Wissen zu vermeiden; vgl. seine *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel 2001. Er setzt stattdessen auf die „Eigengesetzlichkeit" der Literatur, die keinen Vergleich mit der Wirklichkeit zulasse (S. 83); das Wunderbare ist bei ihm der „konventionsbedingte" Antipol zu einer tradierten Art und Weise, Realität literarisch darzustellen, und das Fantastische liegt, darin schließt er an Todorov an, auf der Mitte zwischen konventionalisierter Realitätsdarstellung und dem davon abweichenden Wunderbaren (S. 89). Abgesehen von der romantischen Grundvoraussetzung der „Eigengesetzlichkeit" von Literatur bleibt an dieser Auffassung unbefriedigend, dass „Realitätssystem" und Wunderbares hier lediglich als innerliterarische Phänomene aufgefasst werden, die einer näheren Bestimmung nicht weiter zugänglich sind (was Durst selbst einzugestehen scheint, vgl. S. 100).

selbst nicht als paranormal betrachtet haben, da der Begriff des Naturgesetzes zu dieser Zeit noch gar nicht etabliert war, Geistererscheinungen etc. vielmehr als Varianten 'natürlicher' Geschehnisse galten. Daraus könnte man folgern, dass nicht der gegenwärtige Kontext als Bezugspunkt für die Auffassung von Ereignissen und Gegenständen als paranormal zu wählen ist, sondern der des *zeitgenössischen* wissenschaftlichen Diskurses; um ein paranormales Ereignis würde es sich also dann handeln, wenn es zur Entstehungszeit des Textes als solches aufgefasst wird. Doch auch dadurch wird das Problem nicht beseitigt. Zum einen erscheint es vorderhand wenig einleuchtend, warum die zeitgenössische Auffassung eines Ereignisses als paranormal überhaupt relevant für die Paranormalität dieses Ereignisses sein sollte, wenn die zeitgenössische Auffassung eines Ereignisses als nicht-paranormal es nicht war, wie gerade gezeigt. Zum anderen aber kann es immer vorkommen, dass der zeitgenössische Kontext Ereignisse für paranormal hält, die es eindeutig nicht sind; dies als Kriterium für die Paranormalität von Ereignissen heranzuziehen wäre dann so, als wollten wir das Erstaunen fremder Ethnien bei der ersten Konfrontation mit der Welt der westlichen Technologie als Indiz für deren Paranormalität ansehen.

Das gleiche Problem, nur nochmals verstärkt, entsteht auch, wenn wir den *realen* oder den *impliziten Autor* als Bezugspunkt wählen. Schon im vorigen Beispiel hatten wir uns abhängig gemacht von den Auffassungen früherer Zeiten, konnten uns dabei jedoch immerhin noch auf die Autorität der großen Zahl und des zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurses berufen. Diese kann der implizite Autor nicht in Anspruch nehmen. Ein Ereignis in einem fiktionalen Text wäre genau dann paranormal, wenn der implizite Autor es so darstellt, unabhängig davon, ob es sich dabei wirklich um ein solches handelt oder nicht. Auch damit ist nichts gewonnen. Wenn der implizite Autor ein Ereignis als paranormal darstellt, das nicht paranormal ist, oder – umgekehrt, aber seltener – ein Ereignis als natürlich darstellt, das paranormal ist, ist dies wiederum gleichzusetzen mit dem bereits angeführten Fall einer fremden Ethnie, die eine Lokomotive als magisches Wesen deutet, oder aber mit dem des Mesmerismus, der paranormale Ereignisse irrtümlicherweise als natürliche erklären zu können beanspruchte: Hier wie dort ist nicht einzusehen, warum daraus irgendein Kriterium für die Paranormalität von Ereignissen sollte abgeleitet werden können. Dies sieht man etwa an Poes Erzählung „The Facts in the Case of M. Valdemar" (1845), in welcher der Ich-Erzähler den Zustand Valdemars als Ergebnis eines wissenschaftlichen Experiments darstellt, welches lautet: Ein tiefer Trancezustand kann über den Tod hinaus so lange bestehen bleiben, bis der Hypnotiseur das Medium wieder 'aufweckt' und damit dem Tod überantwortet – was indirekt mit der damals verbreiteten Theorie des Mesmerismus erklärt wird. Damit charakterisiert der implizite Autor ein paranormales Ereignis als 'natürlich' (wenn auch die Begründung auf tönernen Füßen steht und wir seine Ansicht kaum teilen), der Text könnte demnach kein fantastischer sein – ein Ergebnis, das wir schwerlich akzeptieren werden.

Beispiele wie diese machen deutlich, dass wir offensichtlich nur solche paranormalen Ereignisse als notwendig für einen fantastischen Text annehmen, die *sowohl vom impliziten Autor als auch von uns als zeitgenössischen Lesern in Übereinstimmung mit dem gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs* als solche aufgefasst werden. Der implizite Autor schließt also gleichsam einen *epistemischen Pakt* mit dem Leser, dergestalt dass beide die im Text geschilderten Ereignisse übereinstimmend als paranormal ansehen. Ich werde solche paranormalen Ereignisse oder Gegenstände, die in dieser Weise vom impliziten Autor auch als paranormal dargestellt werden, im Folgenden als *fantastische Ereignisse* (oder Gegenstände) bezeichnen und mich in der weiteren Darstellung auf diese konzentrieren. Insbesondere werde ich nicht der Frage nachgehen, welche anderen Eigenschaften über das Vorkommen von fantastischen Ereignissen oder Gegenständen hinaus hinreichend für fantastische Texte sind.

Für fantastische Ereignisse ist der epistemische Pakt zwischen implizitem Autor und gegenwärtigem naturwissenschaftlichen Diskurs ein notwendiges Merkmal; sobald er nicht besteht, die Überzeugungen beider hinsichtlich der Klassifikation von Ereignissen oder Gegenständen als paranormal also voneinander abweichen, handelt es sich nicht mehr um fantastische Ereignisse oder Gegenstände. Ob es sich dennoch um paranormale Ereignisse und Gegenstände handelt, lässt sich nur nach Maßgabe des heutigen Wissenstandes beurteilen, die Ansichten des impliziten wie des realen Autors sowie die auf den damaligen wissenschaftlichen Diskurs gegründeten Ansichten des zeitgenössischen Publikums sind dafür irrelevant. Dabei ist der epistemische Pakt zwischen implizitem Autor und gegenwärtigem Leser sowohl instabil als auch kontingent – unsere eigenen Überzeugungen hinsichtlich der Paranormalität des Dargestellten können jederzeit von denen des impliziten Autors abweichen, und wenn sie das nicht tun, ist dies nichts weiter als ein historischer Zufall. Fantastische Ereignisse und Gegenstände sind daher ebenso wenig zeitunabhängige Konstanten wie fantastische Texte selbst, sondern ob wir einen Text als fantastisch auffassen oder nicht, hängt in irreduzibler Weise von unserem heutigen und dem Wissen zur Entstehungszeit des Textes ab. Insofern ist es vielleicht überraschend, dass solche 'Kategorienwechsel' im Laufe der neuzeitlichen Literaturgeschichte weniger häufig stattgefunden haben, als man zunächst vermuten würde.

Klassische Fantastik

Die überwiegende Zahl fantastischer Texte vom Ende des 18. Jahrhunderts, als das Genre mit der *Gothic novel* eine erste Blütezeit erlebte, bis etwa gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichnet sich durch gewisse Gemeinsamkeiten in Hinblick auf die in ihnen dargestellten fantastischen Ereignisse aus, die es rechtfertigen, von einem bestimmten Typ der Fantastik zu sprechen, den ich als *klassische Fantastik* be-

zeichnen möchte. Diese ist durch zwei Merkmale gekennzeichnet, ein notwendiges und ein typisches. Das erste und wichtigste, weil notwendige Merkmal besteht darin, dass die Paranormalität der dargestellten fantastischen Ereignisse oder Gegenstände besonders markiert wird: Sie sollen beim Leser Erstaunen und Verwunderung hervorrufen, häufig darüber hinaus gepaart mit Furcht und Entsetzen. Das paranormale Ereignis ist etwas Besonderes, das einen durch die vertraute Alltagswelt gehenden „Riß" bezeichnet, „der die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat".[14] Fantastische Texte dieses Typs postulieren erst die Allgemeingültigkeit einer bestehenden Ordnung, um sie dann durch die geschilderten fantastischen Ereignisse oder Gegenstände zu durchbrechen – darin besteht ihre Pointe. Dieser Bruch kommt einem provozierten 'Skandal' gleich, einer Störung der Weltenordnung, die ausgestellt und thematisiert wird. Ich spreche daher von einem *metaphysischen Skandalon,* das die Texte der klassischen Fantastik kennzeichnet.

Das zweite Merkmal, das, wenn schon nicht notwendig, so doch zumindest typisch für die klassische Fantastik ist, besteht darin, dass sie vorwiegend das Übernatürliche bzw. Wunderbare im oben definierten Sinne zum Gegenstand hat. Darüber hinaus geht der Formenkreis der klassischen Fantastik häufig auf Vorstellungen der Volksmythologie zurück, wie sie dann von der Aufklärung als „Aberglauben" entlarvt und abgetan wurden: Sie ist ein Tummelplatz von Geistern, Wieder- und Doppelgängern, Werwölfen, Vampiren etc. Hinzu kommen naturmagische und animistische Vorstellungen, wie sie früher den meisten Völkern zu Eigen waren: etwa der Glaube, dass Wünsche magisch in Erfüllung gehen, dass andere Wesen von mir Besitz ergreifen können etc. Diese Phänomene bilden eine Teilmenge jener, die Freud in seinem bekannten Essay über „Das Unheimliche" als Auslöser eben dieses Gefühls aufgezählt hat.[15] Eine Folge davon ist, dass auf viele klassisch fantastische Texte eine Eigenschaft zutrifft, die Hume als weiteres Merkmal von Wundern nennt: Das Fantastische beruht auf der „Überschreitung eines Naturgesetzes durch einen besonderen Willensakt [...] oder durch Vermittlung einer unsichtbaren Wirkkraft" bzw., wie Mackie es ausdrückt, auf dem Eingriff von „etwas von der natürlichen Ordnung Verschiedenem".[16] Eine fremde Macht scheint in den natürlichen Lauf der Dinge einzugreifen, von der zunächst nicht feststeht, ob sie dem Menschen wohl oder übel gesonnen ist.

---

[14] So die berühmte Formulierung von Roger Caillois: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction". In: *Phaïcon* 1 (1974), S. 44-83, hier: S. 46.

[15] Vgl. Sigmund Freud: „Das Unheimliche". In: ders.: *Studienausgabe* IV. Hg. von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt am Main 1970, S. 241-274, der neben „dem Animismus, der Magie und Zauberei, der Allmacht der Gedanken, der Beziehung zum Tode" noch die „unbeabsichtigte[n] Wiederholung" und – last, but not least – den „Kastrationskomplex" nennt (S. 265).

[16] Vgl. Hume (wie Anm. 7), S. 115, Anm. 1: „A miracle may be accurately defined, *a transgression of a law of nature by a particular volition of the Deity, or by the interposition of some invisible agent*", und Mackie (wie Anm. 8), S. 37.

1. Integrative Fantastik I: Das Fantastische als Indikator einer höheren Macht

In der frühen klassischen Fantastik wird das metaphysische Skandalon des Bruchs der natürlichen Ordnung in der Regel nicht um seiner selbst willen provoziert, sondern es wird funktionalisiert als Zeichen eines anderen Bruchs: als *Indikator für eine Verletzung der moralischen Ordnung* – dass die Natur aus den Fugen geraten ist, zeigt an, dass jemand gegen grundsätzliche Normen verstoßen hat. Ähnlich wie in legendarischer Literatur besteht hier also noch ein wahrhaft 'wunderbarer', weil als allumfassend vorausgesetzter, gleichsam prästabilierter Tun-Ergehen-Zusammenhang, aufgrund dessen die Handlungen der Menschen unmittelbare Auswirkung auf ein höheres Gleichgewicht haben, eine höhere Weltordnung: Gute Taten befestigen sie, böse hingegen stören sie. Ein Beispiel für eine solche Störung bietet schon der Urtypus der *Gothic novel,* Horace Walpoles Roman *The Castle of Otranto* (1764), in dem der schurkische Manfred die schöne Isabella gegen ihren Willen dazu bringen will, seine Frau zu werden, um so seinem Geschlecht die Nachkommenschaft zu sichern. Manfred fürchtet nämlich eine alte Weissagung, der zufolge das Schloss nur so lange im Besitz seiner Familie verbleibe, bis dem wahren Besitzer seine Behausung zu eng werde – sein Großvater hatte sich unrechtmäßig in den Besitz des Schlosses Otranto gebracht, indem er dessen rechtmäßigen Besitzer, den Kreuzritter Alfonso, umbrachte; das Geschlecht Manfreds hat also gegen die moralische Weltordnung verstoßen. Diese Weissagung geht denn auch am Ende in Erfüllung, wenn die Mauern des Schlosses einstürzen und die riesenhaft vergrößerte Gestalt des toten Alfonso „inmitten der Ruinen erscheint" und den Bauern Theodore als seinen Nachfahren und damit rechtmäßigen Erben Otrantos zu erkennen gibt: „[A]nd having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of saint Nicholas was seen; and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory".[17] Nicht genug damit, dass die Himmelfahrt ja tatsächlich an bekannte Heiligendarstellungen erinnert, – das Wunder wird auch noch ausdrücklich von den Zuschauern beglaubigt, wenn es heißt: „The beholders fell prostrate on their faces, acknowledging the divine will" (S. 99). Der Frevel Manfreds und seines Geschlechts wird also auf wunderbare Weise gesühnt, der „göttliche Wille" setzt sich am Ende durch.

Hier begegnen wir jener *metonymischen Funktion* des Fantastischen, die Stephan Michael Schröder in seiner Untersuchung der skandinavischen Fantastik des 19. Jahrhunderts konstatiert hat: Das Wunderbare steht in Texten dieser Art für eine höhere, nicht selten sogar göttliche Macht, die stellvertreten durch das Paranormale in die Weltläufe eingreift und die verletzte moralische Ordnung wiederherstellt.[18] Schon im *Castle of Otranto* geschieht dies auf zweifache Weise, *ex positivo* und *ex*

---

[17] Zitiert nach Horace Walpole: *The Castle of Otranto.* Edited with an Introduction and Notes by Michael Gamer. London 2001, hier: S. 98f.

[18] Vgl. Schröder (wie Anm. 3), S. 258, der sich dabei vor allem auf die Gespenstergeschichte bezieht.

negativo: Ex positivo dadurch, dass das Übernatürliche direktes Mittel zur Wiederherstellung der moralischen Ordnung ist, wie im gerade angeführten Beispiel; *ex negativo* dadurch, dass es auf seine Zeugen als Mahnung wirkt, die verletzte Ordnung wiederherzustellen, so wie es bei dem heiligen Einsiedler der Fall ist, der Frederic als Gerippe erscheint und ihn erschüttert (S. 93f.). Letzteres begegnet häufig in Gespenstergeschichten des 19. Jahrhunderts, in denen das Wunderbare die Verletzung der moralischen Ordnung durch einen Handelnden markiert, der nun beispielsweise als 'Untoter' für die Sünden seiner Vergangenheit bestraft oder aber durch eine entsprechende Erscheinung vor weiteren Vergehen gewarnt wird.

All diesen Fällen ist gemeinsam, dass das Fantastische hier eine *integrative,* mitunter gar restaurative Funktion besitzt; es dient dazu, die durch moralische Frevel gestörte Weltordnung zu reparieren, indem es die Störung beseitigt oder doch sühnt, so dass der ursprüngliche Gleichgewichtszustand am Ende wieder besteht. Der Bruch der (Natur-) Ordnung erfolgt nur, um die Existenz einer höheren Ordnung zu bestätigen, ähnlich wie es auch in legendarischen Erzählungen der Fall ist; er *ist* geradezu das Zeichen einer höheren Ordnung, die sich durch ihr eigenes Eingreifen selbst bestätigt. Dabei ist allerdings bezeichnend, dass diese Restauration häufig einhergeht mit der Verbreitung von Furcht und Schrecken, und zwar unabhängig davon, ob das Fantastische *ex positivo* oder *ex negativo* für die Wiederherstellung der Ordnung steht. Es ist so, als sollte die Verletzung der Ordnung zunächst lustvoll ausgekostet werden, ehe uns dann gezeigt wird, dass unser schauernder Zweifel an der höheren Weltordnung unbegründet ist. Dies kann im Sinne einer Theodizee gemeint sein, d.h. als tröstliche Versicherung, dass dem Bösen eben keine Omnipotenz zukommt, es vielmehr im Dienste eines allumfassenden Guten steht; es kann jedoch auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass die Ordnung möglicherweise keineswegs so unverletzbar ist, wie sie erscheint, dass sie vielmehr von Kräften bedroht ist, die irgendwann die Integration in eine die Natur übersteigende höhere Ordnung scheitern lassen können. Der *sweet horror* der frühen Schauergeschichten mag in dieser Ambivalenz seinen Grund haben: In ihnen wird die Ordnung der Dinge in Frage gestellt, bleibt am Ende aber doch bewahrt.

2. Integrative Fantastik II: Ontologische Fantastik

In Skandinavien ist integrative Fantastik vom Typus der *Gothic novel* bzw. der 'metonymischen' Gespenstergeschichte zunächst nur durch volkstümliche, zumeist anonyme Erzählungen vertreten.[19] Die nennenswerte Produktion einer literarischen 'Kunstfantastik' beginnt hier, anders als etwa in Deutschland, Großbritannien oder Frankreich, erst mit der Romantik. Ich möchte im Folgenden ein Beispiel vorstellen, das man insofern als genuin romantisch bezeichnen könnte, als hier das Fantastische als metapoetische Darstellung romantischer Kunstauffassung funktionalisiert

[19] Vgl. dazu Schröder, der diesen Typ der Fantastik, mir nicht ganz einleuchtend, im Anschluss an Winfried Freund als „kathartisch" bezeichnet (S. 273); dort auch weitere Textbeispiele.

wird: B.A. Ingemanns Erzählung „Sphinxen" („Die Sphinx") aus dem Jahre 1820, im Untertitel ausgewiesen als „Ein Märchen (in der *Callot-Hoffmannschen* Manier)". Trotz dieser Gattungsbezeichnung ist die Erzählung jedoch kaum als Märchen anzusehen, da sie, wie Ib Johansen zu Recht bemerkt, „auf mehreren Erzählebenen spielt, den Wirklichkeitscharakter der geschilderten Handlungen problematisiert und im ganzen Erzählverlauf zwischen unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten hin und herpendelt" – ein Verfahren, das untypisch für das Märchen ist.[20] Ähnlich wie Hoffmanns sechs Jahre älteres „Märchen aus der neuen Zeit", „Der goldene Topf", auf den sich der Text ausdrücklich bezieht, Tiecks *Gestiefelter Kater* (1797) oder auch Oehlenschlägers *Sankt Hansaften-spil* (1803) ist Ingemanns Erzählung vielmehr eine allegorische Darstellung romantischer Theorie und eine Kritik an der „philiströsen" Wirklichkeitsauffassung.

Der Student Arnold erwirbt in der Nähe von Hamburg von einem alten Weib einen Stock, dessen Knauf die Gestalt einer Sphinx besitzt. Diese erinnert Arnold zunächst an die Alte auf dem Marktplatz, nimmt dann jedoch unvermittelt die Züge der geheimnisvollen Gräfin Cordula an, zu deren in einem tiefen Wald gelegenen Schloss Arnold gelangt, ohne recht zu wissen, wie ihm geschieht. Cordula stellt ihm am nächsten Morgen die entscheidende Frage: „Arnold, Arnold! Wer bist du? und Wer bin ich?"[21] Als er daraufhin „verwirrt" bekennt, das Rätsel nicht lösen zu können, fährt die schöne Gräfin „mit ängstlicher Stimme" fort: „Arnold, Arnold! [...] könntest du mein Rätsel lösen, müsste ich vor deinen Augen vergehen, und doch muss ich dich fragen: Wer bist du, und Wer bin ich?"[22] Diese Aufgabe stellt sich als das zentrale Hindernis heraus, das Arnold zu überwinden hat, um mit Cordula vor dem Altar vereint zu werden. Zweimal weicht er davor zurück, und zweimal bleibt ihm der Weg zum Glück versperrt: Das erste Mal taumelt er wie betäubt aus dem Schloss, nur um sich, als er wieder zur Besinnung kommt, vor den Toren Hamburgs wiederzufinden, den Stock in der Hand, „und schien alles geträumt zu haben" (ebd.). Das zweite Mal hat er Cordula auf wunderbare Weise wiedergefunden und steht schon mit ihr vor dem Altar, bereit, das Jawort zu sprechen, als ihm die verfängliche Frage erneut in den Sinn kommt: „'Nein, du bist kein Mensch, Cordula!' rief er entsetzt und sprang auf; im selben Augenblick erloschen alle Hochzeitsfackeln, der Hochaltar und die Braut verschwanden vor seinen Augen und er

---

20 Ib Johansen: *Sfinxens forvandlinger. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra B.S. Ingemann til Per Højholt.* Aalborg 1986, S. 17f. Alle Übersetzungen, sofern nicht anders gekennzeichnet, von mir.

21 „Arnold, Arnold! Hvo er du? og Hvo er jeg?" – Alle Seitenangaben zu „Sphinxen" beziehen sich auf B.S. Ingemann: *Fjorten Eventyr og Fortællinger.* Tekstudgivelse, efterskrift og noter af Marita Akhøj Nielsen. Danske Klassikere. København 1989, S. 42-72, hier: S. 48.

22 „Arnold, Arnold! [...] kunde du løse min Gaade, maatte jeg forgaae for dine Øine og dog maae jeg spørge: Hvo er du, og Hvo er jeg?" (ebd.).

verlor das Bewusstsein"[23] – und findet sich stattdessen in seiner Dachkammer wieder, wo er gerade den seltsamen Stock durch das offene Fenster hat fallen lassen.

Die Lösung des von der Sphinx aufgegebenen Rätsels besteht nun gerade darin, es auf sich beruhen zu lassen. Nach diversen anderen Verwicklungen, in denen, wie schon in den zuvor geschilderten Episoden, haarsträubende Vermischungen unterschiedlicher Realitätsebenen vorkommen, erhält Arnold schließlich eine dritte und letzte Chance, die er jetzt endlich, inzwischen zur Einsicht gekommen, ergreift und somit die Geschichte glücklich enden lässt: „[...] fragt die Sphinx mich wieder: Wer bist du? und Wer bin ich? – sieh, da will ich auf die Sterne des Himmels zeigen und sagen: da kannst du es lesen, ich weiß es nicht, ich will und soll es jetzt nicht wissen; doch eines weiß ich, nämlich dass ich dich grenzenlos liebe und dich auf ewig lieben werde, schöne Unbegreifliche!"[24] Worauf es dem Text zufolge ankommt, ist also gerade nicht, mit den Worten der ödipeischen Sphinx gesprochen, zu wissen, was der Mensch ist; wichtig ist alleine, sich seiner Liebe gewiss zu sein und seinen Gefühlen zu vertrauen. Die Frage „Wer bin ich und wer bist du?" ist eine des Verstandes, ihn gilt es zugunsten eines höheren Erkenntnisvermögens hinter sich zu lassen, so wie Arnold es vorher bei verschiedenen Gelegenheiten bereits 'geahnt' hatte, ohne dass er da freilich auch schon zu dieser Ahnung gestanden hätte. Als er vor seiner zweiten Begegnung mit Cordula seinen Stock zum Reitpferd macht, philosophiert er nämlich vor sich hin: „Wäre man jetzt Kind, so könnte man, wenn man wollte, auf dem ersten besten Stock reiten und ebenso großes Vergnügen daran finden wie später auf dem prächtigsten Pferd der Welt, und wenn man glaubt, man reite, so reitet man ja doch im Grunde in Wahrheit auch, selbst wenn die ganze prosaische Welt darauf schwört, dass man geht".[25] Arnolds Fehler war, „sehen" zu wollen statt zu „glauben", wie Cordula ihm vorwirft (S. 52), kurz bevor er sie dann folgerichtig zum zweiten Mal vor dem Altar im Stich lässt; und sein Erkenntnisfortschritt besteht am Ende darin, eher dem Herzen zu folgen als dem Verstand, also das, was ihm die eigene Empfindung als 'Wahrheit' eingibt, auch als solche zu akzeptieren.

In „Sphinxen" wird das Fantastische eingesetzt, um die Verzerrungen einer im romantischen Sinne verstandesgeleiteten, „prosaischen" (und damit zugleich auch philiströsen) Wahrnehmungsweise zu markieren; es existiert nur so lange, wie man

---

23 „'Nei, du er intet Menneske, Cordula!' raabte han forfærdet og sprang op; i samme Øieblik sluktes alle Brudefaklerne, Høialtret og Bruden forsvandt for hans Øine og han tabte baade Sands og Samling" (S. 54).

24 „[...] spørger Sphinxen mig atter: Hvo er du? og Hvo er jeg? – see, da vil jeg pege op paa Himmelens Stjerner og sige: der kan du læse det, jeg veed det ikke, jeg vil og skal vel ikke vide det nu; men Eet veed jeg, og det er, at jeg elsker dig grænseløst og skal elske dig i Evighed, skjønne Ubegribelige!" (S. 71).

25 „Hvo der dog nu var et barn, saa kunde man ride, naar man vilde, paa den første den bedste Kjep, og have ligesaa stor Fornøielse deraf, som siden paa den deiligste Hest i Verden, og naar man troer, man rider, saa rider man jo dog igrunden i Aand og Sandhed, om ogsaa hele den prosaiske Verden bander paa, man gaaer" (S. 50).

allein dem Verstand vertraut und die Sprache des Herzen ignoriert. Das Fantastische steht für eine sphingtische „Spaltung" der Wirklichkeit in Gefühl und Verstand,[26] die verschwindet, wenn man die Welt aus einer umfassenden und damit der – romantischer Auffassung zufolge – einzig richtigen Perspektive wahrnimmt. Fantastisch ist die Welt nur, solange man diesen Sprung noch nicht vollzogen hat, für den Romantiker hingegen ist sie in einem höheren Sinne „wunderbar" und märchenhaft, weshalb Cordula Arnold am Ende auch die paradoxe Wahrheit ins Stammbuch schreiben kann: „Du hast nicht geträumt, mein Geliebter, dein Märchen ist wahr und wirklich erlebt; es ist nicht von dir auf menschliche Weise erfunden, sondern in dir und durch dich von anderen und mächtigeren Geistern geschaffen worden".[27]

Das Fantastische steht hier daher, anders als in den Texten des vorigen Abschnitts, als *Metapher* für die Beschränkungen menschlichen Erkenntnisvermögens; diese können und müssen überwunden werden, will man die Welt sehen, wie sie eigentlich beschaffen ist, dann verschwindet auch das Fantastische. Die Pointe dieses genuin romantischen Verfahrens besteht darin, dass es gerade die vertraute, aber „prosaische" Welt in eine verkehrte verwandelt, die durch eine in Unordnung geratene Ontologie gekennzeichnet ist und erst durch die romantische Sichtweise wieder geheilt wird. Obwohl wir es damit auch hier mit einem Fall von integrativer Fantastik zu tun haben, ist der Unterschied zwischen den integrativ-metonymischen Texten und denen einer romantisch ontologischen Fantastik doch beträchtlich: Ist das Fantastische dort Zeichen einer höheren Macht, die entweder stellvertretend durch dieses das verletzte Gleichgewicht wiederherstellt oder aber dadurch die Verletzung dieser Ordnung markiert, so bezeichnet es hier eine von vornherein desintegrierte Wirklichkeit, die durch die richtige, und das heißt eben: integrale Sichtweise in eine höhere Ordnung zurückgeführt werden muss. Integrative Fantastik dieses Typs bestätigt daher ebenfalls eine bestehende Ordnung, doch im Gegensatz zu der des vorigen Abschnitts ist dies nicht die des Commonsense, sondern die einer sich selbst so definierenden geistigen Elite, die mit einem besonderen Erkenntnisvermögen ausgestattet ist.

3. Integrative Fantastik III: Metaphern des Bürgerlichen

Ein Großteil der fantastischen Texte des poetischen Realismus kombiniert die beiden in den beiden vorigen Abschnitten skizzierten Funktionen des Fantastischen, die metonymische und die metaphorische, miteinander, indem das Fantastische hier zwar, *ex positivo* oder *ex negativo,* auch wieder zum Stellvertreter einer höheren moralischen Ordnung wird, aber zugleich auf einen alltäglichen, bürgerlichen Bereich verweist. Die Zahl der Beispiele für diese Kombination ist groß, auch aus anderen als den skandinavischen Literaturen: Gotthelfs „Schwarze Spinne" (1842)

---

[26] So auch Johansen (wie Anm. 20), S. 18.

[27] „Ikke har du drømt, min Elskede, dit Eventyr er sandt og virkelig oplevet; det er ikke opfundet af dig paa menneskelig Viis, men skabt i dig og ved dig af andre og mægtigere Aander" (S. 72).

etwa, Raabes „Die schwarze Galeere" (1865) oder Erzählungen Theodor Storms wie „Bulemanns Haus" (1863) oder „Der Schimmelreiter" (1888).[28] Ein früher skandinavischer Text in dieser Reihe ist Thomasine Gyllembourgs Novelle „Den magiske Nøgle" („Der magische Schlüssel") aus dem Jahre 1828; sie handelt vom Studenten Rudolph R., der mit dem namenlosen Ich-Erzähler in Kopenhagen in einer Art Wohngemeinschaft zusammenlebt, und eines Abends im Theater eine geheimnisvolle Schöne sieht, die sogleich sein Herz entflammt. Er will ihr beim Hinausgehen seine Aufwartung machen, kann sie jedoch nirgends mehr antreffen. Stattdessen findet er einen kleinen Schlüssel, der, wie sich noch am selben Abend herausstellt, zu einer Tür in einer Mauer passt – es zeigt sich, dass die unbekannte Schöne dahinter wohnt. Sie wird Rudolphs Geliebte. Von Stund an wird die Wohnung der beiden Freunde von unsichtbaren Kräften verschönt „und was das Erstaunlichste war: alles war wie durch unsere eigenen Wünsche hervorgebracht".[29] Doch Rudolph beginnt seines neuen Glücks überdrüssig zu werden, als er bemerkt, dass die Dame, deren Name Aura ist, „obwohl sie klug ist wie wenige", „doch nichts vom Höheren, dem Wichtigsten" versteht, „dem, das eigentlich die Seele in jeder Vereinigung ausmacht".[30] Schließlich beschließt er sie zu verlassen und wirft den magischen Schlüssel fort. Von da an verkehrt sich das Glück der Freunde in sein Gegenteil, und schien es vorher so, als fügten unsichtbare Geister alles zu ihrem Besten, so sehen sie sich nun den widerwärtigsten Schicksalsschlägen ausgesetzt.

Eine Wende in dieser Lage tritt erst ein, als Rudolph sein Verhalten Aura gegenüber bereut, und zwar nicht, weil er sich erneut zu ihr hingezogen fühlte, sondern aus moralischen Gründen, weil er sie so überstürzt verlassen hat. Er sucht wieder nach dem Schlüssel und findet ihn schließlich in einem Kellergewölbe. Hier liegt auch der sterbenskranke, aber schwerreiche Herr L. aufgebahrt, um den sich sein Diener Zacharias sowie zwei Ärzte kümmern. Es stellt sich heraus, dass Rudolph in Wahrheit der uneheliche Sohn Herrn L.s ist, der diesen nach dessen absehbarem Tod beerben wird. Das Beste an dieser Fügung besteht darin, dass Rudolph damit nun nicht mehr der leibliche Sohn Herrn R.s und damit der Bruder von dessen Tochter Pauline ist, die er seit langem liebt; einer Heirat zwischen Rudolph und Pauline steht daher nichts mehr im Wege. Diese erfolgt; Jahre später treffen sich die Freunde in Rudolphs Haus wieder, wo dieser über sein Leben räsoniert: „[...] auf dem Wege

---

28 Dies zeigt die Unplausibilität der bisweilen anzutreffenden Ansicht, die fantastische Literatur entwickele sich im Laufe der Zeit fort vom „Wunderbaren" über das „Unwahrscheinliche" hin zum „Seltsamen"; vgl. etwa Torgeir Haugen: „Transcendens, galskap, tomhet. Teoretiske og historiske betraktninger om fantastisk litteratur". In: ders. (Hg.): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur.* Oslo 1998, S. 17-72, der unter Bezug auf Rosemary Jackson und Neil Cornwell behauptet, im 19. Jahrhundert überwiege das Unwahrscheinliche („det utrolige") (S. 22 u. 33).

29 „[...] og som var det Besynderligste: det var Altsammen som født af vore egne Ønsker." Alle Zitate aus „Den magiske Nøgle" nach Thomasine Gyllembourg: *Samlede Skrifter* I. [3]Kjøbenhavn 1884, S. 219-278, hier: S. 234.

30 „[...] skjøndt hun er klog som Faa, forstaaer hun dog ikke Noget af det Høiere, det Vigtigste, Det der egenlig udgjør Sjælen i enhver Forening" (S. 238).

der Leidenschaften und der Reue fand ich doch den Schlüssel zu meinem Lebensglück", worauf der Ich-Erzähler im letzten Satz der Novelle deren Quintessenz preisgibt: „Ich habe oft gedacht, [...] dass es für uns Menschen keinen anderen Weg zu einem im besseren Sinne genussreichen Leben gibt als diesen und dass keine Psyche den Olymp erreicht, ohne vorher durch die Schrecken der Unterwelt erprobt worden zu sein".[31]

Anders als in den zuvor betrachteten Beispielen agiert das Fantastische hier offensichtlich nicht mehr stellvertretend für höhere Mächte, und es dient auch nicht mehr unmittelbar der Reparatur oder der Markierung einer verletzten moralischen Ordnung. Auf der anderen Seite ist jedoch auch deutlich, dass Rudolph sich mit seiner Beziehung zu Aura durchaus in ein moralisch zumindest heikles Verhältnis begibt (wie der Ich-Erzähler wiederholt anmerkt[32]), indem er sich sexuellen Ausschweifungen und einer gefährlichen, weil die Ehenormen der damaligen Zeit unterlaufenden Libertinage überlässt. In diesem Kontext ist das Fantastische in Gestalt der rätselhaften Aura Metapher für die Verlockungen eines ausschließlich an Genuss und den eigenen Bedürfnissen orientierten Lebens, das sich den 'höheren' Forderungen verschließt und daher nur kurzfristig Erfüllung bieten kann. Diese metaphorische Funktionalisierung des Fantastischen führt nun dazu, dass man den Inhalt der Erzählung als Veranschaulichung der Überwindung von Schwierigkeiten auf dem Lebenswege lesen kann: Rudolphs Beziehung zu Aura, so verfehlt sie auch sein mag, ist doch notwendig als *Bildungserlebnis* des Protagonisten und trägt damit zu seiner charakterlichen Reifung bei, die denn auch, epochentypisch, mit einer Heirat als dem zentralen Sozialisationsereignis belohnt und abgeschlossen wird.

Dieser metaphorische Bezug zu bürgerlichen Bildungsstationen ermöglicht eine 'realistische' Lesart der Erzählung, die bei den Texten der beiden vorhergehenden Typen noch nicht möglich oder sogar ausgeschlossen war. Allerdings spielt sich die Bildung Rudolph R.s im nach wie vor prästabilierten Zusammenhang mit einer höheren Ordnung ab; was ihm widerfährt, stellt sich tatsächlich am Ende der Geschichte, wenn er auf wahrhaft wunderbare (weil haarsträubend von der Autorin motivierte) Weise seine ihm vorbestimmte Braut zum Altar geführt hat, dar, als sei es von einer höheren Macht gelenkt – gerade so wie es der Ich-Erzähler ihm vorher gewünscht hatte: „Ich [...] sagte mir, wie Charlotte in Göthes Wahlverwandtschaften: '*Die Macht, welcher Das Recht ist, was uns als Unrecht erscheint,* wird ihn

---

31 Im Zusammenhang: „'[...] Ja, feilet har jeg, men bødet har jeg ogsaa, og – forunderligt! paa Lidenskabernes og Angerens Vei fandt jeg dog Nøglen til mit Livs Lykke.' – 'Jeg har ofte tænkt', svarede jeg, 'at der for os Mennesker ingen anden Vei findes end denne til et i en bedre Forstand nydelsesrigt Liv, og at ingen Psyche naaer Olympen, uden først at være prøvet i Underverdenens Rædsler'" (S. 278).

32 Vgl. z.B. S. 233, wo es heißt: „At Forbindelser af denne Natur bør behandles varligere end Ild og Gift, da de mangengang fortære de Skatte, mod hvilke disse Intet formaae, var en Betragtning, som Rudolph og jeg ofte i vort Bekjendtskab havde haft Leilighed til at anstille, og som vi tidt havde afhandlet i vor Samtale."

möglicherweise auf diesem Weg zu Sieg und Frieden leiten'".[33] Die Aura-Episode erscheint aus dieser Perspektive wie eine von jener „Macht" absichtsvoll bewirkte Fügung, die dazu beiträgt, auf lange Sicht für Rudolph alles zum Besten zu stellen. Insofern besteht auch hier wieder eine Ähnlichkeit zu den Texten der vorigen Abschnitte, mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, dass die höheren Mächte, die durch Vermittlung des Fantastischen in das Geschehen eingreifen, in den Texten des poetischen Realismus rein *ideell* sind, d.h. sie stehen für eine Weltsicht, der alles harmonisch geordnet *erscheint*, ohne jedoch vorauszusetzen, dass es dies auch in buchstäblichem Sinne *ist*.[34] Da zudem Rudolphs Reue, Aura so schnöde verlassen zu haben, und sein Bestreben, das von ihm an ihr begangene Unrecht wieder gutzumachen, sein Schicksal nachhaltig positiv beeinflussen, besteht auch hier wiederum ein wunderbarer Tun-Ergehen-Zusammenhang, der in „Den magiske Nøgle" ebenso wenig in Frage gestellt wird wie in den vorigen Beispielen.

4. Desintegrative Fantastik

In den fantastischen Erzählungen des poetischen Realismus erfolgt der Eingriff einer höheren Macht zumeist *ex negativo*, als Markierung eines moralischen Frevels. Häufig nimmt dessen Beschreibung und die rhetorische Ausschmückung des Unheimlichen so viel Raum ein, dass der Leser froh sein kann, wenn der Erzähler am Ende doch noch den Weg zurück in die prästabilierte Harmonie des wunderbaren Tun-Ergehen-Zusammenhangs weist. Genau dies geschieht in Texten einer *desintegrativen* Fantastik nicht mehr, dort ist ein solcher Zusammenhang obsolet geworden. Notwendiges Merkmal einer solchen Fantastik ist vielmehr, dass das Fantastische für die Verletzung einer Ordnung steht, die nicht nur vom Erzähler oder vom impliziten Autor nicht gerechtfertigt wird, sondern die darüber hinaus entweder als Triumph eines 'bösen Prinzips' gedeutet oder aber schlechterdings unerklärlich, rätselhaft bleibt und gerade durch diese Rätselhaftigkeit die Integrität der Weltordnung in Frage stellt.

Der Beginn dieser Fantastik liegt wiederum in der Romantik, wo Texte wie Tiecks „Blonder Eckbert" (1797), Hoffmanns „Sandmann" (1817) oder Arnims „Majoratsherren" (1820) einschlägige Beispiele sind. Eine besondere Blüte jedoch findet die desintegrative Fantastik wiederum im angelsächsischen Raum, etwa bei Dickens, Sheridan Le Fanu oder Robert Louis Stevenson, wo sich ja mit den Bezeichnungen 'tales of horror' und 'weird tales' sogar Fachtermini für Spielarten desintegrativer Fantastik ausgebildet haben. Der erste große Meister rein desintegra-

---

33 „Jeg [...] sagde ved mig selv, som Charlotte i Göthes Wahlverwandtschaften: '*Den Magt, for hvem Det er Ret, som synes os Uret,* vil muligviis ad denne Vei føre ham til Seier og Fred.'" (S. 233).

34 Vgl. dazu ausführlich meine Analyse von H.C. Andersens Roman *De to Baronesser,* der die Verlagerung einer objektiven harmonischen Weltordnung in die bloß subjektive Perspektive des Erzählers geradezu paradigmatisch vorführt; in Lutz Rühling: *Opfergänge der Vernunft. Zur Konstruktion von metaphysischem Sinn in Texten der skandinavischen Literaturen vom Barock bis zur Postmoderne.* Göttingen 2002, S. 135ff.

tiver Fantastik ist neben Hoffmann, mit dem er zunächst verglichen wurde, ohne Zweifel Edgar Allan Poe, obwohl nur ein kleiner Teil seiner Erzählungen als fantastisch im hier definierten Sinne anzusehen sind. Mit dem Einbruch eines bösartigen oder schlechterdings unerklärlichen Übernatürlichen einher geht bei ihm häufig ein Verstoß gegen bestehende moralische oder ästhetische Normen, so etwa in der bereits kurz erwähnten späten Erzählung „The Facts in the Case of M. Valdemar" (1845), wo sich am Ende die vom „Mesmeristen" hypnotisierte Titelfigur in eine „fast flüssige Masse von ekelerregender — von widerwärtiger Verwesung" verwandelt, oder in „The Black Cat" (1843), wo der Mörder seiner Frau neben dem Opfer auch eine Katze mit möglicherweise dämonischen Fähigkeit in die Wand einmauert. In diesen Erzählungen wird durch das Fantastische keine Ordnung mehr restauriert; es wird im Gegenteil zur Metapher der Imperfektion einer ganz und gar unheilen Welt, die in keiner Weise und durch kein Mittel mehr aufhebbar ist.

Dabei werden freilich Unterschiede deutlich: Ist in „The Facts in the Case of M. Valdemar" keinerlei Tun-Ergehen-Zusammenhang erkennbar – das Fantastische ist hier nichts weiter als der Einbruch des unerklärlichen Grauenvollen – ist dies in einigen der bekanntesten Erzählungen Poes anders. Die Behandlung des Übernatürlichen hier ist wegweisend für die gesamte Fantastik der nächsten Jahrzehnte. In „The Black Cat" oder „The Fall of the House of Usher" (1839) nämlich ist das Fantastische lesbar als Metapher für verbotene und daher verdrängte Impulse der menschlichen Seele, die eine mörderische Zerstörungskraft entwickeln. Mehr noch: Es scheint seine Entstehung selbst intrapsychischen Kräften zu verdanken und nichts als deren projektive Externalisierung zu sein, ganz so, wie Freud es in seinem Aufsatz über „Das Unheimliche" analysiert hat.[35] Die Dämonie der schwarzen Katze mit dem sprechenden Namen „Pluto" etwa, die der Ich-Erzähler aufgrund einer durch seinen Alkoholmissbrauch immer stärker werdenden, geradezu irrationalen Boshaftigkeit schließlich an einem Baum erhängt, wird so deutbar als Metapher für die Dämonie einer sich selbst entfremdeten und unheimlich gewordenen Psyche, der Riss, der durch die Wand des Hauses Usher geht, als Zeichen des frevelhaften Tabubruchs durch seine Bewohner. Damit wird erneut ein Tun-Ergehen-Zusammenhang hergestellt, der jetzt allerdings nicht mehr auf einer prästabilierten Harmonie beruht, sondern seinen Ursprung allein im Menschen hat: Dieser selbst ist es, der das Menetekel seiner Taten auf die Wand schreibt und daran zugrunde geht, seine Bösartigkeit extrapoliert sich als Störung der Naturordnung.

Es liegt geradezu in der Logik dieser Entwicklung, wenn die intrapsychischen Gefahren nicht mehr vom impliziten Autor, sondern vom Protagonisten selbst als fantastisches Ereignis externalisiert werden, so dass die Externalisierung als psychische Abwehrleistung zutage tritt. Poe hat dies in „The Tell-Tale Heart" vorgeführt, doch dies ist aufgrund des offensichtlichen Wahnsinns des Erzählers keine fantastische Erzählung mehr. Das Mittel der Wahl ist vielmehr häufig eine todorovsche

[35] Vgl. dazu Freud (wie Anm. 15), S. 271.

Unschlüssigkeit, wie schon in „The Black Cat", wo man zumindest Zweifel daran hegen kann, ob die Katze tatsächlich dämonische Eigenschaften besitzt, oder ob sich der Erzähler dies nur einbildet – auch wenn einiges in der Erzählung tatsächlich für einen magischen Zusammenhang spricht.[36] Das bekannteste skandinavische Beispiel für solch psychologisch funktionalisierte Unschlüssigkeit ist ohne Zweifel J.P. Jacobsens Novelle „Et Skud i Taagen" („Ein Schuss im Nebel", 1875), in der der Protagonist, der unglückliche Henning Lind, nachdem er den Verlobten der von ihm begehrten, ihn aber zurückweisenden Agathe aus Rache im Nebel erschossen, ihren späteren Mann ins Schuldgefängnis und sie selbst auf die Bahre gebracht hat, sich am Ende im Nebel verirrt und dann von „etwas Weißem" umgebracht wird: „Und aus dem Nebel kam es, formlos und doch erkennbar, schlich sich über ihn, schwer und langsam. Er versuchte sich zu erheben, da griff es ihn an die Kehle mit kalten, weißen Fingern...".[37] Der Kunstgriff des Erzählers besteht darin, die die Erzählung beschließenden Ereignisse „im Nebel" in erlebter Rede, aus der Perspektive Hennings, zu schildern, die in den skandinavischen Sprachen, ähnlich wie im Deutschen, grammatisch nicht von der Erzählerrede zu unterscheiden ist. Zu Beginn der Passage werden die einzelnen Redeteile in ihrem Status durch kontextuelle Merkmale klar markiert, diese Markierung wird jedoch im Laufe der Schilderung wieder eliminiert, so dass der Leser kein zuverlässiges Kriterium besitzt, um zu entscheiden, ob „das Weiße" nur der Einbildung Hennings entspringt, also auf der Projektion seiner Schuldgefühle beruht, oder ob es sich tatsächlich um eine fantastische Erscheinung handelt. Allerdings könnte man gerade die Tilgung der Unterscheidbarkeit der einzelnen Redesegmente auch hier wieder als Mittel des Erzählers deuten, zumindest zu suggerieren, dass Hennings Tod auf übernatürliche Ursachen zurückgeht.

Ob man sich für diese Lesart entscheidet oder nicht – in jedem Fall werden auf diese Weise psychische Phänomene mit fantastischen Ereignissen gleichgesetzt und dadurch dämonisiert. Die von den Protagonisten begangenen Normenverstöße machen deutlich, dass es keine prästabilierte moralische Ordnung mehr gibt, sondern der Mensch eine solche durch sein Handeln radikal zerstört. Die Dämonisierung der

---

[36] So schreibt der Ich-Erzähler gleich zu Beginn der 'Aufzeichnungen' beschwörend über seine Erlebnisse: „[...] I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror – to many they will seem less terrible than *baroques*. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace – some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects"; zitiert nach Edgar Allan Poe: *The Complete Tales and Poems*. New York 1975, S. 223. Gerade der letzte Satz suggeriert natürlich schon, dass die Umstände, die hier mitgeteilt werden, auf mehr beruhen als auf „sehr natürlichen Ursachen und Wirkungen".

[37] „Og ud af Taagen kom det, formløst og dog kjendeligt, snigende sig over ham tungt og langsomt. Han søgte at rejse sig, saa greb det ham i Struben med klamme, hvide Fingre..."; zitiert nach J.P. Jacobsen: „Et Skud i Taagen", in: ders.: *Lyrik og prosa*. Tekstudgivelse og efterskrift Jørn Erslev Andersen, noter i samarbejde med Esther Kielberg. Danske Klassikere. København 1993, S. 139-151, hier: S. 151.

Handlungen lässt diese geradezu als Ausdruck einer bösen Gegenmacht erscheinen, die dem Wahren, Schönen, Guten auf Erden den Weg abschneidet und Chaos und Verderben über die Menschen bringt; die objektive moralische Weltordnung ist unwiederbringlich zerstört und ihr Fehlen wird in den Wahnsinnstaten der Handelnden manifest.

5. Transzendentale Fantastik

Gegen Ende des vorvorigen Jahrhunderts machen sich Tendenzen innerhalb der Literatur der klassischen Fantastik geltend, die eine Veränderung in der Funktion des Fantastischen ankündigen. In Texten dieser Art stehen die fantastischen Ereignisse weder für innerweltliche Phänomene – psychische Zustände, verschiedene menschliche Erkenntnisvermögen, moralische Verpflichtungen etc. – noch für unerklärliche, irrationale Kräfte, die in die vertraute Welt einbrechen und sie verunsichern; vielmehr bleibt das, worauf sich das Fantastische bezieht, von vornherein unklar, unbestimmt, undefinierbar und spielt in die Sphäre des Metaphysischen, manchmal auch des Numinosen. Ich bezeichne derartige Texte als *transzendentale* Fantastik.

Transzendentale klassische Fantastik gibt es bis in die Gegenwart hinein; ein gutes skandinavisches Beispiel dafür ist etwa Lars Jakobsons Roman *Kanalbyggarnas barn* (*Kinder der Nacht,* eigentlich „Die Kinder der Kanalbauer", 1997), ein Hybridtext zwischen Fantastik und Science Fiction. Mit die ersten Texte dieser Art in Skandinavien dürften allerdings in den *Troll*-Geschichten Jonas Lies zu finden sein wie beispielsweise der nur etwa drei Seiten langen Erzählung „Andværs-Skarven" („Die Andvær-Scharbe" oder „Der Andvær-Kormoran") aus dem Jahre 1892: In der Nähe von Andvær in Nordnorwegen sah man in früheren Zeiten auf einem Vogelholm stets zwölf Kormorane sitzen; den dreizehnten hingegen, der „auf einem Stein draußen im Seenebel" saß, sah man nur dann, „wenn er emporstieg und hinausflog".[38] Auf der Schäre wohnte damals auch ein Fischermädchen, dessen Augen an die eines Kormorans erinnern, wie die Leute sagen. Mehrere junge Männer aus der Gegend halten um ihre Hand an, doch sie will nur den zum Mann nehmen, der ihr einen Goldring aus dem Bauch eines gesunkenen Schiffes verschafft, das draußen in der heftigsten Brandung liegt. Zwei Männer lehnen ab, weil es ihnen zu gefährlich ist; der dritte, ein Schiffbrüchiger, der unter Mithilfe des Mädchens vorm sicheren Tod gerettet wurde, wagt schließlich das gefährliche Unternehmen. Das Mädchen, das ihn liebt, erleichtert ihm dies mit offensichtlich magischen Kräften. Er steckt ihr den Ring an den Finger und sie gehen miteinander ins „Brautbett"; doch als die Sonne beginnt unterzugehen, erscheint es ihm mit einem Mal, „als werde sie älter und älter und schwinde gleichsam dahin. Als die Sonne unter dem Meereshorizont

[38] „Der blev aldrig hverken flere eller færre end tolv, og paa en Sten ude i Sjørøgen sad den trettende, saa en ikke saa den uden hver Gang, den lettede sig og fløi udover." Zitate aus „Andværs-Skarven" nach Jonas Lie: *Samlede værker* VII. Kristiania / København 1914, S. 348-351, hier: S. 348.

versank, lagen nur noch ein paar Leinenfetzen vor ihm auf der Schäre. // Still war die See, und in der hellen Sankt-Hansnacht flogen zwölf Kormorane übers Meer".[39]

In seiner Einleitung zu *Troll* erklärt Lie, dass er sich in seinen Erzählungen für den 'Troll' in der menschlichen Psyche interessiert habe (S. 315); dieser stünde demnach für deren Abgründe. Doch auf diese Erzählung, die, ganz im Sinne der skandinavischen Neuromantik, Anleihen macht bei einheimischen Sagen- und Märchenstoffen, scheint dies kaum zuzutreffen. Die magische Verbindung zwischen dem Mädchen und dem dreizehnten Kormoran auf der Schäre, die hier angedeutet wird, wird vielmehr nie vollständig expliziert. Am nächsten liegend ist wohl die Vermutung, dass das Mädchen eine Art Naturgeist ist, dessen Seele sich als Kormoran 'materialisiert' hat, während sie selbst menschliche Gestalt annimmt; im Gegensatz zu ihren Geschwistern, den übrigen zwölf Kormoranen, ist sie sowohl an den menschlichen als auch den tierischen Bereich gebunden und daher in keiner Hinsicht frei. Doch ansonsten bleibt die Verbindung zwischen Mädchen und Kormoran rätselhaft und deutet naturmystische Zusammenhänge an, die wir nicht verstehen können. Einerseits ist „Andværs-Skarven" daher desintegrativ, da der Bruch der Naturordnung hier kein vorübergehender ist, der durch irgendein Ereignis geheilt werden könnte; die Erzählung endet ja gerade mit dem metaphysischen Skandalon des gegen alle Naturgesetze verstoßenden Todes des Mädchens. Auf der anderen Seite jedoch verweist dieses Skandalon möglicherweise wieder auf eine andere, höhere, die sichtbare transzendierende Ordnung, ohne dass freilich, wie in der integrativen Fantastik, ein eindeutiger Tun-Ergehen-Zusammenhang sichtbar würde. Die höhere Ordnung ist ihrerseits unergründlich. Die Gedanken des Lesers werden über die bestehende Wirklichkeit hinausgelenkt, ohne an einem bestimmten Ziel anzukommen – Lie selbst spricht in diesem Zusammenhang denn auch von religiösen Gefühlen, die durch das Fantastische evoziert würden.[40]

In fantastischen Texten dieser Art wird das metaphysische Skandalon genutzt, um auf eine unbekannte, ja unerkennbare Transzendenz zu verweisen, die sich im Fantastischen zu erkennen gibt; die Unerklärlichkeit der Ereignisse spiegelt deren Unergründlichkeit wider. Anders als in den bisher betrachteten Texten wird damit der „Riss" in der natürlichen Ordnung selbst eher als etwas Positives gedeutet und nicht so sehr als Störung der Weltordnung, die entweder, als Verletzung eines höheren Gleichgewichts, beseitigt werden muss oder aber, als bedrohlich empfunden, bestehen bleibt. In dieser Bewertung gleicht die transzendentale Fantastik den alten Legendenerzählungen, in denen das Wunder ja nicht Ausdruck einer Störung, sondern

---

39 „Han syntes med ét, hun blev ældre og ældre og ligesom svandt hen. Da Solen gik under i Havsranden, laa der kun noget smuldret Lintøi foran ham paa Skjæret. // Stille var Sjøen, og i den lyse Sankthansnat fløi der tolv Skarver udover Havet" (S. 351).

40 Allerdings nennt er als deren „Grundlage" die „Daseinsangst", die „unaufhörlich Gestalt und Namen" wechsle, „je nach den unterschiedlichen Aufklärungsstadien" (S. 316). Dies spricht dafür, dass Lie selbst dem Fantastischen in seinen *Troll*-Erzählungen eine eher desintegrative Funktion zuschreibt.

vielmehr der von göttlicher Weisheit, Güte und Allmacht ist. Während dort jedoch dieser Nexus direkt und unmittelbar gesehen wird, ist er hier indirekt, gleichsam mit einem Fragezeichen versehen und entspricht damit der Unsicherheit, welche die Existenz und die Natur einer transzendenten Macht umgibt.

6. Dekonstruierende und karnevaleske Fantastik

Schon früh innerhalb der skandinavischen klassischen Fantastik gibt es zumindest einen Text, der die Merkmale der Gattung absichtlich ad absurdum führt und damit *dekonstruiert.* Es handelt sich um die Novelle „Skällnora Qvarn" („Skällnora Mühle") von C.J.L. Almqvist (1838), eine „Erzählung aus dem Volksleben" („folklivsberättelse"), die im Allgemeinen als Übergangswerk Almqvists gilt, einerseits bereits geprägt vom poetischen Realismus, andererseits aber auch noch mit Stilmerkmalen versehen, die auf die Romantik zurückverweisen. Damit übersieht man meiner Meinung nach allerdings die radikalen, eher schon auf die Postmoderne vorausdeutenden Merkmale von bewusst dekonstruierenden Verfahrensweisen, die diese Erzählung kennzeichnen. Die Dekonstruktion betrifft mehrere Aspekte. Da wäre zum einen die Handlung, die nur auf den ersten Blick realistisch 'schlüssig', auf den zweiten hingegen reichlich krude wirkt: Der namenlose Ich-Erzähler begegnet auf einer seiner Wanderungen, die offensichtlich ausschließlich dem Zweck dienen, die schwedische Provinz und ihre Bewohner zu studieren, der Magd Brita, der er hilft, einen schwer beladenen Karren einen steilen Weg hinabzusteuern. Später trifft er sie in der titelgebenden Skällnora Mühle wieder, wo sie unwissentlich in ein haarsträubendes Komplott verwickelt ist: Sie wird von dem Bauern Jan Carlson des Giftmordes an ihrer verstorbenen Bäuerin beschuldigt, den sie zusammen mit deren Ehemann begangen haben soll. Allerdings wird Carlson von ganz und gar eigennützigen Motiven getrieben, da er sich selbst zum Herren über den Besitz der Verstorbenen aufschwingen will und zudem möglicherweise selbst der Mörder ist. Der Ich-Erzähler findet Brita auf dem Dachboden besagter Mühle, betäubt von einem Gift, das ihr ins Kleid eingenäht wurde. Nachdem er sie gerettet hat, ohne seine Anwesenheit zu offenbaren, was ausführlich geschildert wird, begibt er sich fort, um im Freien, ein paar Meilen von der Mühle entfernt, zu nächtigen.

Hier wird er nach einiger Zeit davon geweckt, dass Jan Carlson mit der gefesselten Brita auf dem Schauplatz erscheint, um von ihr ein Geständnis des Giftmordes zu erpressen. Bei dem Versuch, Brita zu retten, gerät der Erzähler auf einen hohen Baumstamm, der „vertikal aufgerichtet wie ein Pfahl" mitten in einem Bach steht und von dem er nicht mehr alleine herunter kann. So muss er hilflos mit ansehen, wie Carlson Brita auf eine mechanische Säge legt, die sich in bester poescher Manier langsam auf das Opfer zubewegt, dann aber unglücklich ausrutscht und selbst ums Leben kommt. Die Säge bewegt sich weiterhin auf die Gefesselte zu – doch da erscheint ein Vogel, dessen Physiognomie an die von Jan Carlson erinnert; er fliegt

hin zur Säge und bringt diese zum Stillstand. Daraufhin kann auch der Erzähler sich aus seiner unglücklichen Position befreien. Nach dem Abschied von Brita wandert er weiter.

Mehrere Handlungsstränge bleiben hier unabgeschlossen – wir erfahren zum Beispiel nicht eindeutig, ob die Bäuerin überhaupt eines unnatürlichen Todes starb. Zudem sind mehrfach erotische Untertöne im Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und Brita im Spiel, ohne dass diese Thematik aber weiter entfaltet würde. Haarsträubend ist zum Teil auch die Motivation der Geschehnisse – die vielen Zufälle, die den Erzähler gerade zum rechten Zeitpunkt an die richtigen Schauplätze führen. Zu diesem Aspekt gehören auch die fantastischen Elemente der Erzählung, von denen es zwei gibt: zum einen besagter Vogel mit der Physiognomie Jan Carlsons, der die vom Tode bedrohte Magd auf wunderbare Weise rettet,[41] zum anderen ein seltsames Fußstampfen, das der Erzähler auf dem Dachboden der Mühle hört, dort, wo er auch die betäubte Brita findet: „Ich beugte mich herab, um sie aufs Neue durch einige Worte zur Rede und zur Aufdeckung ihrer Taten zu bringen – als ich plötzlich ein zweifaches lautes Stampfen auf dem Boden hörte, wie von Füßen dicht neben mir".[42] Der Erzähler erwägt die möglichen Ursachen der Geräusche, prüft sogar, ob Brita Holzschuhe an den Füßen hat – sie ist barfuß. „Doch was – was in Gottes Namen hatte dann gestampft?"[43] „Kaum hatte ich diesen Gedanken zu Ende gedacht, als es aufs Neue zweimal stampfte und, wie mir schien, noch näher zu uns hin auf dem Boden. Das Herz wollte mir stehen bleiben – es wurde mir schwarz vor Augen – hatten wir denn eine unsichtbare Furie in der Nähe? Direkt vor uns? Oder über uns? Oder hinter uns her?"[44] Der Erzähler fasst indes Mut und stampft nun seinerseits, mit der Folge, dass die Erscheinung sich zurückzieht, „und gleich darauf, falls meine Ohren nicht vom Mühlenlärm genarrt wurden, schien mir, als plumpse etwas mit einem gewaltigen Bums zwischen den Rädern hinab und als

---

41 Almqvist selbst will den Leser im Unklaren darüber lassen, ob der Vogel tatsächlich so etwas wie die Reinkarnation Jan Carlsons darstellt oder doch nur eine zufällige Erscheinung ist. So heißt es in einem Brief aus dem Jahre 1838: „Poemet vill här alldeles icke antyda någon bestämd metempsychosis, så att J.C.s ande flugit in i denna fågel, hvilken nu, sedan den förre jordiskt dött, vill göra hans ogerning god igen, genom att *ställa till rätta* allt och frälsa flickan. Detta är endast mystiskt angifvet, emedan en sådan sak ej annorlunda kan och bör [...] — Ser nu en läsare fågeln så, så inkommer han i Styckets högre mysterier; – ser han honom åter *endast* som en fågel, så går det också ganska väl an. Det är då en historia, som slutar på det välförtjenta sätt, att skurken faller ett offer för sina egna stemplingar: man behöfver då ej se någonting vidare, det är nog med det"; C.J.L. Almqvist: *Brev 1803-1866.* Ett urval med inledning och kommentarer av Bertil Romberg. Stockholm 1968, S. 133.

42 „Jag lutade mig ned för att ånyo väcka henne till tal och sjelfupptäckt genom några ord – då jag hastigt hörde tvenne starka stampningar på golfvet såsom af fötter tätt utmed mig." „Skällnora Qvarn" zitiert nach C.J.L. Almqvist: *Samlade Verk* 8. Stockholm 1996, S. 321-381, hier: S. 347.

43 „Men hvad – hvad i Guds namn hade då stampat?" (ebd.).

44 „Knappt hade jag uttänkt denna mening, då det ånyo stampade två tag, och, som jag tyckte, på golfvet änn närmare oss. Det klack mig i bröstet – det ville blixtra för ögonen – hade vi då en osynlig furie i grannskapet? midt för oss? eller öfver oss? eller på oss?" (ebd.).

verdoppele der Strom sein Rauschen".[45] Das ist alles – das Stampfen taucht nicht mehr auf, wird im Folgenden überhaupt nicht mehr erwähnt.

Gerade bei diesem Auftreten ist das Fantastische ein mehr oder weniger blindes Motiv, das zusammen mit den unabgeschlossenen Handlungssträngen die Konstruiertheit des Plots offen ausstellt und somit geradezu eine metafiktionale Funktion annimmt. Damit wird das metaphysische Skandalon, das hier ansonsten ja äußerst effektvoll in Szene gesetzt ist, wie schon in der transzendentalen Fantastik nicht mehr als zu eliminierende oder bedrohliche Störung behandelt. Anders als dort verweist es jedoch nicht mehr auf etwas außer- oder gar oberhalb der natürlichen Ordnung, sondern wird ironisiert und damit gleichsam binnenliterarisch funktionalisiert. Der Bruch der Naturordnung ist nicht mehr Indiz für etwas ganz Anderes, sondern allein für die Brüchigkeit von Gattungskonventionen, die zwar nicht außer Kraft gesetzt werden, denen aber dennoch keine allgemeingültige Verbindlichkeit mehr zugetraut wird. Das Fantastische erhält dadurch eine weit stärkere Bedeutung als in den bisherigen Texten: Statt bloß zum Anlass für eine Diskussion der Weltordnung zu werden, wie dies in den bisherigen Texten der Fall gewesen war, indem der Bruch der Ordnung auf Ebene der *histoire* einfach geschildert wird, exemplifiziert es hier einen Ordnungsbruch auf Ebene des *discours,* auf der des Textes; die Darstellung einer Störung innerhalb der Naturordnung wird potenziert zur Störung des Textes selbst. Möglich ist dies freilich wohl nur, weil die Unvollkommenheit einer jeden Ordnung hier bereits stillschweigend vorausgesetzt und als Selbstverständlichkeit achselzuckend abgetan wird.

Eine ähnliche Funktion kommt dem Fantastischen auch in einigen anderen Texten zu, die sich auf den ersten Blick erheblich von „Skällnora Qvarn" unterscheiden, bei näherem Hinsehen allerdings mit diesem verwandt sind. Diese Texte, die aus den Jahren gegen Ende des 19. Jahrhunderts bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts stammen, könnte man als *karnevaleske Fantastik* bezeichnen, wozu etwa *Alice's Adventures in Wonderland* (1863) und *Through the Looking Glass* (1873), Strindbergs „Märchen" „Lotsens vedermödor" („Die Mühsale des Lotsen", 1903), aber auch kanonische Texte der Kinder- und Jugendliteratur wie *Pippi Långstrump* (1945) gehören. Hier werden nicht nur die Gattungskonventionen des poetischen Realismus unterminiert, sondern darüber hinaus die der viel älteren Gattung Märchen, in der das Wunderbare von vornherein in seinem Element ist. Die eigentliche Pointe dieses Subgenres liegt nicht in der Subversion literarischer Normen und dem Nachweis der Unvollkommenheit von Ordnungsvorstellungen, sondern vielmehr in deren provozierendem Bruch. Das Fantastische wird hier als Mittel eingesetzt, um gegen bestehende Normen zu protestieren und ihre Aufhebung spielerisch in die Tat umzusetzen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in diesen Texten zum Teil Grenzverwischungen wie in der ontologischen Fantastik der Romantik praktiziert

[45] „[...] och straxt derpå, om ej mina öron dårades af qvarnbullret, tyckte jag att något med en förfärlig duns damp ned mellan hjulen, och att vattenforsen ökade sig med en fördubblad brusning" (S. 348).

werden, die jetzt freilich nicht mehr, wie dort, zur Veranschaulichung der Begrenzungen eines „prosaischen" Erkenntnisvermögens dienen, sondern einer triumphierenden Demonstration des impliziten Autors, dass er bestehende Grenzen der Sprache, der Logik, der Gesellschaft zu missachten gedenkt.

Neofantastik

Sowohl in der transzendentalen als auch in der dekonstruierend-karnevalesken Fantastik hat das Fantastische insofern eine andere Funktion als in der übrigen klassischen Fantastik, als, wie wir sahen, das metaphysische Skandalon hier nicht mehr als bloße Störung bewertet wird. Insbesondere die dekonstruierende Fantastik bildet denn auch schon einen Grenzbereich, der implizit auf die Überwindung der klassischen Fantastik vorausverweist. Diese Überwindung wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts manifest und bezeugt sich in dem Satz „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt". Das Neuartige in Kafkas Erzählung „Die Verwandlung" (1915) besteht darin, dass die beiden oben (S. 9) genannten Merkmale der klassischen Fantastik modifiziert werden bzw. ganz fortfallen:

1. Das metaphysische Skandalon wird *ignoriert* bzw. *verleugnet.* Zwar fragt sich auch Gregor Samsa, nachdem er „seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch" und „seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine" gesehen hat: „Was ist mit mir geschehen?",[46] doch diese Verwunderung 'verpufft' gleichsam im Laufe der Erzählung. Sie interessiert sich mehr dafür, wie es jemandem, der eines Morgens als Käfer erwacht, ergeht, als dafür, was die Ursache dieser Verwandlung ist. Der Erzähler suggeriert damit, dass, selbst wenn wir uns allem Anschein nach in einem durch und durch kleinbürgerlichen Prag befinden, dies eine Welt ist, wo die Verwandlung eines Menschen in einen Käfer ein Malheur neben anderen darstellt. Das Skandalon eines Verstoßes gegen die Ordnung der Natur mag allenfalls für den Protagonisten des Textes bestehen, für den Erzähler und den impliziten Autor ist es hingegen verschwunden. Demgegenüber wird gerade der Umstand, dass das Ungeheuerliche keinen Anstoß mehr erregt, dass das Paranormale zum Normalen wird, bei Kafka zum Skandalon, das die ganze Erzählung kennzeichnet und beim Leser Bestürzung hervorruft.[47] Diese Bestürzung rührt gerade daher, dass für ihn wie für den impliziten Autor das metaphysische Skandalon ja weiter besteht, es vielmehr von Letzterem ignoriert bzw. verleugnet wird.

---

[46] Zitiert nach Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten.* Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann (*Schriften. Tagebücher. Briefe.* Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born et al.). Frankfurt am Main 1994, S. 115.

[47] Vgl. dazu ähnlich auch María Cecilia Barbetta: *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfüm".* Würzburg 2002, S. 82.

2. Das Paranormale ist nicht mehr in den meisten Fällen identisch mit dem Übernatürlichen bzw. Wunderbaren, und sein Formenkreis entstammt auch nicht mehr zumeist der Volksmythologie oder 'primitiven' Denkweisen. Die Verwandlung des Handlungsreisenden Gregor Samsa in einen Käfer ist ein Ereignis, das nicht mehr von älteren Vorstellungen des 'Aberglaubens' geprägt ist, sondern in gewisser Weise eine geschichtslose Singularität darstellt. In der Literatur des 20. Jahrhunderts wird der Formenkreis des Fantastischen scheinbar grenzenlos ausgeweitet – es kann alles Mögliche sein: angefangen eben von einer 'wunderbaren' Verwandlung über ein fantastisches Geruchsvermögen bis hin zum Verschwinden einer Turmspringerin beim Eintauchen ins Becken. Und wenn die Fantastik sich doch einmal aus dem Fundus des klassisch Fantastischen bedient, dann erscheint dieses häufig ironisch gebrochen oder verfremdet.

Ich bezeichne solche Formen von fantastischen Ereignissen oder Eigenschaften, die durch das erste der beiden genannten Merkmale gekennzeichnet sind, in Übernahme eines durch den spanischen Literaturwissenschaftler Jaime Alazraqui eingeführten Terminus als *neofantastisch.*[48] Obwohl für neofantastische Texte nur die erste Bedingung notwendig ist, trifft die zweite doch häufig zu. Eine Konsequenz aus der Ignorierung des metaphysischen Skandalons besteht darin, dass das Ereignis, welches gegen die Naturgesetze verstößt, in die dargestellte Welt integriert wird, so dass diese als eine erscheint, in der ein solcher Verstoß 'normal' ist (was seinerseits dann wieder befremdlich wirkt).[49]

Die Änderung in der Natur des Fantastischen führt in der Neofantastik auch zu einer Änderung von dessen symbolischer Funktion: Während in der klassischen Fantastik der Bruch der Naturordnung zum symbolträchtigen Phänomen wurde, ist es in der Neofantastik gerade der Umstand, dass das Skandalon dieses Bruches verleugnet wird, das interpretationsbedürftig ist, häufig aber, gerade wegen seines ubiquitären Vorkommens, gar nicht mehr interpretiert werden kann. Es scheint allein eine *symptomatische* Bedeutung zu besitzen, aus der man zwar eine grundlegende Änderung des Weltverhältnisses des Menschen im 20. Jahrhundert erschließen kann – mehr aber auch nicht. Ein gutes Beispiel dafür sind die fantastischen Erzählungen Karen Blixens, die wohl als die erste Meisterin der Neofantastik in Skandinavien angesehen werden kann, auch wenn ihr Debütband mit dem symptomatischen Titel *Syv fantastiske Fortællinger (Sieben fantastische Erzählungen)* aus dem Jahre 1935 nur zwei enthält, die im hier zugrunde gelegten Sinne als fantastisch zu bezeichnen sind: „Aben" („Der Affe") und „Et Familieselskab i Helsingør" („Eine Familienge-

---

[48] Vgl. Jaime Alazraqui: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico.* Madrid 1983. Diese Abweichungen von der klassischen Fantastik haben einige Theoretiker – wie ich finde, zu Unrecht – dazu veranlasst, die Zugehörigkeit neofantastischer Texte zur Fantastik überhaupt in Frage zu stellen oder gar zu verneinen; vgl. z.B. Todorov (wie Anm. 4), S. 155, oder Wünsch (wie Anm. 10), S. 39.

[49] Vgl. dazu nochmals Barbetta (wie Anm. 47), S. 83.

sellschaft in Helsingør"). In der ersten Erzählung stellt sich am Ende heraus, dass die Äbtissin des Klosters Seven sich offensichtlich „von Zeit zu Zeit, insbesondere im Herbst" in den Affen verwandelt, den sie sich als Haustier hält, während dieser gleichzeitig die Gestalt der Äbtissin annimmt (dieser Zusammenhang wird allerdings nicht explizit gemacht, sondern nur durch den Erzähler nahe gelegt). Diese Verwandlung erklärt im Nachhinein, warum die scheinbare Äbtissin mit besessener Energie an dem äffischen Unterfangen gewirkt hat, ein Paar zusammenzubringen, das offenkundig wenig füreinander bestimmt ist, da beide, wie unterschwellig suggeriert wird, mehr dem eigenen Geschlecht zugetan sind als dem anderen. Wenn am Ende, nachdem das ehrgeizige Projekt der 'Äbtissin' gescheitert ist, diese und der von seinen alljährlichen Erkundungsfahrten heimkehrende Affe zur Überraschung des Lesers wie der beiden Protagonisten ihre Gestalt tauschen, dann führt paradoxerweise gerade dies Ereignis Boris und Athene mehr zusammen, als es die närrische Äbtissin je gekonnt hätte: „Zwischen ihr und ihm, auf der einen Seite, die sie beide während der Geschehnisse der letzten Minuten zugegen gewesen waren, und der ganzen übrigen Welt auf der anderen Seite, die nicht dort gewesen war, war von nun an eine unübersteigbare Grenze gezogen".[50]

Das fantastische Ereignis wird hier, darin ähnlich der Begegnung Rudolph R.s mit der seltsamen Aura in „Den magiske Nøgle", zum Anlass eines gemeinsamen Bildungserlebnisses, doch anders als in der mehr als hundert Jahre älteren Novelle wird dessen 'wunderbarer' Anlass vom Erzähler weder weiter thematisiert noch metaphorisch funktionalisiert. Durch diese Ignorierung des metaphorischen Skandalons wird die Künstlichkeit der dargestellten Welt noch betont, die der ganzen Erzählung, ähnlich wie auch schon bei Kafka, einen parabolischen Anstrich gibt. Es fällt schwer, zwischen buchstäblicher und metaphorischer Sprachverwendung zu unterscheiden – auch dies ein Zug, der für neofantastisches Erzählen typisch ist.[51] Dem paranormalen Ereignis kommt hier dadurch, dass es ja nicht mehr als ein solches markiert wird, anders als in der klassischen Fantastik keine spezifische Bedeutung mehr zu: Dass Äbtissin und Affe ihre Gestalt tauschen, ist nur noch als außergewöhnliches und daher umso nachdrücklicheres Bildungsereignis für die beiden Protagonisten von Bedeutung; seine Paranormalität hingegen ist für die Erzählung strukturell insofern ohne Belang, als in der dargestellten Welt die herkömmliche Grenzziehung zwischen natürlichen und paranormalen Ereignissen gar keine Rolle mehr spielt. Vielleicht kann man die eigentliche Funktion des Neofantastischen in dieser *Ausweitung der Erzählmöglichkeiten* sehen, einem Erzählen, das sich an die

---

50 „Mellem, paa den ene Side, hende og ham, der sammen havde været tilstede ved de sidste Minutters Tildragelser, og paa den anden Side hele den øvrige Verden, som ikke havde været der, var der fra nu af trukket et uoverstigeligt skel." Zitiert nach Karen Blixen: *Syv fantastiske Fortællinger*. København 1988, S. 170.

51 Vgl. dazu nochmals Barbetta (wie Anm. 47), die vom „Überblenden einer wortwörtlichen und einer übertragenen Ebene" spricht. „Diese Gleichzeitigkeit erzeugt eine Spannung, auf die die traditio-

Gebote der Mimesis eben nicht mehr halten will – es ist Symptom für antimimetische Tendenzen, wie sie für Moderne und Postmoderne generell charakteristisch sind.[52]

Dafür spricht auch der Umstand, dass die Fantastik qua Neofantastik im 20. Jahrhundert keine spezifische Gattung mehr darstellt wie in den anderthalb Jahrhunderten zuvor; neofantastische Elemente kommen vielmehr in Texten der verschiedensten Autoren vor, die aber gleichzeitig auch weiter 'nicht-fantastische' Literatur verfassen: angefangen vom südamerikanischen „magischen Realismus" hin zur Gegenwartsliteratur, wo die Neofantastik nochmals aufzublühen scheint (Patrick Süskind, Christoph Ransmayer, Margriet de Moor, Peter Høeg, Lars Jakobson etc. etc.). Dies heißt nicht, dass es keine klassische Fantastik mehr gibt – im Gegenteil, diese persistiert im Grunde in all ihren hier aufgeführten Formen bis auf den heutigen Tag, vielleicht mit einem gewissen Schwerpunkt auf der desintegrativen Fantastik. Doch sie bleibt nach wie vor eine gesonderte Gattung, während Neofantastik heutzutage ein ubiquitäres Phänomen ohne gattungsdefinierende Eigenschaften ist.

Parafantastik

Es gibt eine Form der Neofantastik, die sich von der soeben skizzierten dadurch unterscheidet, dass hier die Art des paranormalen Ereignisses oder der paranormalen Eigenschaften nochmals modifiziert wird. Ich möchte sie *Parafantastik* nennen. In allen bisherigen Beispielen, auch denen aus dem Bereich der klassischen Fantastik, war das Paranormale ja durch einen Verstoß gegen „Basispostulate" gekennzeichnet oder aber dadurch, dass die geschilderten Ereignisse zu dem Zeitpunkt, da sie eintreffen, epistemisch so unwahrscheinlich sind, dass ihr Eintreffen durch Naturgesetze nicht plausibel erklärt werden kann (s.o., S. 3f.). Es finden sich jedoch Texte, in denen die dargestellte fiktive Welt eindeutig auf eine fantastisch erscheinende Art und Weise von der uns vertrauten abweicht, ohne dass hier scheinbar fantastische Ereignisse oder Eigenschaften im definierten Sinne anzutreffen wären. Der fiktive Essay „Pierre Menard, autor del Quijote" („Pierre Menard, Autor des *Quijote*") etwa aus Jorge Luis Borges' *Ficciones* („Fiktionen", 1944) 'handelt' vom „unsichtbaren Werk" besagten Menards, dessen größtes Verdienst darin besteht, den *Don Quijote* von Cervantes „Wort für Wort, Zeile für Zeile" 'neu' geschrieben zu haben – wobei, wie uns der fiktive Verfasser des Essays belehrt, das große Werk, „vielleicht das

---

nelle Phantastik in der Regel verzichtet" (S. 83).

52 Barbetta unterscheidet zwischen einer surrealistischen Früh- und einer postmodernen Spätform der Neofantastik: Die frühe Neofantastik sei gekennzeichnet durch „die dichterische Umsetzung einer Surrealität, hinter der vor allem auch der Wunsch" stehe, „diese in der außerfiktionalen Welt zu erleben"; die der Spätphase hingegen zeichne sich dadurch aus, dass der „tiefere Sinn [...] Sprachspiel geworden" sei (ebd., S. 76).

bedeutendste unserer Zeit", bedauerlicherweise fragmentarisch geblieben ist, da sein Autor es zu nicht mehr als zu zwei und einem halben Kapitel aus dem Ersten Teil des *Don Quijote* gebracht hat.

Das Abenteuerliche dieser „Fiktion" liegt darin, dass Menard den Text von Cervantes ja nicht nur abschreibt, sondern dass er „seine Skrupel und durchwachten Nächte darauf" verwendet, „in einer fremden Sprache ein schon vorhandenes Buch zu wiederholen": „Er erging sich in einer Vielzahl von Entwürfen, er korrigierte hartnäckig und zerriß Tausende handgeschriebener Seiten".[53] Das Fantastische besteht hier nicht darin, dass es äußerst unwahrscheinlich ist, dass sich jemand jemals an ein derart unsinniges Unterfangen begeben würde, sondern darin, dass seine Möglichkeit überhaupt behauptet wird: Man *kann* eigentlich nicht „ein schon vorhandenes Buch wiederholen" in dem Sinne, wie Menard es tut, und dies liegt daran, dass der Ausdruck „ein vorhandenes Buch wiederholen" in unseren Sprachen, dem Spanischen wie dem Deutschen, allenfalls die Bedeutung von 'abschreiben' besitzt. Der Ausdruck wird hier also in einer neuen Weise verwendet, und zwar so, dass diese neue Verwendungsweise in der fiktiven Welt Sinn ergibt.

Dies kann man auch anders ausdrücken: Die Parafantastik nutzt die Tatsache, dass die syntaktischen Möglichkeiten einer Sprache um ein Vielfaches reicher sind als die semantischen, und fingiert zu einer semantisch nicht besetzten syntaktischen Konstruktion eine Bedeutung, die es eigentlich nicht gibt oder die sogar unmöglich ist. Parafantastisch wäre es daher auch, eine Welt zu erfinden, in der 2+2=7 (obwohl niemand weiß, was das eigentlich bedeuten sollte), oder eine Welt, in der der König des Schachspiels nicht matt ist, wenn er nicht mehr ziehen kann, obwohl *alle* 'normalen' Regeln des Schachspiels gelten (was logisch unmöglich ist), oder eine Welt, in der die Farben Gelb und Blau zusammengemischt Rot ergeben (was nicht physikalisch, sondern nach den Gesetzen der Farbenlehre analytisch unmöglich ist). Während die klassische Fantastik und die bisher betrachtete Form der Neofantastik lediglich materiale „Basispostulate" außer Kraft setzen (also solche, die im weitesten Sinne die dargestellten Gegenstände betreffen), bricht die Parafantastik mit *formalen Basispostulaten*: also mit logischen und semantischen Gesetzmäßigkeiten. Parafantastik betrifft daher immer auch die Ebene des *discours* und die Prinzipien der Darstellung selbst: Nicht nur die dargestellte Welt ist nicht mehr die unsere, wie in der klassischen Fantastik und teilweise auch noch in der übrigen Neofantastik, sondern schon die Brille, durch die uns die Welt gezeigt wird, ist derart beschaffen, dass eine vertraute Wahrnehmung nicht mehr möglich ist. Daraus ergibt sich, nebenbei, als weiteres Kennzeichen von Parafantastik, dass das zweite, lediglich fakultative der oben angeführten Merkmale der Neofantastik, dass nämlich die fantastischen Ereignisse und Eigenschaften nicht mehr solche der Volksmythologie und des 'Aberglaubens' seien, hier zu einem notwendigen wird.

---

[53] Zitiert nach Jorge Luis Borges: *Fiktionen*. Erzählungen. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold. Frankfurt am Main 1994, hier: S. 44.

Auf diese Weise ist Parafantastik häufig einerseits subtiler als die übrige Neofantastik, andererseits aber auch rätselhafter und verstörender. Dies sieht man an einem der bedeutendsten parafantastischen Texte Skandinaviens, Solvej Balles aus vier Erzählungen („Paragrafen") bestehendem Prosaband *Ifølge loven* (*Nach dem Gesetz,* 1993), an denen der neologische Aspekt der Parafantastik besonders deutlich zutage tritt. So wird etwa im zweiten „Paragrafen" behauptet, jeder Mensch heutzutage wisse, „dass die Bosheit in Turin wohnt, der Wille in Basel, die Leere in Paris, der Zufall in Kopenhagen und der Schmerz in Barcelona".[54] Tanja L., die Protagonistin dieser Erzählung, begibt sich denn auch nach Barcelona, weil sie den Schmerz kennen lernen will, nachdem sie auf dem Baseler Bahnhof einen Mann von einem Schmerz hat zusammenbrechen sehen, den sie ihm offensichtlich selbst zugefügt hat – was immer damit genau gemeint sein mag. Auf ihrer Reise beobachtet sie, wie Menschen in ihrer Umgebung ebenfalls zusammenbrechen, und fürchtet, sie habe daran Schuld, was sich jedoch als Irrtum herausstellt. Allerdings lernt sie auf diese Weise nicht den Schmerz kennen. Ihre Suche kommt erst an ein Ende, als sie einen Unbekannten trifft, mit dem sie am Ende in einem Café Schach spielt; nun versteht sie, „dass sie die rechte Bewegung gefunden" hat: „Wieder und wieder betrachtete sie das Gesicht ihres Gegenspielers, erriet seine nächsten Züge und versetzte ihre Spielfiguren von Feld zu Feld. Das war es, was sie auf dem Bahnsteig gesehen hatte. Nicht ein Körper, der für immer zerstört wurde, sondern die Reaktion eines Menschen auf einen unerwarteten Zug".[55] Auch in diesem Fall wird nie richtig klar, was damit eigentlich genau gemeint ist; die Grenze zwischen buchstäblichem und übertragenem Sprachgebrauch ist fließend.

Der dritte „Paragraf" handelt vom Mathematiker René G., der sich wünscht, „niemand zu sein" – wieder eine semantische Unschärfe, es wird aber so getan, als hätte der Ausdruck eine klare und fest umrissene Bedeutung: „Er wünschte, niemand zu sein. Eine durchsichtige Glasscheibe. Ein luftiger Wind".[56] Die Erzählung schildert, wie René G. (vergeblich) versucht, diesen Wunsch in die Tat umzusetzen. Besonders nahe kommt er dessen Erfüllung, als er morgens vor dem Spiegel steht und sich rasiert, da er dabei mit seinem Spiegelbild unbewusst „eine mathematische Operation" vollzieht:

> Vor dem Spiegel stehend und oft im Halbschlaf, zog er das Metall des Spiegels vom Metall des Rasiermessers und den René G. des Spiegels vom René G. im Halbschlaf ab. Anstatt, wie Menschen es für gewöhnlich tun, Gegenstände gleicher Art so zu zählen,

---

54 „Ethvert europæisk menneske af Tanja L.s generation ved, at Ondskaben bor i Torino, Viljen i Basel, Tomheden i Paris, Tilfældigheden i København og Smerten i Barcelona." Zitiert nach Solvej Balle: *Ifølge loven.* Viborg 1993, S. 43f.

55 „Da Tanja L. nogle timer senere rettede sit første lammende træk mod sin modstander, forstod hun, at hun havde fundet den rette bevægelse. Gang på gang betragtede hun sin modstanders ansigt, gættede hans næste træk og flyttede sine brikker fra felt til felt. Dette var, hvad hun havde set på perronen. Ikke en krop, der blev kvæstet for altid, men et menneskes reaktion på et uventet træk" (S. 66f.).

56 „Han ønskede at være ingen. En gennemsigtig glasrude. En luftig vind" (S. 86).

dass sie sie addieren, zog er die symmetrische Anzahl der Rasiergegenstände voneinander ab und erhielt so mit Hilfe der Subtraktion als Fazit des Rasierens eine ganz kleine Menge: ein durchsichtiges Stück Glas. Auf diese Weise entging er der unangenehmen Verdopplung durch den Spiegel, näherte sich der Freude des Verschwindens und konnte ungehindert weiter durch seinen vereinfachten Tag gehen.[57]

Auch dies ist wohl eine Operation, die der gesunde Menschenverstand nur schwer nachvollziehen kann. Die Geschichte endet damit, dass René G. eine Frau trifft, offensichtlich die Tanja L. des zweiten „Paragrafen", mit der er zunächst Schach spielt und mit der er dann schläft; als sie gegangen ist, heißt es nur noch lapidar: „Was über diesen Menschen gesagt werden kann, wurde gesagt. Er heißt René G. Er beugt sich über den Tisch. Er richtet sich auf und sieht durch die Scheibe. Es regnet".[58]

Die Funktion des Fantastischen in der Parafantastik ist nicht wesentlich von der der übrigen Neofantastik unterschieden: Die Möglichkeiten des Denkens, der Sprache, der Darstellung werden einerseits erweitert, andererseits wird der vertraute Alltag und seine Wahrnehmung extrem verfremdet. Doch eine spezifische Funktion hat das Fantastische auch hier nicht, es ist wie dort zum allgemeinen Symptom geworden. Spätestens seit Borges ist die Parafantastik denn auch eine gleichberechtigte und häufig zu beobachtende Spielart der Neofantastik, die ebenfalls in den letzten zwei Jahrzehnten an Häufigkeit noch zugenommen hat. In Skandinavien jedenfalls zählen einige der bedeutendsten Erzähltexte dieser Zeit zur Parafantastik, neben Solvej Balles *Ifølge loven* etwa Jan Kjærstads Roman *Rand* (1990) oder einige aus Peter Høegs *Fortællinger om natten* (*Reise in ein dunkles Herz*, eigentlich: „Erzählungen von der Nacht", 1990).

Fazit

Die hier präsentierte (und notwendigerweise unvollständige) Typologie enthält sowohl systematische als auch historische Gesichtspunkte, die sich teilweise überschneiden. Historisch gesehen treten die entsprechenden Typen der Fantastik zum ersten Mal ungefähr zu der Zeit auf, aus der die jeweiligen Beispieltexte stammen; dies bedeutet jedoch nicht, dass sie einander zeitlich ablösen. Integrative klassische Fantastik existiert im 19. Jahrhundert über größere Zeiträume neben desintegrativer

---

57 „Stående foran spejlet og ofte halvt i søvne trak han spejlets metal fra barberknivens metal og spejlets René G. fra den halvsøvnige René G. I stedet for, som mennesker har for vane, at opregne genstande af samme art ved at lægge dem sammen, trak han barberingens symmetriske antal af genstande fra hinanden og fik ved substraktionens hjælp barberingens facit til at udgøre en ganske lille mængde: et gennemsigtigt stykke glas. På denne måde undgik han spejlets ubehagelige fordobling, nærmede sig forsvindingens glæde og kunne uhindret passere videre gennem sin forenklede dag" (S. 80).

58 „Hvad der kan siges om dette menneske er sagt. Det hedder René G. Det bøjer sig ind over bordet. Det retter sig op og ser gennem ruden. Det regner" (S. 87).

klassischer Fantastik und nimmt erst im 20. Jahrhundert ab; ebenso bestehen die einzelnen Formen der integrativen klassischen Fantastik über weite Strecken gleichzeitig nebeneinander. Und im 20. Jahrhundert dauern, wie bereits erwähnt, vor allem in populären Genres Formen der klassischen Fantastik neben solchen der Neofantastik fort, sogar ohne dieser in zahlenmäßiger Hinsicht nachzustehen.

Was nun den systematischen Aspekt der Typologie betrifft, so habe ich hier das Fantastische nach drei verschiedenen Gesichtspunkten differenziert: einmal danach, welche „Basispostulate" durch die paranormalen Ereignisse und Gegenstände verletzt werden, also nach der *Art der Paranormalität;* zum anderen nach dem *Vorhandensein bzw. Fortfall des metaphysischen Skandalons;* und drittens schließlich nach der *symbolischen Funktion in Bezug auf Ordnungsvorstellungen.* Dabei ergeben sich die einzelnen hier genannten 'Haupttypen' der Fantastik – klassische, Neo- und Parafantastik (als Teilklasse der Neofantastik) – allein aus einer Kombination der ersten beiden Gesichtspunkte, die Untertypen hingegen zumeist (mit Ausnahme der ontologischen Fantastik der Romantik) aus deren zusätzlicher Kombination mit dem dritten. Schematisch dargestellt:

	Art der Paranormalität: Verstoß gegen	metaphysisches Skandalon
klassische Fantastik	(zumeist) materiale Basispostulate	+
Neofantastik	(nicht überwiegend) materiale Basispostulate	–
Parafantastik	formale Basispostulate	–

Man sieht, dass hier die Kombinationsmöglichkeiten nicht vollständig ausgenutzt werden; was wäre beispielsweise mit einer Fantastik, die gegen formale Basispostulate verstößt und zugleich ein metaphysisches Skandalon evoziert? Da die hier angeführten Merkmale ja lediglich notwendig, nicht aber bereits auch hinreichend für die jeweilige Spielart der Fantastik sind, wäre zu überlegen, ob man eine solche Fantastik als klassisch, neofantastisch oder als weitere, hier noch nicht genannte Art der Fantastik klassifizieren sollte.

Noch mehr Kombinationsmöglichkeiten ergeben sich, wenn man die Funktionen des Fantastischen berücksichtigt. Die Untertypen 'integrative', 'desintegrative', 'transzendentale' und 'dekonstruierende Fantastik' waren bisher nur in Bezug auf die klassische Fantastik expliziert worden, so wie sich 'ontologische', 'metonymische' und 'metaphorische Fantastik' ihrerseits wiederum nur auf integrative Fantastik bezogen. Dies mag zwar in historischer Hinsicht gerechtfertigt sein, in systematischer hingegen ist es das ganz sicher nicht. So stellt sich beispielsweise die Frage, ob es eine integrative Neo- oder gar Parafantastik gibt – oder ist diese schlechterdings immer desintegrativ, wie sich zunächst nahe legt? Transzendentale und de-

konstruierende Fantastik, von mir hier jedenfalls zum Teil als Übergangsformen von der klassischen hin zur Neofantastik gedeutet, ist mit Sicherheit nicht nur ein Phänomen der klassischen Fantastik, sondern begegnet auch in der Neofantastik; ein Beispiel aus den skandinavischen Gegenwartsliteraturen sowohl für 'normale' Neo- als auch für Parafantastik wäre etwa die kurze Erzählung „Tårnspringeren" („Die Turmspringerin") von Trine Andersen aus deren „Novellensammlung" *Hotel Malheureux* (1995). Und schließlich: Wie steht es mit wegen der damit verbundenen historischen Konnotationen auf den ersten Blick abenteuerlich anmutenden Kombinationen wie einer Neofantastik, die zugleich metonymisch stellvertretend für eine höhere Macht steht? Fragen wie diese machen deutlich, dass die hier skizzierte Typologie in systematischer Hinsicht vielfach ergänzt werden müsste, wollte man dieses Feld auch nur halbwegs vollständig und fruchtbar zu Ende beackern.

Man liest häufig, alle fantastische Literatur stelle per se bestehende Ordnungen subversiv in Frage; dies wird daraus geschlossen, dass fantastische Ereignisse und Eigenschaften stets den Verstoß gegen „Basispostulate", grundlegende Annahmen die Realität betreffend implizieren.[59] Es dürfte jedoch deutlich geworden sein, dass diese Ansicht einseitig ist und eher auf desintegrative und dekonstruierende Fantastik zutrifft als auf die anderen Typen. Das Fantastische besitzt nicht eo ipso und a priori eine bestimmte Funktion. Was man allenfalls sagen kann, ist, dass in fantastischer Literatur das metaphysische Skandalon häufig zum Anlass genommen wird, um Vorstellungen von der Ordnung der Welt zu *diskutieren,* sei es dadurch, dass es evoziert wird, wie in klassisch fantastischer Literatur, oder dadurch, dass es ignoriert wird, wie in der Neofantastik. Ordnungsvorstellungen werden im Laufe des Textes in Frage gestellt, um am Ende bestätigt oder unterminiert zu werden. Zu mehr als solchen schwebenden Aussagen hinsichtlich der *allgemeinen* Funktion des Fantastischen kann man meiner Ansicht nach kaum kommen – dazu sind Formenreichtum und Vielfalt der fantastischen Literatur zu groß.

---

[59] Am bekanntesten in dieser Hinsicht ist vielleicht die psychoanalytisch inspirierte Abhandlung von Rosemary Jackson: *Fantasy: the Literature of Subversion.* London 1981; ähnlich aber auch noch Winfried Freund: *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart.* München 1999, wo es gleich zu Beginn über fantastische Literatur heißt: „Erbarmungslos, alle Erlösungsvisionen abschneidend, enthüllt die Welt ihr Schreckensgesicht der Vernichtung" (S. 10); oder jüngst noch Renate Lachmann in ihrem Buch *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte.* Frankfurt am Main 2002, die fantastischer Literatur allgemein die Funktion zuschreibt, das „Andere der Kultur" zum Ausdruck zu bringen (S. 9f.).