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

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2002)

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

Artikel: Die Unfassbarkeit des Phantasmas : das Phantastische im Licht von Isers Begriff des Imaginären

Autor: Antonsen, Jan Erik

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006412

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: 15.07.2025

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

Jan Erik Antonsen

Die Unfassbarkeit des Phantasmas

Das Phantastische im Licht von Isers Begriff des Imaginären

Allen Theorien des Phantastischen liegt letztlich die Intention zugrunde, das Phantastische fassbar zu machen. Dies ist ganz unabhängig davon, ob diese Theorien nun mit der Annahme von verschiedenen Wirklichkeitsebenen operieren, wie dies etwa in den Arbeiten von Caillois,[1] Jacquemin,[2] Zgorzelski,[3] Rabkin[4] und in jüngster Zeit wieder bei Durst[5] der Fall ist, oder auf einer eher strukturalistischen Grundlage argumentieren wie in den Arbeiten von Cersowsky,[6] Brooke-Rose,[7] Wörtche,[8] Wünsch[9] oder Traill.[10] Im-

1 Roger Caillois, *Images, images ... Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination.* Paris, Corti, 1966; vgl. auch Roger Caillois, "Das Bild des Phantastischen", *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*, hg. v. Rein A. Zondergeld, Frankfurt, Insel, 1974, pp. 44-83.

2 Georges Jacquemin, "Über das Phantastische in der Literatur", *Phaïcon* 2, hg. v. Rein A. Zondergeld, Frankfurt, Insel, 1975, pp. 33-53.

3 Andrzej Zgorzelski, "Understanding Fantasy", *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, XIV, 2, 1972, 103-109 (dt. unter dem Titel "Zum Verständnis phantastischer Literatur" in *Phaïcon* 2, pp. 54-64).

4 Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976; Rabkins Theorie führt exemplarisch die hier unweigerlich auftretenden Definitionsschwierigkeiten vor Augen, wenn er in der von ihm herausgegebenen Anthologie 'phantastischer' Texte, deren Spektrum von der Genesis bis zu zeitgenössischen Autoren reicht, zur Feststellung gelangt: "All literature is to some extent fantastic", vgl. *Fantastic Worlds. Myths, Tales and Stories*, ed. Eric S. Rabkin, New York, Oxford University Press, 1979, p. 164.

5 Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen, Basel, Francke, 2001.

6 Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der "schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Fink, 1983.

7 Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*, Cambridge, University Press, 1981.

mer geht es darum, das Phantastische im eigentlichen Sinn in den Griff zu bekommen. Dies entspricht der Aufgabe der Bestimmung eines Gegenstands, einer Definition. Der Zweck eines solchen Vorhabens liegt stets darin, den anvisierten Gegenstand einzugrenzen und damit argumentativ verfügbar zu machen. Jede Untersuchung des Phantastischen, die auf eine Bestimmung dieses Phänomens hinausläuft, muss also gezwungenermassen so verfahren.

Bereits eine oberflächliche Durchsicht der in den vergangenen vierzig Jahren unternommenen Versuche zur Bestimmung des Phantastischen lässt dessen Widerständigkeit gegenüber einer theoretischen Erfassung erkennen, allein schon die Serie von Versuchen, die angestellt wurden, des Phantastischen Herr zu werden, verweist mit einer gewissen Eindringlichkeit auf hier auftretende definitorische Schwierigkeiten: Das Phantastische scheint sich dem definitorischen Zugriff immer wieder zu entziehen. Dieser Umstand ist nicht, wie es die wiederholten theoretischen Anstrengungen zu suggerieren scheinen, auf ein etwaiges mangelhaftes literaturwissenschaftliches Instrumentarium zurückzuführen, sondern scheint in der Tat seinen Ursprung im Widerstand des Phantastischen gegen seine Festschreibung zu haben, anders gesagt: in der Unfassbarkeit des Phantasmas, jenes unmöglichen Ereignisses, das den phantastischen Text zu einem solchen erst macht.

Ein Beispiel zur Illustration soll hier genügen. Wenn in der zuletzt erschienenen Arbeit zum Phantastischen, die das Bestreben einer theoretischen Festlegung des Phantastischen bereits im Titel kundtut – Dursts 2001 erschienener germanistischer Dissertation – die Phantastik als Genre definiert wird, in dem "die traditionelle Kohärenz der erzählten Welt aufgehoben und durch die Konkurrenz zweier gleichberechtigter

8 Thomas Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink* (= Studien zur phantastischen Literatur, Bd. 4), Meitingen, Corian, 1987.

9 Marianne Wünsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen,* München, Fink, 1991.

10 Nancy H. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto u.a., University of Toronto Press, 1996.

Realitäten ersetzt ist, die sich gegenseitig negieren",[11] so verfehlt eine solche Bestimmung ihren Gegenstand insofern, als sie das Phantastische nicht klar genug von anderen literarischen Erscheinungsformen des Unmöglichen und damit von benachbarten Genres wie etwa dem Märchen oder der mythologischen Erzählung abzugrenzen vermag: Auch das Märchen präsentiert eine Wirklichkeit, die, weil hier Tiere sprechen und Frösche sich in Prinzen verwandeln können (wie es bekanntlich im *Froschkönig*, dem ersten der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen*, der Fall ist), offenbar verschieden von der realen ist.

Die "Kohärenz der erzählten Welt" ist auch hier aufgehoben, in einem zweifachen Sinn sogar, denn einerseits gelten die bekannten physikalischen und ontologischen Regeln nicht mehr, und andererseits erscheint die im Märchen dargestellte Wirklichkeit selbst als nicht-homogene Welt, weil deren physikalische und ontologische Regeln, die im Grimmschen *Froschkönig* offenbar das Sprechen des Froschs und dessen Verwandlung in den Prinzen ermöglichen, nirgends festgelegt sind, ja die Möglichkeit von deren Festlegung kaum vorstellbar erscheint, da sie in einen Widerspruch zu bestimmten biologischen und physikalischen Gesetzen treten würde.[12] Indem die im Märchen zur Vorstellung gebrachte Welt verschieden von der realen ist, tritt sie zwangsläufig in Konkurrenz zur herrschenden Wirklichkeit, die sie damit, zumindest punktuell, negiert. Die Wirklichkeit, die das Märchen entwirft, kann keineswegs, wie es Durst behauptet,[13] als systematisch geordnete gelten, vielmehr zeichnet sie sich durch punktuelle Abweichungen von der Normwirklichkeit aus, ohne dass diese Deviation ihrerseits einer bestimmten Grammatik folgen würde. Indem sie in ihrer Verschiedenheit von der realen Wirklichkeit undefiniert bleibt, trifft auf sie genau jenes Charakteristikum zu, das Durst als Konstitutivum für das Phantastische proklamiert: Sie kann als "Nichtsystem"[14] bezeichnet

11 Durst, *op. cit.*, p. 13.

12 Vgl. dazu Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, aus dem Ital. v. Günter Memmert, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, pp. 271ff.

13 Vgl. Durst, *op. cit.*, pp. 87f.

14 Durst, *op. cit.*, p. 101.

werden. Die Abwesenheit einer "systemischen Norm"[15] scheint gerade das Charakteristikum einer Welt überhaupt zu sein, in der sich Wunderbares ereignen kann.[16]

Auch jene die menschliche Wirklichkeit überragende übernatürliche Dimension, die ein Charakteristikum der mythologischen Erzählung darstellt, zeichnet sich durch fehlende Kohärenz und die Einnahme einer Konkurrenzposition hinsichtlich der menschlichen Wirklichkeit aus: Auch der übernatürlichen Welt, in denen die Götter verkehren, mangelt es an ontologischer Bestimmtheit. Wenn, wie es Ovid im achten Buch der *Metamorphosen* erzählt,[17] Philemon und Baucis als Lohn für ihre Gastfreundschaft das Privileg zugestanden wird, im selben Moment zu sterben, indem sie zugleich in zwei Bäume verwandelt werden, so bleibt dieses Ereignis unproblematisch, weil es von Göttern bewirkt ist und damit sich in den der natürlichen Welt übergeordneten übernatürlich-göttlichen Bereich einordnet; daher ist hier das Ereignis der Verwandlung dem Menschen grundsätzlich entzogen und erscheint in kei-

15 Durst, *op. cit.*, p. 87.

16 Die in den Bram Stokers *Dracula* nachfolgenden belletristischen und filmischen Bearbeitungen des Vampir-Stoffes stets beachtete Regel, dass Vampire nur des Nachts zum Leben erwachen, während sie am Tage tot in ihren Särgen zu liegen pflegen (die ihre Grundlage wohl im Umstand hat, dass Fledermäuse nachtaktiv sind), kann alleine noch keinen Beleg für die These darstellen, dass die im Text dargestellten wunderbaren Phänomene stets einem "immanent stimmigen System folgen müssen und festen Bestimmungen unterliegen, die ihre Möglichkeiten reduzieren", wie es Durst (p. 87) behauptet (er zitiert hier zustimmend Marzin [Florian F. Marzin, *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie,* Frankfurt, Bern, Lang, 1982], p. 136 bzw. 139). Eco hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Märchenwelt über keine Regel verfügt, die darüber Auskunft gibt, ob der Kuss einer Prinzessin nur Frösche in Prinzen zurückverwandelt "oder auch, sagen wir, Gürteltiere" (Umberto Eco, *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, aus dem Ital. v. Burkhart Kroeber, München/Wien, Hanser 1984, p. 34); es scheint das Wirklichkeitssystem des Märchens auch nicht in Frage zu stellen, wenn, wie es in einer anderen Fassung des *Froschkönigs* zum Ausdruck kommt, die Rückverwandlung des Froschs in den Prinzen davon ausgeht, dass die Königstochter ihn, anstatt ihn zu küssen, an die Wand ihres Gemachs schleudert (einer Verhaltensweise, die im übrigen dem tatsächlichen Verhalten eines vornehmen Mädchens in einer solchen Situation näher zu liegen scheint).

17 Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 614-724.

ner Weise mehr als erklärungsbedürftig, ja nicht einmal als fragwürdig.[18]

Es scheint, dass, wo immer von einer alternativen Wirklichkeit die Rede ist, sie in Konkurrenz zur Realität tritt und somit diese, ob dies nun einer expliziten Intention entspricht oder nicht, allein aufgrund des Entwurfs eines Gegenmodells bereits ein Stück weit in Frage stellt, denn der Entwurf eines Gegenmodells zur Realität, das an deren Stelle tritt, kann sich gar nicht anders als von einer zumindest teilweisen Negation der bestehenden Wirklichkeit herleiten, sonst würde sie sich von letzterer nicht unterscheiden.[19] Dursts Definition des Phantastischen verfehlt also insofern ihren Gegenstand, als sie sich auf jedes von der bestehenden Wirklichkeit differentes Realitätssystem in Anwendung bringen lässt. Was Durst hier also eigentlich im Blickwinkel hat, sind ganz allgemein Wirklichkeitssysteme, die in literarischen Texten entworfen oder vorausgesetzt und als solche verschieden von der an der realen Wirklichkeit sich orientierenden Normwirklichkeit sind.

18 Die Evidenz des Wunderbaren wird von dem Moment an, in dem die Gäste als Götter identifiziert sind, nicht mehr in Frage gestellt: Während der nie leer werdende Weinkrug zunächst noch das Erstaunen der Gastgeber hervorzurufen vermochte, werden die nach der Identifikation der Gäste sich ereignenden Wunder (die Verwandlung des Häuschens in einen Tempel und die das ungastliche Dorf überziehende Sintflut) als selbstverständlich hingenommen. Die ganze Erzählung ist, wie es der Zweifler, der in der das Erzählen der Geschichte vorbereitenden Ausgangssituation auftritt, zu verstehen gibt, als Exemplum für das unergründliche Wirken der Götter angelegt, vgl. dazu Gudrun Vögler, "Der Begriff der 'Metamorphose' bei Ovid. Am Beispiel der Erzählung von den 'Lykischen Bauern' und von 'Philemon und Baucis'", *Der altsprachliche Unterricht*, XVIII, 1, 1975, pp. 19-36, hier p. 29 sq.

19 Dies ist ein konstitutives Charakteristikum der Utopie: In Thomas Morus' *Utopia* von 1516 erscheint die gleichnamige Insel (die zugleich geographisch als ou-topos, 'Nicht-Ort', und staatstheoretisch als eu-topos, 'guter Ort', verstanden werden soll – die englische Aussprache lässt die beiden griechischen Wörter zusammenfallen) als ein verbessertes Abbild Englands: So trägt die utopische Hauptstadt den Namen Amaurotum (Nebelstadt), durch die der Fluss Anydrus (Fluss Wasserlos) fliesst; zur gattungstypologischen Abgrenzung vgl. Reimer Jehmlich, "Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung", *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. v. Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer, Darmstadt, 1980, pp. 11-33.

Es ist kein Zufall, dass Dursts von der Wirklichkeitskonstitution des phantastischen Textes ausgehender Definitionsversuch fehlgeht: Im Unterschied zum Märchen oder der mythologischen Erzählung bleibt in der Phantastik die angebliche alternative Wirklichkeit konturlos, da der phantastische Text sich grundsätzlich an der Normwirklichkeit orientiert und lediglich in einem Element, dem Phantasma, von seiner mimetischen Haltung gegenüber der realen Wirklichkeit abweicht. Den Texten der Phantastik scheint insofern eine mimetische Wirklichkeitsauffassung zugrunde zu liegen, als die die fiktionale Welt des Textes hervorrufenden Akte des Fingierens[20] das Regelwerk der realen Wirklichkeit unangetastet lassen und damit implizit mitabbilden, während im Märchen und in der mythologischen Erzählung das Regelwerk der Alltagswirklichkeit in der Tat umprogrammiert wird. Es ist einzig das Phantasma, das sich dem Postulat der Mimesis nicht fügt und so, von den poetologischen Voraussetzungen des Textes her gesehen, sich der Einordnung verweigert. Es entzieht sich so zugleich, vom Standpunkt des Lesers betrachtet, jedem Zugriff und bleibt damit in einem durchaus radikalen Sinn unfassbar. Denn wofür der Text selbst kein Ordnungsgefüge bereithält, das kann schwerlich auf der Grundlage des Textes argumentativ verfügbar gemacht werden.

Zwei Beispiele sollen die eigentümliche Unfassbarkeit des Phantasmas illustrieren: Wenn die in Prosper Mérimées 1837 publizierter Erzählung *La Vénus d'Ille* vom Hobby-Archäologen Monsieur de Peyrehorade ausgegrabene Venus-Statue plötzlich zum Leben erwacht und schliesslich Albert, den Sohn Peyrehorades, in dessen Hochzeitsnacht erwürgt, so

20 Ich folge hier und im Folgenden Wolfgang Iser, der fiktionale Texte als solche bestimmt, die eine Welt erzeugen, die nicht schon vor ihnen existiert, vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993, p. 18-51; Lubomir Doležel unterscheidet fiktionale Texte als "world-constructing texts" von den nicht-fiktionalen, die er als "world-imagining texts" bezeichnet, vgl. Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds,* Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 24, ganz ähnlich auch Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung,* übs. v. Max Looser, 3. Aufl., Frankfurt, Suhrkamp, 1995, pp. 20-30 sowie Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory,* Cambridge, University Press, 1994, pp. 17-46.

können diese Ereignisse nicht erklärt, sie können in keine vom Text zur Verfügung gestellten Ordnungen integriert werden. Selbst wenn wir feststellen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen dem todbringenden Stelldichein der Statue in Alberts Schlafzimmer und einer früheren symbolträchtigen Handlung Alberts – er hatte den ihm beim Tennisspielen lästigen Trauring der Statue übergestreift und diese damit symbolisch zu seiner Braut erkoren –,[21] findet das plötzliche Lebendigwerden der Statue auf der Grundlage des Erzählten keine hinreichende Erklärung; eine solche Feststellung stellt uns lediglich einen Kontext zur Verfügung, der die Eifersucht der Statue, wäre sie denn ein lebendiges Wesen, zu einem gewissen Grad verständlich machen würde.[22] Der Erzählung

21 Vgl. Prosper Mérimée, Romans et Nouvelles, ed. Henri Martineau, Paris, Gallimard, 1951, p. 456 bzw. 464 sq. Das hier zur Ausprägung gelangte Motiv der Statuenverlobung geht freilich auf eine lange Tradition zurück: In William of Malmesburys *De Gestis Regum Anglorum* aus dem 12. Jahrhundert erscheint zum ersten Mal die dann oft variierte Geschichte von der unheimlichen Macht, die eine Venusstatue auf einen jungen Mann ausübt, nachdem dieser ihr einen Ring an den Finger gesteckt hat. Ausprägungen des Motivs finden sich vor allem in der Literatur der deutschen Romantik, in Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* und in seinem Gedicht *Die zauberische Venus* sowie etwa in Arnims *Melück Maria Blainville, die Hausprophetin aus Arabien*; Varianten stellen auch Hoffmanns *Sandmann* und *Die Elixiere des Teufels* dar. Das Motiv der belebten Statue ist bereits in der Antike belegt, so etwa in Lukians satirischem Dialog *Philopseudes* (dt. unter dem Titel *Der Lügenfreund oder der Ungläubige*), dem Mérimée das der Erzählung vorangestellte Motto entnahm; vgl. dazu Volker Klotz, *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik*, Bielefeld, Aisthesis, 2000 (zu Mérimée pp. 70-91).

22 Eine Analogie zum Motiv der 'Belle dame sans Merci' ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen; so stattet Mérimée die Statue mit allen Eigenschaften eines Vamps aus, durch die sie in Verwandtschaft mit anderen Frauenfiguren in dessen Werk tritt, mit Carmen aus der gleichnamigen Erzählung sowie mit Mariquita aus dem Theaterstück *Une femme est un diable ou La tentation de Saint Antoine:* "Tous les traits étaient contractés légèrement: les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité", vgl. Mérimée (1951), p. 448. Eine ausführliche Zusammenstellung literarischer Ausprägungen des Motivs der 'Belle dame sans Merci' findet

inhärent ist eine Wirklichkeitsvorstellung, die analog zur realen und bekannten ist, deshalb entzieht sich das offenbare Lebendigwerden des Standbilds jeder Kontextualisierung, die das unmögliche Ereignis verständlich machen würde. Der Text bietet auf der Grundlage seiner poetologischen Voraussetzungen kein Indiz für das Bestehen eines übergeordneten Zusammenhangs, der das nicht-realitätskompatible Ereignis als solches einzuordnen erlaubte, wie es bei der vorausgesetzten, von der Normwirklichkeit abweichenden Wirklichkeit im Märchen und in der mythologischen Erzählung der Fall ist.

Ebensowenig – um ein zweites Beispiel anzuführen – kann der Auftritt des längst verstorbenen Christoph Willibald Gluck in Hoffmanns 1809 entstandener frühester Erzählung *Ritter Gluck* in das Sinngefüge des Textes zurückgebunden werden. Auch hier führt kein Weg an der Kenntnisnahme eines unhintergehbaren Widerspruchs vorbei: Wenn der sonderbare Fremde, der sich später als "Ritter Gluck"[23] bezeichnet, die Ouvertüre zu Glucks Oper *Armida* als "veränderte Musik" zu Gehör bringt, welche "die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz"[24] darstellt, dabei aber nur leere Blätter zur Vorlage hat, so wohnt die Ich-Erzähler-Figur nicht der Imitation eines Gluckschen Musikstücks durch einen Wahnsinnigen,[25]

sich bei Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, aus dem Ital. v. Lisa Rüdiger, 4. Aufl., München, dtv, 1994, pp. 167-250.

23 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen u. Georg Ellinger hg. v. Walter Müller-Seidel u. Friedrich Schnapp, 6. Aufl., Darmstadt, Wiss. Buchgesellsch. 1996, p. 24.

24 Hoffmann, *op. cit.*, 1996, p. 23.

25 Diese Deutung fand überraschend viel Sukkurs in der Hoffmann-Forschung: Mit Nachdruck haben diese Position vertreten Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München*, Fink, 1986, pp. 245-256 sowie Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986, pp. 85-89. Die Vertreter der Wahnsinns-These pflegen sich für gewöhnlich auf Hoffmanns Brief an Rochlitz vom 12. Januar 1809 zu berufen, in dem Hoffmann auf den 1804 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgedruckten, von Rochlitz selbst verfassten Bericht "Der Besuch im Irrenhause" hinweist (*AMZ*, Jg. 6, Nr. 39-42, 27. Juni bis 18. Juli

sondern in der Tat einem Akt des Um- oder Neu-Komponierens des Stücks bei, das so "in verjüngter Gestalt"[26] coram publico neu entsteht. Denn die hier in Anschlag gebrachte Metapher der Potenzierung scheint bereits darauf hinzuweisen, dass eine solche künstlerische Überhöhung nicht anders als vom Komponisten des Stücks selbst ausgehen kann. Dieser Zusammenhang erschliesst sich, wenn man sich die frühromantische Verwendung des Begriffs 'Potenzierung' in Erinnerung ruft: Wenn Novalis ihn als einen der "Poeticismen" verwendet, um den Vorgang des Romantisierens zu charakterisieren – "Romantisiren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzirung"[27] – so verweist der Begriff hier auf eine die gesetzten Grenzen überschreitende Erweiterung, die durch den Vorgang der Selbstreflexion ausgelöst wird. Obwohl der Fremde aufgrund der zeitlichen Situierung der erzählten Ereignisse eigentlich nicht Gluck sein kann, muss er doch die Identität Glucks haben, weil niemand anders als Gluck selbst dessen Musik "in höherer Potenz" wiedergeben kann.

Wir haben es in diesen Texten also mit einem im radikalen Sinn unerklärlichen Ereignis zu tun, weil der Text jeweils keine Kriterien zur Verfügung stellt, die das Auftreten eines solchen übernatürlichen Ereignisses plausibel machen würden. Mérimées Erzählung scheint zunächst völlig konform mit den Gattungstraditionen der realistischen Erzählung zu sein; auch *Ritter Gluck* gibt keinen Hinweis auf das Bestehen einer innertextuellen Wirklichkeit, die anderen Regeln folgen würde als jene Wirklichkeit, die uns bekannt und vertraut ist. Wenn

1804), wo von einem "Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Clavier zu fantasiren pflegte", die Rede ist (vgl. E.T.A. Hoffmann, *Briefwechsel*, hg. v. Hans Müller u. Friedrich Schnapp, München, Winkler, 1967, Bd. 1, p. 261). Aus einer solchen Erwähnung kann aber keineswegs abgeleitet werden, dass die Figur, deren Konzeption möglicherweise durch diesen Bericht inspiriert worden ist, selbst auch wahnsinnig sein müsse; weit eher mag der Hinweis auf Rochlitz' Bericht als Teil einer Strategie der Einschmeichelung des Autors bei seinem prospektiven Verleger angesehen werden.

26 Hoffmann, *op. cit.*, 1996, p. 23.

27 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte u. verbesserte Aufl., Stuttgart u.a., Kohlhammer, 1981ff., Bd. 2, p. 545.

Durst der eigentümlichen Unerklärlichkeit des Phantasmas dadurch begegnet, dass er das Phantastische als ein "Verfremdungsverfahren" ansieht, das "ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt",[28] so setzt er die Möglichkeit der Verortung des Phantasmas in einer Gegenwelt voraus. Die Annahme einer solchen Gegenwelt bleibt jedoch heuristisch fragwürdig, denn das "zweite, wunderbare Realitätssystem" nimmt keinerlei Konturen im Text an, da es sich nur auf ein einziges Element, das Phantasma, zurückführen liesse, dessen einzige ihm sicher zuschreibbare Eigenschaft ist, dass es sich nicht in das vom Text sonst transportierte Wirklichkeitssystem einordnen lässt. Im Unterschied zum Märchen und zur mythologischen Erzählung, wo jeweils eine von der realen Wirklichkeit deutlich unterschiedene alternative Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, deren Parameter zwar nicht bekannt sind, die aber durch das Vorkommen verschiedener mit der realen Wirklichkeit nicht vereinbarer Ereignisse (das Sprechenkönnen von Tieren oder Gegenständen, die Verwandlung von Tieren in Menschen oder von Menschen in Tiere oder Pflanzen, das Anhalten der Zeit u.ä.) gewisse Konturen erlangt, die sie von der realen Wirklichkeit abhebt, ist das unmögliche Ereignis im phantastischen Text isoliert. Aufgrund dieses isolierten Auftretens innerhalb einer Wirklichkeit, die sich mimetisch an der realen orientiert, erscheint es nicht als Indiz für die Wirksamkeit einer Gegenwelt, sondern als Element der Störung, das das Gegebene in Frage stellt, ohne ihm etwas Neues entgegenzustellen. Dem Phantasma kommt insofern eine radikal subversive Funktion zu, die dem Wunderbaren im Märchen und in der mythologischen Erzählung abgeht.

Angesichts dieser Schwierigkeiten soll nun keineswegs die Möglichkeit einer textorientierten Analyse des Phänomens in Abrede gestellt werden. Aber anstatt eine Bestimmung, eine weitere Festschreibung des Phantastischen zu liefern, welche, wie es scheint, nur gegen den Widerstand des Textes geschehen könnte, möchte ich einen anderen Weg einschlagen, das heisst: eine Annäherung an das Phantastische versuchen, die

28 Durst, *op. cit,* 2001, p. 101.

dessen Entzogenheit ernst nimmt. Was ich damit aufgebe, ist das Unternehmen einer Definition: Statt dessen möchte ich ein Beschreibungsmodell des Phantastischen aufzustellen versuchen, das dessen Dynamik nicht aus dem Blickwinkel verliert, indem ich das Phänomen lediglich in seiner Aspekthaftigkeit begreife. Dieses Vorgehen lässt sich von der Überlegung leiten, dass, was sich dem definitorischen Zugriff entzieht, doch im Vollzug eines solchen Sich-Entziehens analysierbar ist. Anstelle der einen Frage, was das Phantastische ist, ergibt sich dann die dreifache, woher das Phantasma als das Konstitutivum des Phantastischen kommt, in welcher Form es sich zeigt und welche poetologische Funktion es schliesslich übernehmen könnte. Ich schliesse mich dabei in meinem Grundgedanken an Todorov an, jenem unter den bedeutenderen Theoretikern des Phantastischen, der oben unerwähnt geblieben ist: Er begegnet dem Phantastischen nicht als Objekt einer Festlegung, sondern trägt der Unfassbarkeit des Phantasmas dadurch Rechnung, dass er das Phantastische lediglich ex negativo zu bestimmen versucht als dasjenige, das nicht eingeordnet werden kann, indem es weder dem Wunderbaren noch dem Unheimlichen zuzurechnen sei und sich lediglich im Zaudern und Zögern derjenigen zeige, die sich mit dem Phänomen konfrontiert sehen.[29]

Eine solche Fragestellung, die sich Vorgängen im Text zuwendet, wird sich zunächst mit den möglichen poetologischen Voraussetzungen eines phantastischen Textes auseinandersetzen müssen. Denn die Entzogenheit des Phantasmas hat, wie zu vermuten ist, nirgendwo anders seine Grundlage als in der poetologischen Verfasstheit des phantastischen Textes. Das Beispiel von Dursts Bestimmungsversuch des Phantastischen förderte gerade einen Mangel an Differenzierung zwischen verschiedenen textlichen Erscheinungsformen und Verwendungsstrategien des Unmöglichen zutage, der letztlich auf die Nichtbeachtung der gattungsmässigen Unterschiede zurückzuführen ist. Wenn aber das Phantasma als konstitutives Element des phantastischen Textes sich grundsätzlich dem analytischen Zugriff entzieht, wie soll dann eine

29 Vgl. Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, aus d. Franz. v. Karin Kersten u.a., Frankfurt, Fischer, 1992, p. 32f.

Abgrenzung der Phantastik gegenüber benachbarten literarischen Formen erreicht werden? Es scheint nun, dass gerade die Isolation des Phantasmas ein bestimmendes Kriterium zur Abgrenzung sein könnte; zugleich wird durch diese Isoliertheit das Phantasma in seinem Status als unmögliches Ereignis hervorgehoben;[30] die Unmöglichkeit sticht dort heraus, wo es von der Mimesis des Realen umgeben ist. Dem Unmöglichen kommt indes immer nur eine semantische Existenz zu; da es der Referentialität entbehrt, vermag es stets nur in der sprachlichen Rede, im Text zu existieren (wenn wir uns ein geflügeltes Pferd in der Phantasie vorstellen, tun wir im Grunde auch nichts anderes als einen Text produzieren, der verwirklicht wird, wenn wir diese Vorstellung in einem Sprechakt zum Ausdruck bringen).[31] Das Unmögliche ist stets fiktional, es ist jenes, das nicht ist und erst im Text wird.

30 Die Isoliertheit des unmöglichen Ereignisses mag auch als ein Kriterium zur Unterscheidung der Phantastik von einem benachbarten Genre wie dem Schauerroman (und seinen späteren zeitgleich mit der Phantastik auftretenden Ablegern) fungieren: Obwohl diese Texte zunächst eine Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen scheinen, die nicht von den bekannten Parametern der realen Wirklichkeit abweicht, evoziert das gehäufte oder wiederholte Auftreten von nicht-realitätskompatiblen Ereignissen die Wirksamkeit einer Gegenwelt, die wie ein mythologischer Überbau das Auftreten des Unmöglichen sanktioniert und damit letztlich ebenso unproblematisch oder gar selbstverständlich erscheinen lässt wie das Anhalten der Zeit in *Dornröschen* oder die Verwandlung von Philemon und Baucis in zwei Bäume in Ovids *Metamorphosen*. Das Bestehen eines solchen quasi-mythologischen Sinnzusammenhangs tritt besonders deutlich in Matthew Gregory Lewis' Roman *The Monk* (1796) zutage, indem hier am Schluss der Erzählung der Mönch Ambrosio buchstäblich vom Teufel geholt und so durch Luzifers höchstpersönlichen Auftritt die Wirksamkeit des gesamten Apparats der christlichen Jenseitsmythologie offen zur Schau gestellt wird wird; ebenso kann auch die nächtliche Welt der Vampire in Stokers *Dracula* (1897) als eine ausgeführte und zusammenhängende quasi-mythologische Teil-Wirklichkeit gelten, die der Normwirklichkeit übergestülpt oder angehängt ist.

31 Dass fiktiven Entitäten (wie z.B. einem geflügelten Pferd) aber gleichwohl ein Sinn zukommen kann, so dass diese zu semantischen Bezugsgegenständen werden, ohne dass ein Bezug zu einem real Gegebenen nachweisbar ist, hat als erster Gottlob Frege gezeigt, vgl. Gottlob Frege, "Über Sinn und Bedeutung", *Kleine Schriften*, hg. v. Ignacio Angelelli, Darmstadt, Wiss. Buchgesellsch., 1967, p. 143-162, bes. 145. Aufgrund seiner Nicht-Referentialisierbarkeit stellt das Unmögliche das radikalste

Die fundamentalste poetologische Grundlage solcher Texte wie *La Vénus d'Ille* oder *Ritter Gluck* ist demnach die der Fiktionalität: Das sicherste und grundsätzlichste Kriterium, das wir dem Phantasma zuschreiben können, ist, dass es fiktional sein muss. Dies ist nur auf den ersten Blick eine triviale Feststellung; die Grundthese, die ich hier verfolgen möchte, ist, dass sich im Phantasma Fiktionalität als solche zu Bewusstsein bringt, dass sich in ihm die fiktionale Beschaffenheit des Textes zum Problem erhebt: Im Phantasma teile sich die Fiktionalität des Textes in einer gesteigerten oder potenzierten Form mit. Wenn es gelänge, dies argumentativ herzuleiten (was ich im Folgenden ansatzweise versuchen will) und in einer Reihe von Texten nachzuweisen (was ich hier nur andeutungsweise tun kann), dann liesse sich eine Poetik der Phantastik auf dem Grundsatz begründen, dass die Phantastik eine literarische Gattung darstelle, die ihre eigene Fiktionalität poetologisch mitreflektiere. Im Folgenden soll eine argumentative Herleitung des in der These skizzierten Zusammenhangs zwischen dem Phantasma und der Fiktionalität des Textes, in dem das Phantasma auftritt, versucht werden.

Als theoretische Grundlage dient den folgenden Überlegungen Wolfgang Isers Bestimmung des Fiktiven und des Imaginären, wie sie in seiner gleichnamigen bahnbrechenden Monographie zum Ausdruck kommt. Was versteht Iser unter dem Imaginären? Bei seinem Versuch, die Fiktionalität von Literatur zu bestimmen, geht Iser von der Beobachtung aus, dass in fiktionalen Texten stets Mischungsverhältnisse von Realem und Fiktivem vorliegen, welche "offensichtlich Gegebenes und Hinzugedachtes in eine Beziehung" bringen.[32] Er macht darauf aufmerksam, dass das in fiktionalen Texten vorkommende Reale nicht deshalb, weil es in fiktionalen Texten vorkommt, selbst schon zur Fiktion wird: So ist Mérimées Ille (ein kleiner Ort im Roussillon, nahe der spanischen Grenze) ebensowenig fiktional wie das Berlin, in dem die Geschehnisse von *Ritter Gluck* situiert sind, dasselbe gilt auch für die Ouvertüre zur Oper *Armida*, die der Fremde, der sich als

Beispiel dafür dar, was Bertrand Russell "empty terms" nennt, vgl. dazu Doležel (1998), 2f.

32 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 18.

Gluck entpuppt, am Schluss von Hoffmanns Erzählung zu Gehör bringt. Im Verhältnis von Gegebenem und Hinzugedachtem komme "mehr als nur eine Opposition zum Vorschein";[33] Iser schlägt deshalb vor, das sonst üblicherweise binär aufgefasste Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit durch eine triadische Beziehung zu ersetzen. Das Fiktive und das Reale erscheinen dann in Abhängigkeit von einem von ihnen unterschiedenen Dritten, das Iser das Imaginäre nennt: "Enthält der fiktionale Text Reales, ohne sich in dessen Beschreibung zu erschöpfen, so hat seine fiktive Komponente [...] keinen Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung eines Imaginären".[34] Die Wiederholung eines Realen im fiktionalen Text stelle dann einen Akt des Fingierens dar, "durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen".[35]

Ein Versuch, das Phantastische im Lichte von Isers Begriff des Imaginären zu begreifen, kann sich zunächst darauf berufen, dass dessen Bestimmung ähnliche Konnotationen hervorruft wie jene des Phantasmas: Iser charakterisiert das Imaginäre in seiner Erscheinungsweise als "diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz", es manifestiere sich in "willkürlich erscheinenden Zuständen, die entweder abbrechen oder sich in ganz anderen Zuständlichkeiten fortsetzen";[36] erst durch den Akt des Fingierens werde es in eine bestimmte Gestalt hineingezogen. Dieselbe Bestimmung liesse sich auch auf das Phantasma übertragen, weil sie lediglich aus der Negation von Festschreibungen besteht: Als Phänomen, das sich der vom Text konstituierten Text-Wirklichkeit entzieht, kommt auch dem Phantasma die Qualität des Diffusen, des Nicht-Fixiertseins und der Referenzlosigkeit zu. Damit soll indes nicht die Gleichsetzung des Imaginären mit dem Phantasma propagiert werden, denn das hiesse, zwei kategoriell verschiedene Termini miteinander zu vermischen: Während das Imaginäre eine konstitutive Bedingung des fiktionalen Textes darstellt, ist das Phantasma ein strukturelles und inhaltliches

33 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 18.
34 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 18.
35 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 20.
36 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 21.

Element eines einzelnen Textes, dem durch dessen Vorhandensein die Qualität des Phantastischen zukommt.

Es liesse sich nun aber die These aufstellen, dass das Imaginäre im Phantasma eine Vergegenständlichung erfährt, so dass sich seine Beschaffenheit in einer bestimmten, noch zu erörternden Weise im Phänomen des Phantasmas wiederholt: Indem das Phantasma einerseits als Bestandteil des Erzählten, als Produkt des Erzählens, Gegenstand der Erzählung ist und andererseits dem Erzählten zugleich insofern entgegensteht, als es in Konfrontation zur Wirklichkeit gerät, die vom Text geschaffen wurde – indem es also zugleich Gegenstand des Textes ist und Widerstand gegen den Text zum Ausdruck bringt – stellt es genau die Bedingungen dar, unter denen das Imaginäre konkret werden kann, ohne dass dieses die Eigenschaften der Formlosigkeit und Unfixiertheit einbüsst. Das Imaginäre kann sich nur und gerade in einem textlichen Element abbilden, das insofern als Element der Text-Wirklichkeit zur Erscheinung kommt, als es sich in diesem Zur-Erscheinung-Kommen der Text-Wirklichkeit zugleich entzieht; anders würde es einer Objektreferenz verhaftet bleiben, die mit der Beschaffenheit des Imaginären nicht vereinbar wäre. Aufgrund dieser Überlegungen liegt es nahe, der Unfassbarkeit des Phantasmas dadurch zu begegnen, dass es poetologisch als Vergegenständlichung des Imaginären aufgefasst wird: Das Imaginäre, so lautet die These, die hier verfolgt werden soll, kommt im Phantasma zur Gestalt, indem das Phantasma insofern ein Produkt des Textes ist, als es vom Text selbst hervorgebracht, mit einem anderen Wort: fingiert wird und so gleichsam eine Fiktion des Textes, das heisst: eine Fiktion in potenzierter Form darstellt.

In der Tat lässt sich gemäss Iser das literarische Fiktive als "eine paradigmatische Erscheinungsform des Imaginären" verstehen;[37] es gewinne durch das Fiktive seine "ideale Manifestation",[38] indem es durch dieses zugerichtet wird und Form erlangt. Denn das Imaginäre sei "kein isolierbares Phänomen,

37 Wolfgang Iser, "Das Imaginäre: Kein isolierbares Phänomen", *Funktionen des Fiktiven*, hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München, Fink, 1983 (= Poetik und Hermeneutik X), p. 485.

38 Iser, *op. cit.*, 1983, p. 485.

das als es selbst vorhanden wäre und sich als solches bestimmen liesse",[39] es komme ihm vielmehr Ereignischarakter zu, und es erscheine so als Funktion und nicht als Substanz. Wenn der Begriff des Imaginären im folgenden auf das Phantasma zur Anwendung gelangt, indem dieses als Vergegenständlichung des Imaginären aufgefasst wird, so trägt diese Bestimmung des Phantasmas dem diffusen Charakter des Imaginären Rechnung. Denn dadurch, dass in der Gestalt des Phantasmas das Imaginäre im Text thematisiert wird und das Phantasma gleichzeitig in Konfrontation zur Text-Wirklichkeit gerät, bleibt das Imaginäre insofern in der Schwebe, als es sich in der einen Anwendung verwirklicht und sich zugleich durch die andere der Realisierung entzieht: Die Thematisierung als Vorgang einer Festschreibung durch den Text wird durch den Vorgang der Opposition zu dem, was der Text als Text-Wirklichkeit semantisch installiert hat, in gewisser Weise wieder aufgehoben. Die Eigenschaft des Imaginären, erst in seiner jeweiligen Realisierung greifbar zu sein, kommt im Phantasma als Paradoxie eines Ereignisses, das sich nicht ereignen dürfte, zum Ausdruck und spiegelt damit die Unmöglichkeit einer endgültigen Festlegung des Imaginären wider. Dies verleiht dem Phantasma den Charakter eines Geheimnisses:[40] Wenn es sich offenbart, dann erscheint es in der Wirklichkeit, in der es sich offenbart, als Entzogenes, als Unfassbares.

Indem mit dem Begriff der Vergegenständlichung das Konkretwerden des Imaginären zum Ausdruck gebracht ist, lässt sich nun ein Beschreibungsmodell des Phantastischen aufstellen, dem die Beschaffenheit des Imaginären als Matrize dient.[41] Wenn Iser als ein konstitutives Kennzeichen des Ima-

39 Iser, *op. cit.*, 1983, p. 480.

40 Vgl. hierzu die scharfsinnige Unterscheidung zwischen Geheimnis und Rätsel bei Walter Benjamin, "Über das Rätsel und das Geheimnis", *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1972-89, Bd. 6, pp. 17 sq.

41 Iser weist selbst darauf hin, dass das Imaginäre in der Phantastik thematisiert wird und daher "einen gegenständlichen Charakter" (p. 422) erhält. Diesen vermag er jedoch nur als "Versteinerungen" (p. 414) des Imaginären wahrzunehmen, weil er von einem allzu trivialen Verständnis von Phantastik ausgeht: Gleichsam als Axiom aller phantastischen

ginären die Grenzüberschreitung ansieht, so ist schnell einsehbar, dass der Vorgang der Grenzüberschreitung auch konstitutiv für das Phantasma ist. Gemäss Iser bringe sich das Imaginäre durch eine Grenzüberschreitung zur Geltung, indem die im Akt des Fingierens wiederholte Realität zum Zeichen für anderes wird und damit zwangsläufig die Bestimmtheit, die dem Realen sonst notwendigerweise zukommt, überschreitet. Denn der Akt des Fingierens gewinne seine Eigentümlichkeit stets dadurch, dass er, so Iser, "die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht, wodurch sich die wiederkehrende Realität zum Zeichen und das Imaginäre zur Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten aufheben".[42]

Dies lässt sich hinsichtlich des Phantastischen nahtlos an Beobachtungen anknüpfen, die bereits Todorov angestellt hat: Im Anschluss an Todorovs Überlegungen zu den Motivkomplexen der Metamorphose und des Pan-Determinismus, deren bezeichnendes Element die Überschreitung der Grenze zwischen Materie und Geist sei,[43] kann als bestimmender Modus, in dem das Phantasma in Erscheinung tritt, jener der Grenzüberschreitung bezeichnet werden (wobei dieser Begriff hier in einem umfassenden Sinn jedes Übertreten von Grenzmarkierungen als Akt eines Darüberhinweggehens oder Herausschreitens meint und so auch als Aufhebung oder Annihilation von Grenze erscheinen kann). Wenn es konstitutiv für das Phantasma ist, sich der Kontrolle durch den Text zu entzie-

Literatur zitiert er aus Irwins *The Game of the Impossible* den Satz "Das Nicht-Faktische als das Faktische erscheinen zu lassen, ist wesentlich für die Phantasie" (p. 412, vgl. William Robert Irwin, *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, University of Illinois Press, 1976, p. 9), und so erscheint ihm die Realität in diesen Texten als "vollständig genichtet, und die Phantasie paradiert in den 'Gewändern' der genichteten Realität" (p. 412), eine Formulierung, die die Unterschiede zwischen den verschiedenen literarischen Gattungen, die mit dem Unmöglichen zu tun haben, verwischt, indem sie den mimetischen Status phantastischer Texte völlig ausser Acht lässt und damit noch hinter die Definitionen von Caillois und Jacquemin zurückfällt, vgl. Iser, *op. cit.*, 1993, pp. 412-425.

42 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 20.

43 Vgl. Todorov, *op. cit.*, 1992, pp. 97-108.

hen, sich gleichsam der Fesseln zu entledigen, die ihm durch die Text-Wirklichkeit auferlegt sind, dann überschreitet es die Grenzen jener Wirklichkeit, in die sich die im Text erzählten Ereignisse einordnen lassen. Die Gestalt, die das Phantasma als Motiv der erzählten Geschichte annimmt, geht deshalb stets auf einen solchen Akt der Grenzüberschreitung zurück: Das phantastische Motiv der Belebung des Unbelebten, wie es exemplarisch in *La Vênus d'Ille* zum Ausdruck kommt, ebenso wie das des plötzlichen Lebendigwerdens eines Toten, wie es im Auftritt des toten Gluck in Hoffmanns Erzählung zur Darstellung gelangt, sind Ausprägungen dieses Modus. Als ein Unmögliches, das in einem Kontext erscheint, der seine Erscheinung ausschliessen müsste, überschreitet das Phantasma schon, indem es zur Erscheinung kommt, die gesetzten Grenzen. Thematisiert wird das Phantasma also stets in der motivlichen Erscheinungsform der Grenzüberschreitung.

Trifft die Vermutung zu, dass hier analoge, wenn auch auf verschiedenen poetologischen Ebenen angesiedelte Phänomene vorliegen, so müsste wie für das Imaginäre auch für das Phantasma gelten, dass es in der Überschreitung seines ursprünglichen Kontextes zum Zeichen wird, das auf anderes verweist; es liegt nahe, dieses andere, das sich der Einordnung in das Erzählte entzieht, der Ebene des Erzählens zuzuordnen: Das Phantasma würde dann auf poetologische Grundlagen des Textes verweisen. Indem das Phantasma sich der entworfenen Wirklichkeit entzieht und sich so dem Erzählten gleichsam gegenüberstellt, vermag es dessen Verfasstheit widerzuspiegeln. Das hiesse zunächst einmal, dass sich im Phantasma als einem Unmöglichen, das im Zusammenhang des Realen erscheint, die Fiktionalität des Textes abzeichnete und dieser damit ein durchaus modernes Selbstverständnis zum Ausdruck bringen würde. Denn wo die Fiktionalität eines Textes derart offen zur Schau getragen wird, zeigt sich ein Selbstbewusstsein, das die Fiktionalität nicht zu rechtfertigen oder gar (wie z.B. durch das oft angewandte Mittel der Herausgeberfiktion) zu maskieren braucht. Denn die Wirkung des Phantastischen, die Todorov als "hésitation", als Schwanken des Protagonisten zwischen der Infragestellung und der Anerkennung des unmöglichen Ereignisses als sol-

chen, bezeichnet hat (wobei letztere die umfassende Revision des Wirklichkeitsverständnisses nach sich ziehen würde[44]), beruht gerade auf dem Ernstnehmen des unmöglichen Ereignisses, auf seiner Gleichstellung mit dem Realen.

Die Bestimmung des Phantasmas, als Element der Text-Wirklichkeit deren Grenzen zu überschreiten, muss sich selbst auch wieder vom Text herleiten. Denn als das unmögliche Ereignis, als das es manifest wird, kann es nicht von ausserhalb des Textes in die Text-Wirklichkeit hineingetragen worden sein, da ihm aufgrund der die Text-Wirklichkeit normierenden Regeln der Zugang zu dieser verwehrt geblieben wäre: Eine sich an der Mimesis des Realen orientierende Literatur kann dem Unmöglichen nur dadurch begegnen, dass sie es ausschliesst. Die Genese des Phantasmas muss also seinen Ort im Text selbst haben. Es liegt nahe, als Verortung dieser Genese eine semantische Konstellation anzunehmen, die als eine Situation des Auf-der-Kippe-Stehens aufgefasst werden kann; eine solche sieht Wolfgang Iser als konstitutiv für die Entfaltung des Imaginären an.[45] Wenn das Imaginäre ein im grundsätzlichen Sinn Unbestimmtes, "das Andere der Bestimmtheit, deren Veränderung" ist, wie Iser vermutet,[46] weil "im Falle des Imaginären das Signifikat, auf das der Signifikant verweist, als solches fast ungreifbar ist und seine 'Seinsweise' per definitionem eine Weise des Nicht-Seins ist", wie Castoriadis, auf den sich Iser bezieht, zu denken gibt,[47] so lässt sich dieser Aspekt des Imaginären insofern auch auf das Phantasma in Anwendung bringen, als dieses ebenso ein "Anderes der Bestimmtheit" darstellt, wenn es sich als ein Irreales in der auf Mimesis

44 Beispielhaft hierzu ist das Verhalten Alfons van Wordens, eines zentralen Protagonisten in Jan Potockis Roman *Die Handschrift von Saragossa:* Angesichts der Gespenster- und Geistererscheinungen, denen er mehrfach ausgesetzt ist, verliert er alleine deshalb nicht den Verstand, weil er sich beharrlich weigert, an die Existenz des Übernatürlichen zu glauben, vgl. Jan Potocki, *Die Handschrift von Saragossa*, hg. v. Roger Caillois, aus dem Franz. v. Louise Eisler-Fischer und aus dem Poln. v. Maryla Reifenberg, Frankfurt, Insel, 1975, pp. 68, 143, 145 sq. (u.ö.).

45 Vgl. Iser, *op. cit.*, 1993, pp. 348 sqq.

46 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 359.

47 Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, aus dem Franz. v. Horst Brühmann, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 243, zit. bei Iser, *op. cit.*, 1993, p. 358.

der Realität angelegten Text-Wirklichkeit vergegenständlicht und Bestimmtheit als eine Minimaldefinition des Realen zu gelten hat. Ist im Imaginären das Auf-der-Kippe-Stehen der Ursprung jenes Spiels von Figurationen, durch die das Imaginäre in seinen wechselnden Bezugnahmen gegenwärtig wird, so muss sich die Genese des Phantasmas – aufgrund seiner Bestimmung als Vergegenständlichung des Imaginären im Text – als ein Geschehen innerhalb der erzählten Handlung manifestieren. Dieses Geschehen wird sich durch eine bestimmte Ambivalenz auszeichnen, der die Möglichkeit des Kippens ins Unerwartete, ins Nicht-Intendierte, inhärent ist, so dass sich von da an die Ereignisse von der Ordnung lösen, nach deren Regeln sie in Szene gesetzt worden sind. In der Tat stellt, wie Iser deutlich macht, die Situation des Auf-der-Kippe-Stehens stets ein Indiz für eine Unvorherbestimmtheit dar; sie würde sich im phantastischen Text dann so zur Geltung bringen, dass das, was in die Ordnung der Text-Wirklichkeit eingebettet war, sich von dieser Bestimmtheit löst und der Verfügbarkeit durch diese Ordnung entzieht. Der Vorgang der Grenzüberschreitung, in dem sich das Phantasma zur Erscheinung bringt, ist selbst ein Akt, der aus der Unvorherbestimmtheit entspringt, denn die Überschreitung von Grenzen kann nicht zur Bestimmung dessen gehören, was durch diese Grenzen selbst eingegrenzt wird.

Das kommunikationstheoretische Paradigma für eine solche Situation des Auf-der-Kippe-Stehens ist das Missverständnis: Das Missverständnis entspringt einer Kommunikationssituation, in der die Fortsetzung des Sprechakts insofern auf der Kippe steht, als aufgrund der semantischen Ambivalenz des Gesprochenen dessen Dekodierung nicht mehr eindeutig ist. Das Verstehen spaltet sich deshalb in verschiedene Möglichkeiten auf, und die Botschaft wird mehrdeutig. Manifest wird das Missverständnis dort, wo der Adressat eines Kommunikationsakts einen anderen Kontext im Kommunikationsgegenstand aktiviert als den, der vom Adressanten intendiert war. Missverstehen ist also letztlich nichts anderes als Andersverstehen. In Freuds Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* findet sich ein einfaches Beispiel, das zur Illustration dieses Sachverhalts herangezogen werden kann:

> Der Arzt, der vom Krankenbett der Frau weggeht, sagt zu dem ihn begleitenden Ehemann kopfschüttelnd: Die Frau gefällt mir nicht. Mir gefällt sie schon lange nicht, beeilt sich dieser zuzustimmen. Der Arzt bezieht sich natürlich auf den Zustand der Frau, er hat aber die Besorgnis um die Kranke in solchen Worten ausgedrückt, dass der Mann in ihnen die Bestätigung seiner ehelichen Abneigung finden kann.[48]

Die Analyse der kommunikationstheoretischen Situation bietet keinerlei Schwierigkeiten: Indem der Ehemann das vom Arzt verwendete Wort "gefallen" anders versteht als dieser, aktiviert er einen anderen, aber grundsätzlich ebenso möglichen Kontext: Er missversteht die Äusserung des Arztes. Im Umkippen von einem Kontext zum anderen wird die Mehrdeutigkeit des Satzes offenbar (auf der letztendlich auch seine Eignung zum Witz beruht, zu dessen Illustration Freud das Beispiel anführt).[49] Das Missverständnis kann als Modell für jene Situation des Auf-der-Kippe-Stehens gelten, der das Phantasma entspringt.

Diese These müsste an einschlägigen Beispielen in der gebotenen Ausführlichkeit illustriert werden; hier muss es genügen, dies in der gebotenen Kürze anhand der oben bereits angeführten Beispiele zu tun: Wenn in Mérimées Erzählung das Venus-Standbild Alphonse, den Bräutigam, in dessen Hochzeitsnacht aufsucht und ihn in der quasi-ehelichen Umarmung erdrückt, so hat dieses Ereignis offenbar seinen Ursprung in jener bereits erwähnten Episode, in der Alphonse der Statue seinen Verlobungsring überstreift. Nun hat eine solche Handlung bekanntlich auch die Konnotation 'jemanden zur Braut erklären'. Zwar ist diese metaphorische Bedeutung gewiss nicht von Alphonse intendiert, jedoch, so legt es der Text nahe, wird sie durch Alphonses Geste im weiteren Ver-

48 Sigmund Freud, "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u.a., 4., korr. Aufl., Frankfurt, Fischer 1970, Bd. IV, p. 39; vgl. dazu auch Hans-Jost Frey, "Wortspiel und Sprachwirklichkeit", ders., *Die Autorität der Sprache*, Lana-Wien-Zürich, Edition Howeg, 1999, pp. 47-63, die Stelle ist dort zitiert pp. 47f.

49 Am sinnfälligsten wird das Ausspielen der Mehrdeutigkeit eines sprachlichen Ausdrucks in jenem Phänomen, auf dem auch sonst viele Witze basieren: dem Wortspiel. Dasselbe Phänomen des Hereinspielens eines neuen Kontexts liegt auch dem Zitat zugrunde, vgl. dazu Frey, *op. cit.*, 1999, pp. 58-61.

lauf der Ereignisse aktiviert, so dass die Statue tatsächlich an die Stelle von Alphonses Braut tritt. Es ist nicht nötig, hier einen Anthropomorphismus zu bemühen, indem man das unmögliche Ereignis auf die 'Eifersucht' des bronzenen Standbilds zurückführte; es genügt vielmehr festzustellen, dass Alphonses Geste von einer Bedeutung in eine andere, ihr inhärente Bedeutung umkippt, indem sie zunächst auf nichts weiteres hinweist, als dass der Ring Alphonse beim Tennisspielen lästig ist, in der Folge aber jenen anderen, metaphorischen Kontext aktiviert und mit allen Konsequenzen zum Austragen bringt. Diese sinnbildliche Bedeutung ist dabei keineswegs aus der Luft gegriffen, denn der Kontext der Vermählungsabsicht ist durch das die gesamte Erzählung durchziehende Leitmotiv der Hochzeitsvorbereitungen bereits präsent. Es kann als Versinnbildlichung dieses Vorgangs der Emanzipation des Bezeichneten vom Bezeichnenden aufgefasst werden, wenn der unbelebte Gegenstand im Phantasma sich seines objekthaften Daseins entledigt und ein ganz und gar subjekthaftes Eigenleben entwickelt.

Dass eine solche Lesart, die mit der These eines Missverständnisses im semiotischen Sinn operiert, nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, zeigt eine andere Episode derselben Erzählung, in der Monsieur de Peyrehorade mit der Ich-Erzähler-Figur die Deutung zweier auf dem Standbild angebrachter Inschriften diskutiert; dieser sich über mehr als vier Druckseiten hinwegziehende epigraphische Disput, der zunächst in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit der Haupthandlung zu stehen scheint, lässt sich als exemplarische Darstellung des Vorgangs des Missverstehens auffassen, das, ausgehend von einer verhältnismässig geringen Abweichung vom Gemeinten, einen eigentlichen Prozess der Verselbständigung durchläuft, bis es schliesslich in einem nicht anders als haarsträubend zu bezeichnenden Fehlurteil kulminiert. Die Kaskade des Missverstehens nimmt damit seinen Anfang, dass Peyrehorade den Ausdruck CAVE AMANTEM als "Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants"[50] auffasst und ihn damit insofern falsch versteht, als er AMANTEM grammatikalisch in einen falschen Kontext stellt; denn er bezieht das syntaktische Objekt

50 Vgl. hier und im folgenden Mérimée, *op. cit.*, 1951, pp. 449 sqq.

auf eine beliebige Person und missversteht so den Satz als allgemeine Warnung vor dem, der liebt. Die – wie sich freilich erst aus dem weiteren Gang der Handlung herausstellt – richtige Deutung, die von der Ich-Erzähler-Figur vorgeschlagen wird, bezieht das syntaktische Objekt auf die Statue selbst: "Prends garde à toi si elle t'aime" – "Nimm dich in Acht, wenn sie dich liebt".

Betraf das Missverstehen Peyrehorades hier lediglich die syntaktische Beziehung zwischen den beiden Wörtern, so führt die Fehldeutung der zweiten Inschrift gleich zu einer Kette von Fehlbeurteilungen. Wiederum geht das Missverstehen von einem unsicheren Kontext aus: Die hauptsächliche Schwierigkeit, die der Satz VENERI TURBUL... EUTYCHES MYRO IMPERIO FECIT[51] bietet, liegt im Fehlen des buchstäblichen Kotextes beim unvollständig lesbaren zweiten Wort. Diese Lücke entfacht nun in Peyrehorade eine wahre Deutungswut, in deren Folge er aus der Inschrift nicht nur den angeblichen Herkunftsort der Statue herausliest (indem er TURBUL... zu TURBULNERA[52] ergänzt, aus dem er durch eine anagrammatische Umstellung der ersten beiden Silben den Ortsnamen Boulternère gewinnt), sondern – auf der Grundlage dieser Konjektur – gleich auch noch Venus als Lokalgöttin des Orts und – durch eine alle Regeln der Morphologie auf den Kopf stellende etymologische Analyse des angeblichen TURBULNERA – den phönizischen Ursprung des Ortsnamens nachgewiesen haben will. Viel näher jedoch, worauf wiederum die Ich-Erzähler-Figur hinweist,[53] scheint die Ergänzung des Worts zu TURBULENTA zu liegen, da sie die Deutung

51 "Eutyches Myro brachte der [...] Venus auf deren Geheiss ein Opfer dar".

52 Natürlich müsste das Wort mit der korrekten Endung TURBULNERAE (bzw. TURBULENTAE) lauten, weil das Attribut in der Endung an VENERI, den Dativ von "Venus", syntaktisch anzugleichen ist (ein Fehler, der auch dem sonst philologisch umtriebigen Herausgeber des Textes entgangen ist); offenbar war Mérimée selbst nicht so sattelfest in seinem Latein, wie es die Protagonisten (und die Leser) seines Textes sein müssen.

53 In der Figur des Ich-Erzählers spiegelt sich der Autor selbst; Mérimée war kein archäologischer Laie: Er hatte seit 1831 das Amt des Aufsehers der staatlichen Denkmäler inne und gilt als ein eigentlicher Pionier des Denkmalschutzes.

"Vénus qui trouble, qui agite" ermöglichen würde, die – wie es freilich noch keine der involvierten Personen ahnen kann – sich als die einzig korrekte herausstellt.[54] Es ist wichtig zu sehen, dass diese eklatanten Fehlschlüsse auf das Unvermögen Peyrehorades zurückgehen, den passenden Kontext zur Ergänzung des fragmentarisch überlieferten Worts zu finden, ein Unvermögen, das zu nichts anderem als zum Missverstehen des Ausdrucks führen kann. Der epigraphische Disput tritt damit in eine genaue Entsprechung zu Alberts unbedachter Geste, mit der er der Statue seinen Verlobungsring überstreift: In beiden Fällen führt die Nichtbeachtung eines Kontextes zum Vorgang des Missverstehens. So ergibt sich der Zusammenhang der Inschriften-Episode mit der Haupthandlung aus dem Analogon des Missverständnisses: Wie die Inschrift das mögliche Lebendigwerden der Statue ankündigt (aber durch ihre Rätselhaftigkeit zugleich verhüllt), so nimmt die Eigendynamik des Missverstehens bereits in nuce den Vorgang der Entfaltung des Phantasmas vorweg, und das Missverständnis erweist sich in der Tat als Bedingung für die Genese des Phantasmas.[55]

54 Vgl. dazu Karl Ernst Georges, *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*, unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Darmstadt, Wiss. Buchgesellsch., 1992, Bd. 2, Sp. 3262, das als mögliche Übersetzungen von 'turbulentus' "unruhig" oder "aktiv" vorschlägt.

55 Auch in *Ritter Gluck* lässt sich das Phantasma, der Auftritt des toten Gluck am Schluss der Erzählung, auf einen Vorgang des Missverstehens zurückführen; dieser kann indes hier nur andeutungsweise erörtert werden: Den Ursprung des Phantasmas stellt hier eine Auffassung von der Musik als reiner Kunst dar, die nach den kunsttheoretischen Vorstellungen Hoffmanns als verkehrt anzusehen ist. Im Spiel des Kaffeehausorchesters zu Beginn der Erzählung, das als "vermaledeit" und dessen musikalisches Erzeugnis als "kakophonisches Getöse" charakterisiert wird (vgl. Hoffmann, *op. cit.*, 1996, p. 14), bringt sich ein Missverstehen zum Ausdruck, nach dem die reine Kunst als solche vermittelbar sei; das Phantasma korrigiert diese Vorstellung, indem dort durch den Fremden, der sich dann als Gluck herausstellt, die Glucksche Musik nicht wiedergegeben, sondern neu erzeugt wird in einem Akt der musikalischen Produktion, der die Vermittlung von Kunst an den Augenblick ihrer Entstehung bindet. Das Phantasma stellt hier die Figuration der Entzogenheit der reinen Kunst dar, die nur als unfassbare und – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – als unbegreifliche zum Ausdruck kommen kann. Dabei ist im Gewande der Musik auch das dichtungstheoretische

Fungiert also als Genese des Phantasmas ein Vorgang der Abspaltung, als dessen Paradigma das Missverstehen gelten kann, so liegt dem Phantasma der Zustand der Differenz zugrunde. Mit der Einführung dieses sprach- und literaturtheoretisch einschlägig vorbelasteten Begriffs soll indes nicht auf die Derridasche "différance" Bezug genommen werden, sondern Differenz meint hier das, was durch den Akt der Abspaltung in jenem Moment des Umkippens ins Nicht-Intendierte und Unerwartete als Scheidung (oder Unterscheidung) offenbar wird. Erscheint als Basis des Phantasmas jene Situation des Auf-der-Kippe-Stehens, so stellt der Vorgang der Abspaltung die Genese des Phantasmas dar, das dann in das Verhältnis der Differenz zu dem tritt, von dem es sich abgespalten hat. Indem sich also das Phantasma als Differenz zur Erscheinung bringt, zeichnet diese sich fortan in den weiteren Verlauf der Handlung so ein, dass die am Ursprung des Phantastischen stehende Spaltung im Verlauf der Ereignisse gegenwärtig bleibt. Mit anderen Worten: Die Differenz wird im weiteren Verlauf der Handlung operativ, indem die Anstrengung des Textes, die Differenz zu ignorieren, sie im Erzählakt zu überspielen, zu deren Austragung führt. Gerade dadurch, dass die ursprüngliche Abspaltung – bei Mérimée das Umkippen eines Zeichens von der intendierten in eine nicht-intendierte Bedeutung – nicht thematisiert, sondern unterdrückt wird und damit unerzählt bleibt, wird sie im weiteren Verlauf der Erzählung als ein Ereignis offenbar, das sich der Ordnung des Erzählens nicht fügt. So bleibt das Phantasma, indem es das Resultat der Abspaltung im buchstäblichen Sinn darstellt – das, was in die vom Text hervorgebrachte Wirklichkeit 'zurückspringt' –, als ein Zeugnis der am Anfang konstituierten Differenz entzogen – ein Fremdkörper, der,

Problem zur Darstellung gebracht, das künstlerisch Reine mit den Mitteln der Sprache und des Textes zu sagen, obwohl die Sprache als immer schon vermittelte sich einer solchen Aufgabe verweigert. So kann Kunst auch hier nur in dem offenbar werden, was sich zugleich den Bedingungen des Begreifens und damit dem Sinnentwurf des Textes entzieht; das Missverständnis, das hier am Anfang steht, ist jenes, das jedem dichterischen Unternehmen zugrunde liegt. Mit den poetologischen Implikationen des Phantastischen bei Hoffmann befasst sich ein grösseres, im Entstehen begriffenes Projekt des Verfassers.

obwohl er als Bestandteil der Text-Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, doch nicht mehr in deren Ordnung integriert werden kann. Auch dieser Vorgang erscheint als analog zu jenem, der das Imaginäre zur Realisierung bringt: Denn im Akt des Fingierens wird, nach Iser, (durch den Vorgang der Selektion) ebenso etwas in die Existenz gezogen, das es zuvor noch nicht gegeben hat.[56]

Liegt die Genese des Phantasmas in einem ursprünglichen Vorgang der Abspaltung, so entfaltet sich das Phantasma nicht anders als in einem Prozess der Verselbständigung, der es schliesslich aus der vom Text konstituierten Ordnung hinausträgt: Der durch die Abspaltung hergestellte neue Kontext bringt einen Prozess in Gang, der sich unabhängig von den Parametern der Text-Wirklichkeit macht, indem er eine Eigendynamik entwickelt, die sich der Kontrolle entzieht, wie es auch beim Kommunikationsakt nach Eintreten eines Missverständnisses beobachtbar ist und wie es Mérimées Erzählung exemplarisch vorführt. Fungierte für den die Genese des Phantasmas konstituierenden Vorgang der Abspaltung das Missverständnis als Paradigma, so erscheint als paradigmatische Form seiner Verselbständigung das Spiel, denn Spiel ist, so hat es Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* formuliert, "Vollzug der Bewegung als solcher".[57] Indem sich das Phantasma von den Parametern, die seine Entstehung ermöglichten, loslöst, entfaltet es sich in einer Spielbewegung. Für das Spiel ist es konstitutiv, eine Eigendynamik zu entwik-

56 Bei Husserl findet sich folgende Charakterisierung des Phantasmas: "Das Phantasma [...] gibt sich als nichtgegenwärtig, es wehrt sich gegen die Zumutung, für gegenwärtig genommen zu werden, es führt von vornherein den Charakter der Irrealität mit sich, es hat primär die Funktion, für etwas anderes zu gelten", vgl. Edmund Husserl, "Phantasie. Bildbewusstsein. Erinnerung", ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XXIII, hg. v. Eduard Marbach, Den Haag, Nijhoff, 1980, pp. 80 sq. Das Phantastische, so könnte man nun sagen, ist die Differenz, die das Phantasma generiert.

57 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= Gesammelte Werke I), Tübingen, Mohr, 1986, p. 109; Eugen Fink kennzeichnet Spiel als "ein grundloses Insichselberschwingen", vgl. Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, p. 239; vgl. auch Iser, *op. cit.*, 1993, pp. 406 sqq.; eine detaillierte Übersicht über Spieltheorien bietet Daniil Elkonin, *Psychologie des Spiels*, aus dem Russ. v. Ruth Kossert, Köln, Pahl-Rugenstein, 1980, pp. 98-204.

keln: Die Bewegung, die als Spiel in Erscheinung tritt, hat nämlich, so noch einmal Gadamer, "kein Ziel, in dem sie endet, sondern erneuert sich in beständiger Wiederholung".[58] So zeigt die ursprüngliche Differenz, der das Phantasma entspringt, eine "Spielstruktur"[59] an, die das Phantasma als Element der Text-Wirklichkeit über die Begrenzung dieser Text-Wirklichkeit hinausspielt, und der Vorgang der Grenzüberschreitung im phantastischen Text erscheint – wie es Iser für den Akt des Fingierens herausgearbeitet hat – als "Spiel, das sich im Übersteigen dessen, was ist, dem zuwendet, was nicht ist".[60] Das Phantasma ist infolgedessen entzogen, weil das Spiel der Differenz, obzwar es auf der Grundlage der die Text-Wirklichkeit bestimmenden Parameter eröffnet worden war, durch diese Text-Wirklichkeit selbst nicht mehr beherrscht werden kann. Indem der Vorgang der Entfaltung des Phantasmas sich motivlich in dessen Erscheinungsform als Grenzüberschreitung niederschlägt, hält das Phantasma im Akt der Grenzüberschreitung das Überschrittene insofern fest, als dieses als Negation eines Regelwerks in der reinen Form der Negation, d.h. ohne das Negierte durch ein Neues zu ersetzen, ausgehalten wird.

Wenn dem Phantasma als Vergegenständlichung des Imaginären stets jene Doppelheit eingeschrieben ist, gleichzeitig gegenwärtig und unzugänglich zu sein, offenbar zu werden und dennoch entzogen zu bleiben, kurz: etwas zu sein, das es gemäss den die Text-Wirklichkeit regulierenden Gesetzen nicht sein kann, ähnelt es jener Erscheinungsform des Imaginären, die als das Eigene des Kunstwerks im Akt der Nachahmung der Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Denn – dies hat Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* herausgearbeitet –, was durch Mimesis angezielt ist, zeigt sich im Kunstwerk stets als etwas, das mehr oder überhaupt anderes ist als bloss Nachgeahmtes: "Das Ansichsein, dem die Kunstwerke nachhängen, ist nicht Imitation eines Wirklichen sondern Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist, eines Unbe-

58 Gadamer, *op. cit.*, 1986, p. 109.
59 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 392.
60 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 407.

kannten [...]"[61]; was im Kunstwerk schliesslich zur Erscheinung kommt, ist "etwas, was es nicht gibt".[62] Dieses Nicht-Seiende, das erst im Kunstwerk in die Existenz gezogen wird, ist also nicht Abbild der Wirklichkeit, sondern "apparition",[63] ein Produkt des Kunstwerks selbst: "Indem das Kunstwerk sich zu einem dem Anderen, Gegenständlichen, Gleichen machen will, wird es zu dessen Ungleichem".[64] So bringt das Kunstwerk, indem es nachahmt, eine Differenz ins Spiel, durch die es zum Ungleichen wird, das der Wirklichkeit opponiert, und das, was das Kunstwerk zur Erscheinung bringt, ist, so Iser, "die Augenblicksspur dessen, was nicht ist".[65]

Eine solche Charakterisierung ist auch dem Phantasma angemessen; in der Tat kann das Phantasma als Vergegenständlichung dessen aufgefasst werden, was sich im mimetischen Akt als Differenz aufgetan hat: Der Vorgang der Produktion von etwas im Akt der Nachahmung, das nicht als Nachgeahmtes, d.h. als Abbild des Nachzuahmenden, sondern vielmehr als etwas Neues und somit als Resultat des Akts der Nachahmung im Sinne der Performanz dieses Vorgangs erscheint, wiederholt sich in der Hervorbringung des Phantasmas durch den phantastischen Text. Das Phantasma kann so als Resultat der Performanz des Textes aufgefasst werden, das sich aus den Parametern der nachgeahmten Wirklichkeit hinausbewegt, weil es als 'apparition' des Akts der Nachahmung zum Ausdruck kommt. Denn wenn das Kunstwerk, um seinen fiktionalen Charakter offenbar zu machen – ein Vorgang, der gemäss Iser zu den basalen Akten des Fingierens gehört[66] –, den Bruch mit der Wirklichkeit in sich selbst hineinnimmt und so die Gültigkeit des von ihm Hervorgebrachten erweist, dann ist der Bruch mit der Objektwelt nicht anders als in der Form eines Risses oder Bruchs im Kunstwerk selbst gegenwärtig. Das Phantasma mag dann als Index für diesen Riss oder Bruch, mithin als Anzeiger für das Selbstbewusstsein des lite-

61 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, 9. Aufl., Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p. 121.
62 Adorno, *op. cit.*, 1989, p. 127.
63 Adorno, *op. cit.*, 1989, p. 130.
64 Adorno, *op. cit.*, 1989, p. 424.
65 Iser, *op. cit.*, 1993, p. 497.
66 Iser, *op. cit.*, 1993, pp. 34ff.

rarischen Kunstwerks, das Fiktives hervorbringt, fungieren. Im Phantasma, dessen Entzogenheit metaphorisch als Riss oder Bruch im die Text-Wirklichkeit regulierenden Regelwerk beschrieben werden kann, bringt der phantastische Text das zur Erscheinung, was als "Augenblicksspur" in der Differenz zwischen Nachgeahmtem und Eigenem, zwischen Mimesis und Performanz des Textes, sichtbar wird.

Wofür inhaltlich als Genese des Phantasmas das kommunikationstheoretische Paradigma des Missverständnisses steht, aus dem sich das Phantasma in einem Prozess der Verselbständigung entfaltet, das zeigt sich metatextuell als Abbild des Abstands von der Text-Wirklichkeit zur realen Wirklichkeit, von Fiktion zu Realität. Damit aber erwiese sich das Phantasma insofern als Element der Selbstbezüglichkeit des Textes, in dem es in Erscheinung tritt, als es als Ergebnis der Thematisierung des Akts der Repräsentation im Text fungierte. Dies aber würde nichts anderes heissen, als dass im phantastischen Text implizit oder explizit, mehr oder weniger deutlich ausgeprägt, immer auch die grundlegende Problematik von Fiktionalität, mithin das poetologische Selbstverständnis des fiktionalen Texts selbst zum Austragen käme. Wenn es zutrifft, dass im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts das literarische Schaffen zunehmend von einer Krise der Repräsentation befallen wurde, wie es Foucault behauptet, so könnte in der Phantastik des romantischen und nachromantischen neunzehnten Jahrhunderts der Beginn einer solchen Entwicklung der grösseren Gewichtung der Performanz gegenüber der Mimesis eines Textes liegen; die Phantastik stellte dann den Anfang vom 'Ende der Repräsentation' dar.[67]

67 Vgl. dazu Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Franz. v. Ulrich Köppen, 14. Aufl., Frankfurt, Suhrkamp, 1997, pp. 269-306 sowie Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, aus dem Franz. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 351-379.

Abstract

This paper approaches the fantastic by accepting its incomprehensibility: Instead of trying to define it, it attempts to show from where it comes, how it develops and what poetological functions it may adopt. Because the fantastic text provides neither any settings to contextualise the miraculous poetologically (as is the case in myths and fairy-tales) nor an explanation for something impossible happening in a textual world which is based on the idea of imitating reality, the 'phantasma' deprives itself of being located in the constitutions the text and its world provide and thus turns out to be ontologically and poetologically isolated. On the basis of Iser's concept of the imaginary, the paper outlines a description of the 'phantasma' which considers the motive of border-crossing as its primal appearance, misunderstanding as its paradigmatical origin in the text, and play as its way of developing. This leads to the thesis whether the 'phantasma', being the result of the textual performance and thus withdrawing itself from the textual world that has brought it to appearance, may deal with the problem of fictionality at all.