

## Phantastik, Phantasie, Fiktion

### Autoreflexive Phantastik und ihr romantisches Erbe

#### I. Phantastik und (Meta-)Fiktion

Theorien des Phantastischen bestimmen üblicherweise den Kern ihres Gegenstandes, das phantastische Element oder 'Phantasma', über dessen Abweichung von einer 'Normalität', mithin in einer (unterschiedlich definierten und situierten) Opposition von 'Realem' (Möglichem, Wahrscheinlichem) und 'Irrealem' (Unmöglichem, Unwahrscheinlichem, Wunderbarem oder Imaginärem). Diese Achse der Betrachtung war schon Ansätzen eigen, die dem noch immer die Diskussionen bestimmenden Theorieentwurf Tzvetan Todorovs aus dem Jahr 1970 vorangingen.<sup>1</sup> Dieser hat sie jedoch differenziert und zementiert, indem er sie zur berühmten These der ambigen Deutungsstruktur bzw. der phantastischen Unschlüssigkeit (*hésitation*) formte und dem Phantastischen die Nachbarregionen des Wunderbaren (*le merveilleux*) und des Unheimlichen (*l'étrange*) zur Seite stellte, zu denen es bei ihm die Grenze bildet. Dieses Modell scheint angemessen für typologische Probleme wie die Differenzierung genretypischer Merkmale oder die Abgrenzung gegenüber Strukturen des Märchens, der Science-Fiction oder des Kriminalromans, und es ist hilfreich, will man ein strukturelles Spezifikum von Phantastik, sei es als Genre oder als Erzählmodus, isolieren. Dies über die Themen des Phantastischen zu versuchen, scheint weniger erfolgversprechend.<sup>2</sup>

Die meisten Versuche einer Korrektur Todorovs auf theoretischer Ebene retuschieren seine Positionen eher, als dass sie eine völlig neue Ausrichtung

---

<sup>1</sup> Zu den bekanntesten Ansätzen, denjenigen von CASTEX 1951, CAILLOIS 1965 und VAX 1965, und besonders zu dem von Todorov zitierten russischen Philosophen Vladimir Solov'ev vgl. LACHMANN 2002, S. 88ff.

<sup>2</sup> Dies schmälert nicht die Produktivität themenorientierter Zugänge in der Tradition von Howard Lovecrafts *Supernatural Horror in Literature* (LOVECRAFT 1995) und von Mario Praz' *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (PRAZ 1930, 1994). Dies zeigen auch neuere Arbeiten; vgl. etwa Hans Richard Brittnachers *Ästhetik des Horrors* (BRITTNACHER 1992). Einen abstrakteren Weg zwischen thematischer und struktureller Betrachtung geht I.P. Smirnov, der das Phantastische als denjenigen Ort des Imaginären bestimmt, in dem die Gesetzmäßigkeit der Geschichte, die Historizität, ganz oder teilweise aufgehoben ist (SMIRNOV 1994).

intendieren würden.<sup>3</sup> Die Prämisse, Phantastik als Abweichung von einem jeweiligen "Begriff des Realen"<sup>4</sup> zu definieren, wird kaum angetastet. Doch erstaunt es nicht, dass vor allem stärker materialbezogene Arbeiten sich oft nicht auf diesen Ansatz festlegen lassen, der unweigerlich zur Folge zu haben scheint, den Gegenstandsbereich des Phantastischen stark einzuengen.<sup>5</sup> So könnte die Frage aufkommen, ob es dem Verständnis des Phantastischen zuträglich ist, es auf ein überzeitliches Strukturmerkmal festlegen zu wollen. Das theorieinterne Kernproblem des Todorov'schen Ansatzes, sein gegen alle Absicht zwischen textlichen und ontologischen bzw. textextern-ideologischen Ebenen schwankender Realitätsbegriff,<sup>6</sup> kann hier nicht dargestellt werden. Doch liegt das Problem der mangelnden Eindeutigkeit, Grenzen des 'Realen' oder 'Möglichen' in phantastischen Texten festzulegen, kaum lediglich in differierenden Haltungen bei den Lesern oder beim Autor.<sup>7</sup> Phantastische Autoren sind selten reine 'Rationalisten', doch auch nicht oft reine Okkultisten (auch wenn sie häufig Leser entsprechender Literatur sind). Textlich gesehen ist dies relativ unerheblich: Sind sie Letzteres, so müssen sie zumindest im Falle der Todorov'schen Phantastik einen Diskurs verwenden, der nichtokkulte Lektüren einschließt.<sup>8</sup> Unabhängig von ihrer eigenen Welt-

<sup>3</sup> Vgl. den theoretischen Ansatz von CORNWELL 1990 und dessen Diskussion von Korrekturvorschlägen anderer Autoren am Modell Todorovs (ebd., S. 11-41). Im direkten Anschluss an Todorov, ja dessen Ansatz an Strenge beinahe noch überbietend, argumentieren auch WÜNSCH 1991, v.a. S. 65ff. und DURST 2001 (zur auch formalen Übernahme von Todorovs 'Achse' vgl. das Schema ebd., S. 89).

<sup>4</sup> TODOROV 1992, S. 26.

<sup>5</sup> Die radikale Position vertritt hier Todorov selbst, dem oft vorgeworfen wurde, von einem allzu schmalen Textkorpus auszugehen; für seine "reine" Phantastik sind nur relativ wenige literarische Beispiele zu finden, die zumeist aus einem engen Zeitraum stammen. Eine gegenläufige Position vertritt LACHMANN 2002, die den phantastischen Gegenstand über den Begriff des Phantasmas stark ausweitet, ohne seine theoretische Fundierung aus dem Blick zu verlieren. Phantastik wird hier in einer Synthetisierung von semantischen und strukturellen Eigenheiten als Erzählmodus der Alterität verstanden, dem anthropologische, 'kulturologische' wie innerfiktionale Dimensionen eigen sind (vgl. ebd. 8ff. und passim); so kommen auch weitere historische Kontexte in den Blick.

<sup>6</sup> Dies wirft bereits Eric S. Rabkin Todorov vor, der die "hesitation" von den "external norms" löst und den "microcontextual variations" zuschreiben will (RABKIN 1976, S. 118). Er selbst versteht das Phantastische als "Verschieben der narrativen Grundregeln um 180 Grad" (ebd., S. 12 u.a.) und macht es ganz von Signalen des Erstaunens abhängig, die von Figuren, dem Erzähler oder dem impliziten Autor ausgehen (ebd., S. 24 u. passim). Dennoch bezeichnet er es an gewissen Stellen als "wholly dependent on reality" (S. 28). In dieses Umfeld der Kritik gehören auch die Hinweise darauf, dass Phantastiktheorien meist nicht imstande sind, ein Nicht-Phantastisches zu bestimmen (SMIRNOV 1994, S. 215, SCHMITZ-EMANS 1995, S. 53ff.).

<sup>7</sup> SCHMITZ-EMANS 1995, S. 62ff.

<sup>8</sup> Bereits Walter Scott verweist in seiner europaweit beachteten Kritik an Hoffmann aus dem Jahr 1827 (*On the Supernatural in Fictitious Composition, and Particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, zit. als SCOTT 1968) auf die Schwierigkeit, den aufgeklärten Leser mit dem Phantastischen zu beeindrucken; trotz aller "Liebe zum Übernatürlichen", das eine Quelle der romantischen Literatur sei (ebd., S. 312), werde in den skeptisch gewordenen Zeiten "the marvellous" gerne mit "the fabulous" gleichgesetzt

sicht verbleibt ihr "narrativ erzeugtes Wunderbares" im "Bereich der (literarischen) Phantasmen".<sup>9</sup>

Wenn es schwerfällt, die Grenzen des 'Realen' in literarischen Texten allgemeingültig zu bestimmen, dann rührt dies nicht zuletzt von der Überlagerung mit der immer schon problematischen Realitätshaltigkeit fiktionaler Diskurse. Im Gegensatz etwa zum Märchen, das zumeist aus der Phantastik ausgeschlossen wird, weil sein "unvermischtes Wunderbares" nicht eingegrenzt ist und kein Erstaunen auslöst,<sup>10</sup> kann literarische Fiktion Realität, um mit dem Semiotiker Jurij Lotman zu sprechen, "modellieren".<sup>11</sup> Sie kann aber bei kaum einem modernen Leser beanspruchen, solche zu *sein* oder wahrhaft abzubilden in dem Sinne, dass sie für den Realitätsstatus ihres Inhaltes auch dann garantieren könnte, wenn dieser als unwahrscheinlich erscheint. Fiktionale Textwelten sind Wirklichkeiten zweiter Ordnung, die zu 'gegläubten' Wirklichkeiten in einem komplexen Wechselverhältnis stehen.

Trotz der Selbstverständlichkeit dieser Einsicht findet man in Phantastiktheorien erstaunlich wenig Reflexion darüber, dass das Spiel mit Wirklichkeiten in der phantastischen Literatur immer auch ein Anderes einer Regel-Fiktion ist, ein Spiel mit Fiktionsregeln.<sup>12</sup> Phantastik stellt jenseits jeder "metaphysischen Fragestellung" immer auch ein "Spiel mit dem fiktionalen Bewusstsein des modernen Lesers" dar.<sup>13</sup> Die Generierung von Phantastischem ist daher nicht nur abhängig von Prämissen der Realitätsdefinition, sondern genauso vom Status des Fiktionalen, in dem es narrativ konstruiert wird,<sup>14</sup> und damit auch von der jeweiligen Geltung von ästhetischen Phantasiekonzepten.<sup>15</sup> Phantastikbezogene Wirklichkeitsdiskussionen wären deshalb analytisch konsequent in eine Geschichte der Fiktionalität einzubetten. Es muss nicht erläutert werden, dass Fiktionalitäts- wie Phantasieemodelle, und damit auch der Status fiktionaler Welten gegenüber der so genannt realen, historisch nicht weniger wandelbar sind als solche der 'Wirklichkeit'.

Es ist Absicht der folgenden Überlegungen, einige Aspekte des 'Fiktionalitätsproblems' phantastischer Literatur mit Blick auf das diesbezüglich für die 'moderne' Phantastik prägende romantische Umfeld zu diskutieren. Es wird sich zeigen, dass die durch die fiktionale Überlagerung entstehenden Textstrukturen nicht auf nur *einer* Achse der Betrachtung anzugehen sind. Es versteht sich, dass diese Fragen angesichts der Dimensionen der beteiligten

---

(S. 314); es müsse deswegen äußerst sparsam und unbestimmt eingesetzt werden (S. 316). Vgl. auch den Beitrag von Renate Lachmann im vorl. Sammelband.

<sup>9</sup> LACHMANN 2002, S. 92 (die Autorin referiert Lucio Lugnani).

<sup>10</sup> TODOROV 1992, S. 51.

<sup>11</sup> LOTMAN 1973, S. 22ff.

<sup>12</sup> Vgl. etwa LACHMANN 1995, S. 224f.

<sup>13</sup> PENNING 1980, S. 43.

<sup>14</sup> Dies vergessen seltsamerweise auch neuere Ansätze wie derjenige von Marianne Wünsch, die Phantastik und ihre Geschichte ganz an das "kulturelle Wissen" und insbesondere an die "Relevanz okkultistischen Wissens" anbindet (vgl. z.B. WÜNSCH 1991, S. 54f.). Letzteres misst sie jedoch nicht zuletzt zirkulär an der Präsenz phantastischer Texte (ebd., S. 55).

<sup>15</sup> Vgl. LACHMANN 2002, S. 29-78.

Themenbereiche (Phantastik, literarische Fiktionalität, Romantik) hier nur punktuell angesprochen werden können. Die Bedeutung einer spezifisch literarischen Konstitution phantastischer Texte erschöpft sich keineswegs in Feststellungen wie derjenigen, phantastische Texte würden unabschließbare Reflexionsprozesse über "jene[s] Gebäude von Begriffen, Anschauungs- und Denkweisen [...], in welchen wir normalerweise mit einem Gefühl der falschen Sicherheit leben," und damit über "gültige Ordnungen" provozieren.<sup>16</sup> Dies wäre wenig mehr als eine abgeklärt-säkularisierte Variante von H.P. Lovecrafts Verständnis der Phantastik als "Angst-Literatur",<sup>17</sup> wobei die abstrakte Reflexion die Angst ersetzt; es gilt zudem auch für andere Literatur.<sup>18</sup>

Entscheidender scheint mir, dass der literarische Charakter phantastischer Texte diese in einen doppelten Fokus stellt, einen innerliterarischen und einen referenziellen oder 'weltkonstruktiven', wobei beide Aspekte auf verschiedene Weisen und in verschiedenen Graden gegeneinander gesetzt werden können. Auch die auf Variierbarkeit angelegten phantastischen Themen<sup>19</sup> sind, noch wo sie außerliterarischen Diskursen (etwa des Okkulten oder des Technischen) entstammen, gleichzeitig oft literarische Topoi, die untereinander in intertextuellem Bezug stehen;<sup>20</sup> man denke nur an die lange Tradition der Zitation von Elementen aus der *gothic novel*. Einer Spielart davon werden wir am Beispiel von Aleksandr Puškins *Pique dame* begegnen, wo phantastische Elemente ganz offensichtlich mit Lesererwartungen spielen und die Kenntnis von Gespenstergeschichten voraussetzen; auch Henry James' *Turn of the Screw* – wo ebenfalls Elemente des *gothic* verwendet werden – setzt solche Erwartungen ein. Jede Form des noch so diskreten Umgangs mit der eigenen Zugehörigkeit zum literarisch-fiktionalen Diskurs ist jedoch auch ein Hinweis auf dessen Grenzen in der Realitätskonstitution.

Genau diese Bezüge scheinen den gängigen Phantastiktheorien zu widersprechen. Die skizzierten theoretischen Vorannahmen schränken nicht nur die Auswahl an Texten, sondern auch deren Potenzial ein. Mit dem Nachweis von 'Unschlüssigkeit' in Bezug auf die 'Realitätsfrage' allein wird über einen phantastischen Text meist enttäuschend wenig gesagt, und oft machen diese Anstrengungen vergessen, dass es ganz andere Lektüremöglichkeiten

<sup>16</sup> SCHMITZ-EMANS 1995, S. 116.

<sup>17</sup> LOVECRAFT 1995, S. 11.

<sup>18</sup> Dasselbe gilt auch für Bestimmungen der *fantasy* über "conditions which don't actually exist"; vgl. dazu JEHLICH 1980, S. 23 mit Bezug auf SCHOLLES/RABKIN 1977. Marianne Wünsch weist auf die Verwandtschaft phantastischer Strukturen zu Grundstrukturen des Narrativen bzw. des Sujets im Sinne Lotmans überhaupt hin (WÜNSCH 1991, S. 14ff.).

<sup>19</sup> Verschiedene Arbeiten erstellen solche Kataloge; vgl. zusammenfassend etwa PENNING 1980, S. 42, Anm. 20.

<sup>20</sup> In einem der wenigen Versuche zu berücksichtigen, dass es sich bei phantastischer Literatur häufig um "Bücher in Büchern" handelt, dass Literatur selbst "eines der Themen phantastischer Literatur" sein kann, liest CERSOWSKY 1987, S. 108 u. 92, Hoffmanns *Räuber* über deren Bezug zum Schiller'schen Prätext und in Berücksichtigung der Unschlüssigkeit, ob es zwischen "Wahn" und "Literatur überhaupt einen Bereich wahrer Aussage gibt" (ebd., S. 104).

gibt, die sich direkt aus der phantasmatischen Anlage ergeben. Zu diesen gehören etwa die Frage des verdrängten kulturgeschichtlichen Wissens, das sie exponieren können, oder ihre Verflechtung in andere – z.B. psychologische, soziologische, technische – Bedeutungsfelder und Diskurse. Hier jedoch interessiert vor allem, dass mit der alleinigen Konzentration auf die mögliche Verletzung von Realitätsbedingungen auch die Möglichkeit phantastischer Texte ausgeblendet wird, über den literarischen Diskurs als solchen, über die geltenden Phantasiebegriffe und über den Status, der dem Fiktionalen zu einer bestimmten Zeit eingeräumt wird, zu reflektieren. Gerade in diesem Bereich liegt ein Teil ihrer Historizität.

Nun ist Todorov weniger als vielen anderen Autoren vorzuwerfen, dass er in seine Theorie die Literarizität seines Materials nicht integrieren würde; im Gegenteil versteht er seine Theorie der Phantastik offensichtlich primär als Literaturtheorie. Im Gegensatz zur Fiktionalitätstheorie Wolfgang Iser's etwa, die das Phantastische geradezu als Bedrohung des Fiktionalen betrachtet,<sup>21</sup> geht er von einer strukturellen Affinität von Literatur und Phantastik aus. Wenn seine Lösungen nicht wirklich befriedigen können, liegt dies nicht zuletzt an seiner Definition des Phantastischen. Todorov meint, Phantastik repräsentiere einerseits "die Quintessenz der Literatur", die die Grenze zwischen Realem und Irrealem in Frage stelle, sie sei andererseits jedoch nur deren "Propädeutik", da sie selbst der "Metaphysik der Alltagssprache" – und damit des Realen –, die sie bekämpfe, erst zum Leben ver helfe.<sup>22</sup> Dies folgt Todorovs Logik des Phantastischen: Um die Illusion von 'Wirklichkeit' zu erzeugen – und erst recht, um diese dann zu 'stören' –, muss sich das Fiktionale gleichsam camouflieren. Phantastisches Erzählen kann sich wie in der prototypischen mündlichen Geistergeschichte nur zum Ziel setzen, sich selbst unsichtbar zu machen und sich auf die Beglaubigung des Geschehenen auszurichten. Deswegen muss der so verstandene phantastische Text "den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten".<sup>23</sup> Das Fiktionalitätsproblem in der Phantastik wird so eliminiert, während Phantastik in einem anderen Fiktionalitätsrahmen unmöglich wird: In der Literatur des 20. Jahrhunderts, in dem man "nicht mehr an eine unveränderliche äußere Realität" glauben könne, hätten, so Todorov, die Wörter die "Autonomie" gewonnen, die die Dinge verloren. Phantastik sei nach dem "positivistischen" 19. Jahrhundert nicht mehr möglich.<sup>24</sup>

Der analytische Mangel dieser Einschränkung wird offensichtlich gegenüber der *Neophantastik*: Die phantastischen Welten eines Borges sind "weder mit Caillois' noch mit Todorovs Kriterien zu fassen".<sup>25</sup> Doch greift das Problem historisch weiter zurück. Es erstaunt, dass Todorovs an der Gegenwartsliteratur orientierte Formulierungen kaum über das hinausgehen, was die (Früh-)Romantik schon wusste, zu deren Leistungen die Formulierung

<sup>21</sup> ISER 1991, S. 412ff.

<sup>22</sup> TODOROV 1992, S. 149.

<sup>23</sup> Ebd., S. 33.

<sup>24</sup> Ebd., S. 150.

<sup>25</sup> LACHMANN 2002, S. 95.



der Autonomie ästhetischer Diskurse durch die "Selbstreferenz als permanentes Transzendieren des Selbst" in nicht zu überbietender reflexiver Raffinesse gehört.<sup>26</sup> Bekanntlich korrespondiert diese Autonomiereflexion mit autoreflexiven ('ironischen') Strukturen im Erzählen. Doch gerade dies schließt Todorov letztlich aus seinem Phantastischen aus. Sein Ausschluss des "Poetischen" – der analog demjenigen des "Allegorischen" ist – kann, systematisch gesehen, keineswegs nur die lyrischen Gattungen meinen, auch wenn Todorovs kurze Ausführungen dies zu suggerieren scheinen. Denn die "Gefahr" droht dem Phantastischen dadurch, dass nicht "abgebildet" wird, dass "der Leser aus der Person der handelnden Personen heraustritt"<sup>27</sup> und zu seiner eigenen Praxis (der des Lesers) zurückkehrt.<sup>28</sup> Dies würde einige der literarisch bedeutendsten phantastischen Texte des 19. Jahrhunderts aus der Phantastik ausschließen, darunter diejenigen, in denen das Zusammenspiel von Phantastik und Fiktion am differenziertesten und literarisch am raffiniertesten behandelt wird. Weil diese Form der (Auto-)Reflexion geradezu als romantisches Merkmal gelten kann,<sup>29</sup> wäre der Begriff einer romantischen Phantastik ein eigentliches Oxymoron. Gerade (aber nicht nur) für romantische Texte gilt der Hinweis von Wolfgang Preisendanz, der Phantastik 'klassisch' als Jenseits der Ratio definiert<sup>30</sup> und sich auf Todorovs *hésitation* beruft, dass diese "allererst aus der erzählerischen Vermittlung" resultiert:<sup>31</sup> Romantische Phantastik fungiere als "Störfaktor in einer erklärten Welt", werde dadurch jedoch zur "genuin ästhetischen Erfahrung".<sup>32</sup>

Es finden sich auffallend viele phantastische Texte, die eine explizite autorreferenzielle bzw. metafiktionale Dimension aufweisen. Metafiktionalität im Sinne fiktionaler Autoreferenz im Erzählen impliziert, dass dieses sich selbst als Erzählen, als Nicht-Realität markiert. Prototypisch zeigt sich etwa bei E.T.A. Hoffmann, wie gerade in phantastischen Texten eine 'Metaphysik des Realen' explizit unterlaufen werden kann. In *Prinzessin Brambilla* wissen sogar die Figuren um ihren fiktiven Charakter:

<sup>26</sup> MENNINGHAUS 1987, S. 208. Gerade der an dieser Stelle vergleichend erörterte N. Luhmann hat im Zusammenhang mit seinem Ausdifferenzierungsmodell diesen Aspekt der Romantik – die über das selbstreflexive Moment zur modernen Dichtung *per se* wird – immer wieder hervorgehoben; vgl. etwa LUHMANN 1995, S. 270.

<sup>27</sup> Kaum zufällig entspricht dies der Struktur der Schlegel'schen Parekbase, die vom Heraustrreten des Chors aus dem Rahmen des Dramas zum prototypischen Verfahren seines Ironie-Modells wird.

<sup>28</sup> TODOROV 1992, S. 32.

<sup>29</sup> G. Neumann spricht bezüglich der deutschen romantischen Prosa u.a. von einer "Wendung ins Transzendente" als der "grundlegenden Bedingung der Möglichkeit von Erzählen", von einem "komplizierten Spiel zwischen Steigerung und Schwächung, zwischen Potenzierung und Depotenzierung", von einer "Doppelstimmigkeit des Erzählaktes", in denen die Einheit des Subjekts, diejenige des Erzählens wie diejenige der Wahrnehmung – und hier verbirgt sich Todorovs 'Realität' – fraglich werden (NEUMANN 1995, S. 15).

<sup>30</sup> PREISENDANZ 1992, S. 123.

<sup>31</sup> Ebd., S. 120.

<sup>32</sup> Ebd., S. 127.

Ihr dürft, o Mein Prinz! nur daran denken, dass alles, was wir treiben und was hier getrieben wird, nicht wahr, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist [...]. (Ges. Werke, Bd. 7., S. 243f.)

Natürlich ist die 'Wahrheitsfrage' in einem Kontext, der Wahrheit nicht mit 'positiver' Wirklichkeit gleichsetzt, damit erst richtig gestellt. Das "Reich, welches der menschliche Geist im wahren Leben und Sein nach freier Willkür beherrscht", das der "Alltäglichkeit" entzogen ist und in dem der Erzähler den Leser "vergnügen" will (ebd., S. 153) – dies ist nichts anderes als die Poesie, die Todorov als Raum des Phantastischen ablehnt. Wenn Todorov *Prinzessin Brambilla* explizit zu den phantastischen Texten rechnet,<sup>33</sup> widerspricht dies seinem eigenen Realitätskriterium.<sup>34</sup> Ein Text, der seine Literarizität so offensiv ausstellt, sabotiert die Konstruktion einer mimetischen 'Normalität', noch bevor er sie phantastisch verletzen kann. Wo das Erzählen sich offen als Phantasieren deklariert, kann die primäre Orientierung des Erzählten nicht die Achse von Realem und Nichtrealem sein – denn für das 'Reale' gibt es hier nicht einmal als Illusion einen unvermittelten Ort.

Hoffmanns Rede von einem "Reich" spielt, adaptiert man Todorovs Terminologie, mit dem 'reinen' Poetischen (oder dem poetischen 'Wunderbaren'). Hoffmann repräsentiert eine historische Schwelle, die mit der Entwicklung romantischer Positionen im Zusammenhang steht. Überhaupt kommt, wer die Frage nach der metatextuellen Rolle phantastischer Strukturen, nach Überschneidungen von Phantastik und Metafiktion stellt, um den spezifisch 'romantischen' Beitrag zum Phantastischen nicht herum. Bezeichnend ist, dass gerade die sich durch ihre autoreflexive Grundhaltung auszeichnende 'Romantik' so oft mit dem Phantastischen assoziiert wird – und umgekehrt. Tatsächlich ist anzunehmen, dass romantische Schreibweisen in ihrem antimimetischen und anti-rhetorischen Gestus und der Dominantsetzung der (genialen) Einbildungskraft, aber auch der dunklen, unbeherrschbaren Phantasie als Kunst generierender Größe zu "Phantastischem" eine besondere Nähe aufweisen. Andererseits jedoch, und dies wird zu präzisieren sein, müssen dieselben poetologischen Haltungen eine Phantastik im Todorov'schen Sinne unterlaufen.

Doch soll hier noch eine weitergehende These verfolgt werden: Gerade die phantastische Form bietet eine ideale Basis für metafiktionale Textstruk-

<sup>33</sup> TODOROV 1992, S. 36. So an derselben Stelle auch die auf phantasmagorische Weise 'poetische' Erzählung *Aurélia* von Gérard de Nerval, die die tagträumenden Visionen ihres Ich-Erzählers ebenso exponiert wie dessen kabbalistische Lektüren. Todorov argumentiert hier ausschließlich über die Selbstdarstellung des Erzählers, ohne die ausgestellte Poetizität des Textes zu beachten – in dem man ganz andere Bedeutungsschichten, darunter die metapoetische, verfolgen könnte als ausgerechnet die "Ambiguität des Phantastischen" (ebd., S. 39).

<sup>34</sup> Noch M. Wünsch etwa schließt die "poetische Allegorie" ganz aus dem Phantastischen aus; Hoffmanns *Goldenen Topf* akzeptiert sie jedoch deswegen, weil diese Lektüre erst ganz zum Schluss angeboten werde (WÜNSCH 1991, S. 67f.). Damit setzt sie sich der alten Kritik an Todorov aus, dass der Schluss einer Erzählung nicht über deren Genrezugehörigkeit bestimmen könne.

turen.<sup>35</sup> Dies bewirkt, dass noch die autoreflexiv orientierte 'postmoderne' Prosa entgegen Todorovs Ansichten eine enge Beziehung zum Phantastischen pflegt.<sup>36</sup> Durch diese seltsame Affinität, mehr noch aber durch die Konstitution der postromantischen Phantastik kann die Verwendung phantastischer Formen – gerade in 'realistischem' Umfeld – stark romantisch konnotiert sein und bis ins 20. Jahrhundert hinein als eigentliche Romantik-Reminiszenz fungieren.

Im Folgenden konzentriere ich mich auf die Schwellensituation zwischen Romantik und direkt anschließender 'Postromantik'. Dabei gehe ich von der Beobachtung aus, dass zahlreiche phantastische Texte besonders des 19. Jahrhunderts (auch) die Literatur selbst thematisieren, und zwar in einer Weise, die nicht der Authentisierung im Hinblick auf ein 'Reales' dient – bis hin zum "fantastique de bibliothèque", das Foucault (im Hinblick auf den in Büchern gespeicherten enzyklopädischen Fundus) anhand Flauberts *La tentation de Saint Antoine* diagnostiziert.<sup>37</sup> Der von Foucault konstatierte Kern wird uns auch hier beschäftigen: ein Imaginäres, das sich nicht mehr "im Gegensatz zum Realen", sondern "zwischen den Schriftzeichen", im "Zwischenraum der Texte" konstituiert.<sup>38</sup>

Ich möchte den komplexen Themenbereich von Phantastik und Fiktion anhand zweier Aspekte diskutieren: des Problems der Lizenz dichterischer Phantasie einerseits, der Alteritätsbedingung in der phantastischen Weltenkonstruktion andererseits. In beiden Paradigmen erweist sich der 'romantische Augenblick' als besonders aufschluss- und folgenreich, obwohl der Romantik, so soll gezeigt werden, in ihrem Ideal- und Urtypus eine un-, wenn nicht anti-phantastische Tendenz innewohnt. Zuerst soll die Problematik von Phantastik und Phantasie angedeutet und in den Kontext der romantischen Phantasieproblematik gestellt werden (II.1.), bevor thematisiert wird, warum die "Alteritätsbedingung" genannte Strukturverdoppelung in der Konstruktion phantastischer Welten (II.2.) mit (früh-)romantischen fiktionalen Welt(en)modellen konfligiert und warum die romantische Entgrenzung der (genialen) Imagination im Grunde keine Phantastik hervorzubringen vermag (III.). Umso mehr jedoch produziert das Aufbrechen frühromantischer Positionen (die damit nicht entwertet werden) das, was häufig 'romantische' Phantastik genannt wird; hier erst, in der Einführung einer Differenz zu sich selbst, wird romantische Poetologie in hohem Maße Phantastik generierend (IV.). Dies soll am 'spätromantischen' Schwellentext von Hoffmanns *Sandmann* (hinsichtlich des Phantasieproblems, V.1.) und an Puškins *Pique dame* (hinsichtlich der literarischen Autoreflexion bzw. Metafiktion, V.2.) illustriert werden.

<sup>35</sup> Vgl. die Hinweise bei CORNWELL 1990, S. 33, 143, 158f. u. a.

<sup>36</sup> Vgl. etwa McHALE 1987, S. 73ff.

<sup>37</sup> FOUCAULT 1998.

<sup>38</sup> Ebd., S. 160.



## II. Phantastik, Phantasie und das Romantik-Problem

### II.1. Phantastik und Phantasie

Dass phantastische Schreibweisen in der Literatur (oder Darstellungen in der Kunst) in enger Korrelation zu Phantasiekonzepten stehen, liegt auf der Hand. Letztere sind zeitgebunden und können auf verschiedenen Ebenen – anthropologisch, rhetorisch/ästhetisch oder gattungsspezifisch – Relevanz entfalten. Die umfangreiche Literatur zur Phantasiegeschichte bietet kaum eine kompakte Konzeptgeschichte; dennoch lassen sich aus der Art, wie seit Aristoteles über *phantasia* oder *imaginatio* gehandelt wird, bei aller Heterogenität einige Konstanten aufweisen. Neben den Versuchen, die Phantasie oder 'Vorstellungskraft' als menschliches Vermögen zu definieren bzw. unter anderen zu lokalisieren, gehen die konzeptuellen Bemühungen fast durchweg dahin, die Phantasie zu begrenzen,<sup>39</sup> sei es über die Ausgrenzung nicht erlaubter Bildlichkeiten (etwa des 'Unmöglichen'), sei es über die begriffliche Aufspaltung in eine legitime (deutsch meist als Imagination, Vorstellungs- oder Einbildungskraft erscheinende) und eine überbordend-unkontrollierte Bildgenerierung (dann meist Phantasie bzw. engl. *fancy* genannt). Letzteres tat bekanntlich noch Walter Scott in seiner Hoffmann-Kritik.<sup>40</sup>

Hier zeigt sich ein Grundproblem, das unlösbar scheint, sobald ich die an der Bildgenerierung beteiligten Prozesse zu einer einheitlichen Instanz hypostasieren. 'Phantasie' bleibt letztlich ein Sammelbegriff für ganz verschiedene Vorgänge und wird nur schwer als etwas Kohärentes fassbar – sieht man davon ab, dass sie mit großer Konsequenz alle Bestimmungen, die sie zu fassen versuchen, überschreitet. Ihre Definitionen sind denn nicht selten zirkulär oder 'negativ', indem sie der Phantasie zuschreiben, was nicht der direkten Wahrnehmung oder dem Gedächtnis überantwortet werden kann.

Wolfgang Iser weist darauf hin, dass das Imaginäre (als Sammelbegriff für Phantasie, Imagination und Einbildungskraft), "– obwohl in Evidenzerfahrung gegeben – sich weitgehend der Bestimmung entzieht".<sup>41</sup> Phantasie sei eher Funktion als Substanz und gezeichnet von einem "Reflex der Unbezahlbarkeit";<sup>42</sup> jede Bestimmung des Imaginären tendiere zum Mythologischen.<sup>43</sup> Iser zitiert (offensichtlich zustimmend) Goethe, Erziehung dürfe Einbildungskraft nicht beseitigen, müsse sie jedoch "regeln", in ihr die Lust am Schönen wecken, denn "die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angestammte Rohheit fratzliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder

<sup>39</sup> Vgl. den rhetorikorientierten historischen Abriss bei LACHMANN 2002, S. 45-78; ergänzend ebd., S. 29-44 zur Tradition der gerade in ihrer Fähigkeit, 'phantastische' Bildlichkeiten hervorzubringen, ambiguen Phantasie. Vgl. die Beispiele aus Philosophie, Psychologie u.a. bei KAMPER 1981, S. 86-106.

<sup>40</sup> SCOTT 1968 (vgl. Anm. 8).

<sup>41</sup> ISER 1991, S. 292

<sup>42</sup> Ebd., S. 294.

<sup>43</sup> Ebd., S. 310.

zum Vorschein bringt".<sup>44</sup> Gerade in der germanistischen Forschung hat sich auf dieser Linie eine oft heftige Phantastik-Kritik entwickelt, die zu übernehmen für das Verständnis phantastischer Schreibmodi fatal wäre.

So ist 'Phantasie' einerseits eine Konstante anthropologischen Denkens in dem Sinne, dass der Mensch ohne ein Vermögen, sich Abwesendes, ja nie Gesehenes bildlich vorzustellen, nicht denkbar wäre.<sup>45</sup> Andererseits besitzt die an Erinnerung und kombinatorische Verfahren gebundene 'Imagination' keinen eigenen Fundus an Bildern, keine Produktionsregeln, keinen axiologischen Status, und sie vermag nur sehr bedingt, Neues zu schaffen. Gerade als 'Leerstelle' jedoch diene sie konzeptuell immer wieder als Projektionsfläche für den Einfall des Numinosen in das menschliche Bewusstsein – sei es negativ als Ort der teuflischen Beeinflussung wie im Mittelalter oder positiv als Organ 'übermenschlicher' Wahrnehmung, als "universelle objektive Kraft im menschlichen Geiste" in der Romantik.<sup>46</sup>

Vielleicht ist Phantasie am ehesten der Name für eine Überschreitung. Wirksam ist die Argumentation mit der Phantasie jedenfalls vornehmlich *ex negativo*, und damit dort, wo bestehende Regeln der bildlichen Vorstellung übertreten werden sollen. Programme, die die Phantasie 'an die Macht' bringen wollen,<sup>47</sup> sind ästhetisch wie politisch an als festgefügt betrachtete Vorstellungswelten gebunden: Ein positives, programmatisches Profil erhält die Phantasie vor dem Hintergrund einer zu überschreitenden Norm – oder gegen die ihr selbst innewohnende ausufernde Tendenz. Beispielhaft kann dies an den 'Schweizern' Bodmer und Breitinger festgemacht werden, die nach Ansicht vieler am Ausgangspunkt eines neuzeitlichen Phantasieverständnisses stehen. Indem sie gegen die Poetiken der Zeit (v.a. gegen Gottsched) um 1740 die Verwendung des "Wunderbaren" in der Poesie rechtfertigen, demonstrieren sie, wie sehr dieses an der langsam erfolgenden Umstellung der Dichtung von 'Wahrheit' (im Sinne mimetischer Wahrscheinlichkeit) auf "Einbildungs-Krafft"<sup>48</sup> Anteil hat und damit an der Herausbildung einer autonomen Ästhetik. Dieses Wunderbare zeichnet sich durch einen "Schein

<sup>44</sup> Ebd., S. 295.

<sup>45</sup> Eine Bestimmung von Phantasie als eines Vermögens unter anderen erschien bereits Aristoteles nicht möglich; vgl. zusammenfassend den Artikel *Phantasia* in RITTER 1971ff., Bd. 7, Sp. 516-535, hier Sp. 518. Vgl. dort auch die Lemmata *Einbildung*, *Einbildungskraft* (Bd. 2) und *Imagination* (Bd. 4). Zur Problematik eines antiken Phantasiebegriffs ausführlich ROSENMEYER 1986, der in Aristoteles' Behandlung des Begriffs die Möglichkeit betont, ihn "auf jeder Stufe der epistemologischen Hierarchie" anzusiedeln (ebd., S. 218).

<sup>46</sup> So Friedrich Schlegel (vgl. PREISENDANZ 1977, S. 15f.). Zu romantischen Phantasiekonzepten vgl. die Materialien und weiterführenden Hinweise in BURWICK/KLEIN 1996. Die umfangreiche Monographie ENGELL 1981 behandelt die deutsche Konzeptgeschichte im 18. Jh. bis zur Romantik im Wechselspiel mit der englischen.

<sup>47</sup> Vgl. jedoch die kulturkritische These Dietmar Kampers, der romantische Traum von der Phantasie an der Macht habe sich auf unerwartete Weise erfüllt, nämlich in einer "Pseudo-Gestalt", als "Spekulation, Fetischisierung, Simulation" (KAMPER 1981, S. 21-38, zit. S. 36).

<sup>48</sup> Vgl. bereits die frühe Schrift *Von dem Einflusse und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft* (1727), zit. n. BODMER/BREITINGER 1980, S. 29-35.

der Falschheit“ aus und orientiert sich als „Betrug der Sinne“ ganz an der Wirkung. Dennoch ist es nur ein „vermummtes Wahrscheinliches“, das die Grenzen des Letzteren nicht überschreiten darf, um nicht zur „Lüge“ zu werden oder zu „Ausschweifungen der poetischen Phantasie“:<sup>49</sup> Poesie hat „kein Recht die Natur der Dinge [...] zu verkehren“.<sup>50</sup>

Als ‚phantastisch‘ kann man die religiös motivierten oder poetisch verbildlichten Formen Bodmers und Breitingers, die diese selbst „Allegorien“ nennen, noch kaum bezeichnen, auch wenn sie – dies bildet Bodmers Argumentationslinie in der Verteidigung Miltons – explizit vom „Wirklichen“ abweichen dürfen, da dem Ästhetischen eine eigene Wahrscheinlichkeit zugestanden und das „poetische Wahre“ in expliziten Gegensatz zum „Wahren des Verstandes“ gesetzt wird.<sup>51</sup> Auch wenn nicht mehr das Werk mit der Wirklichkeit, sondern die Einbildungskraft mit der schöpferischen Natur korreliert wird,<sup>52</sup> wird auffallend scharf das „Unmögliche“ oder „Abenteuerliche“<sup>53</sup> ausgeschlossen, so wie das Wunderbare vom Aktuellen möglichst fern gehalten und nur in Distanz akzeptabel wird.<sup>54</sup> Dichtung ist geradezu ein „Besiegen“ der „Phantasie“.<sup>55</sup> Auch wenn an dieser Stelle die ‚Phantasie‘ der Rezipienten gemeint ist, so ist diese doch nichts anderes als die ‚Einbildungskraft‘ selbst,<sup>56</sup> auf die Bodmer und Breitinger das Dichten gründen lassen und deren Aufwertung und Autonomisierung sie betreiben.

Dieser doppelte und zirkuläre Gestus ist weniger einer zeitbedingten Zurückhaltung zuzuschreiben als dem ‚Wesen‘ des Phantasiebegriffs selbst: Jede Ästhetik, die Phantasie zu ‚positivieren‘ versucht und sie zum wesentlichen Moment dichterischer oder künstlerischer Produktion erklärt, sieht sich mit dem Problem ihrer Begrenzung konfrontiert. Jede Phantasiekonzeption auch nach dem Ende ihrer rhetorischen Einengung hat das Problem, dass es für diese Begrenzung keinen verbindlichen Maßstab mehr geben kann; als solcher fungiert nun nur noch – was die anthropologische Bedeutung der Phantasie noch bestärkt – das ‚Genie‘ des Dichters. Macht man die ‚geniale‘ Phantasie zur (idealtypischen) Basis des Fiktionalen, müsste sie sich selbst begrenzen, was ihr jedoch strukturell unmöglich ist: Phantasie (und jede ausschließlich auf sie abstellende Bildgenerierung) kann sich selbst keine Regeln geben, sich nicht kontrollieren, ja nicht einmal beobachten. Gerade romantische Poetologie verlangt, „dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über

<sup>49</sup> Die Formulierungen stammen aus J.J. Breitingers *Critischer Dichtkunst* (BODMER/BREITINGER 1980, S. 136f.).

<sup>50</sup> BODMER 1740, S. 63.

<sup>51</sup> Ebd., S. 47.

<sup>52</sup> So ist es nach Bodmer das „Werk“ des Dichters, „die Kräfte der Natur in der Überbringung des Möglichen in den Stand der Wirklichkeit nachzuahmen“ (ebd., S. 165).

<sup>53</sup> Ebd., S. 143; vgl. dazu LACHMANN 2002, S. 37f.

<sup>54</sup> Vgl. dazu z.B. BODMER 1740, S. 162 („daß die Entfernung der Zeit oder des Ortes nicht wenig hilft, einer verwundersamen Geschichte die Glaubwürdigkeit zu erwerben“).

<sup>55</sup> Ebd., 47.

<sup>56</sup> So spricht Bodmer in diesem Sinne auch von Miltons „Phantasie“ (ebd., S. 145).

sich leide".<sup>57</sup> Phantasie jedoch kann nur von außen begrenzt werden. Wird Phantasie verabsolutiert, d.h. vollständig freigesetzt, werden Deutungen im Extremfall nur noch außertextlich (etwa psychoanalytisch) möglich. Ohne 'Kodes' gibt es keine 'Kunst' und keine Bedeutung: Wo alles möglich ist, ist nichts mehr gültig.

Die Hypostasierung der 'befreiten' Einbildungskraft, wie sie verschiedene europäische Romantikmodelle verbindet, führt besonders in der Verbindung mit der autoreferenziellen Gewissheit, dass Textwelten immer Textwelten sind, zu einer Selbstparadoxierung des Literarischen, die nur über die Differenz von Theorie und Praxis zu kontrollieren ist. So werden gerade in der deutschen Frühromantik die literarischen Formen nirgendwo in einem Maße von 'Regeln' befreit, wie es gemäß der ästhetischen Grundlagen möglich wäre; dies wird erst beinahe ein Jahrhundert später teilweise realisiert. Noch die Postmoderne wird ein ähnliches Problem haben, dies jedoch anders lösen; gemeinsam ist beiden Typen die starke Tendenz zu autoreferenziellen Verfahren.

Doch verschwindet der Traum von einer Literatur der 'freien' Phantasie nicht mit der Romantik. Hier wird verständlich, dass gerade Elemente des Phantastischen inmitten aller Versuche, Literatur wieder an eine Form der Mimesis zu binden, daran erinnern können, dass die Anbindung des Fiktionalen an eine wie auch immer definierte, nie ganz in ihren Grenzen zu bestimmende Phantasie nicht mehr rückgängig zu machen ist. So wäre Phantastik weniger Ausdruck eines 'Positivismus' als vielmehr ein Ort der Selbstbegegnung des Fiktionalen unter den Konditionen moderner Ausdifferenzierung.

## II.2. Phantastik als Welt(en)modell: Die Alteritätsbedingung

Phantastische Texte scheinen das Problem der mangelnden Selbstbegrenzungsfähigkeit der Phantasie meist dadurch zu lösen, dass sie eigentliche 'Welten' entwerfen. Dies gibt, unabhängig von der Korrespondenz zu außertextlichen 'Realitäten', einen Kode in Form einer innertextlichen 'Wirklichkeit' vor, der Unterscheidungen zwischen 'möglich' (oder wahrscheinlich) und 'unmöglich' (oder unwahrscheinlich) und damit auch Zweifelsfälle erlaubt. Diese Feststellung ist nichts anderes als eine relationale Umformulierung des Todorov'schen Realitätspostulates. Hier kann man Todorov und den meisten anderen Ansätzen folgen: Phantastik ist ein Genre oder Modus der Alterität nicht nur in der Weise, dass sie mit einem kulturellen Anderen befasst ist, sondern auch dadurch, dass sie eine Verdoppelung bzw. Spaltung der Weltenkonstruktion impliziert, wobei 'Welt' hier in einem abstrakt-konstruktiven Sinne verstanden wird, der Wissens- und Gedächtnissysteme

<sup>57</sup> So Friedrich Schlegel im 116. *Athenäum*-Fragment über die "Progressive Universalpoesie" (in: *Kritische Schriften*, Bd. 2, S. 115).

ebenso umfassen kann wie erzählerische Lebenswelten.<sup>58</sup> Auf Grund dieser Alteritätsbedingung können erzählerische Welten, in denen von Anfang an und ungebrochen ganz andere Enzyklopädien und Gesetze gelten, tatsächlich nur bedingt als phantastisch im engeren Sinne gelten; zu bedenken wäre allerdings, dass sie dennoch ein Verstehen provozieren können, das auf der Differenz von lebensweltlichen und textlichen enzyklopädischen Voraussetzungen und damit auf weltlicher Alterität beruht.<sup>59</sup>

Im eigentlichen Fall jedoch wird uns eine verdoppelte Welt dargeboten, sei es in der Darstellung selbst oder in der Anlage zweier sich ausschließender Weltdefinitionen. Den Phantastiktheorien seit Caillois ist Recht zu geben, dass die textuellen Welten, in deren Gegenüberstellung sich Phantasmen ereignen, in den allermeisten Fällen hierarchisiert sind zu Norm und Abweichung, Ordnung und Störung. So kann man für die meisten Fälle das Phantasma als "kontingentes Ereignis, als Einbruch des Unerklärlichen in die bestehende Ordnung"<sup>60</sup> bestimmen. Es liegt auf der Hand, dass die zum Standard des Genres gehörenden Rahmungen der Erzählsituation mit solchen Doppelungen korrelieren.

### III. (Un-)Phantastische 'Romantik'

Die Alteritätsbedingung im logischen Aufbau einer Textwelt hilft, die seltsame Beziehung zwischen Romantik und Phantastik genauer zu bestimmen. Unzweifelhaft stellt die Romantik, geht es um autotextuelle bzw. metafiktionale Bezüge in phantastischen Texten, sowohl historisch als auch typologisch die zentrale Schnittstelle dar. Hier ereignet sich die oben skizzierte Überlagerung der phantastischen Sinnachse, in der das Verhältnis von Wirklichem und Unwirklichem auf die Referenzfähigkeit von fiktionalen Diskursen projiziert wird, meist ohne dass damit die erste Ebene gelöscht würde. 'Romantik' wird im Folgenden in einem 'idealtypischen' Sinn verwendet, wie er am ehesten in der deutschen Frühromantik repräsentiert ist. Die gerade hier auffallende Differenz zwischen Theorie und Praxis wurde erwähnt. 'Romantik' interessiert in unserem Kontext in Bezug auf die Phantasie- wie auf die Weltenfrage: Sie stellt konzeptuell den unüberschreitbaren Kulminationspunkt in der Frage nach der 'freien' dichterischen Phantasie sowie einen folgenreichen und widersprüchlichen Fall in der 'Weltenfrage' dar.

<sup>58</sup> Dies im Sinne von Umberto Eco's Modell literarischer "Weltstrukturen", die sich an modallogische "mögliche Welten" anschließen (ECO 1987, 154ff.). Vgl. auch MARZIN 1982.

<sup>59</sup> Sogar das Märchen weist, sobald es den Raum des Kinder- oder Volksglaubens verlässt, eine doppelte Weltenstruktur auf, auch wenn diese textlich nicht mehr manifest wird. Im Ausschluss solcher Genres scheint – wie gegenüber der *fantasy* – auch ein Qualitätskriterium am Werk, das diese typologischen Fragen nicht beeinflussen sollte.

<sup>60</sup> LACHMANN 1995, S. 225.



### III.1. Die befreite Phantasie und die unphantastische Phantastik

Die oben umrissene Problematik einer 'freien' Phantasie kulminiert in frühromantischen Poetologien, in denen die freie (geniale) Vorstellungskraft zum Grund alles Schöpferischen (und sogar der damit ästhetisierten Philosophie) wird. Die im Einzelfall differierenden romantischen Phantasie-Konzeptionen subjektivieren Wahrnehmung und Darstellung, nicht aber den Kunstbegriff selbst. Zumal die geniale Imagination wird gleichsam sakralisiert; als höhere Wahrheiten erkennendes Organ überschreitet sie (potenziell) die Begrenztheit der *conditio humana*, und sie vermag 'Natur' zu schaffen, da sie dieser in ihrem schöpferischen Potenzial analog ist.<sup>61</sup> Wenn diese Transgression im Sinne einer Reflexion ihrer Unabschließbarkeit oder ihrer Potenzialität ironisiert wird, dann nicht als Brechung, sondern als Stabilisierung dieses idealtypischen Modells.

Doch die Phantasie bleibt ein zweifelhafter Garant für Überschreitungen des Individuellen und Idiosynkratischen. Denn die Vorstellungskraft, zumal die 'freie', kann nicht zwischen Wahrheit und Trug unterscheiden, und jede auf ihr beruhende Bildlichkeit oder Narration wird ihren Rezipienten zumindest *auch* vor die "*hésitation*" zwischen diesen Polen stellen. Dies wird zur Schneide, auf der sich Kunstprodukte zwischen Authentizität und Willkür (der Vorwurf entsteht nicht erst bei Hegel) bewegen müssen.

Die Folgerungen dieses Zusammenhangs für die Phantastik ergeben ein widersprüchliches Bild. Einerseits verunmöglicht eine befreite Phantasie, in der alles möglich und erwartbar ist, im Wortsinne Phantastisches. Wo es keine poetologische Absicherung begrenzender Kriterien mehr gibt, wird gleichsam alles phantastisch und somit das Phantastische – dies bestätigt der Wortgebrauch der deutschen Frühromantiker – beinahe gleichbedeutend mit dem Poetischen selbst.<sup>62</sup> In unserem Kontext würde dies jedoch die Bedeutung des Terminus auf unzulässige Weise verwischen. Dennoch ist diese ästhetische Konfiguration auch in unserem Sinne sozusagen proto-phantastisch. Die programmatische Entgrenzung der Bildlichkeit provoziert 'phantastische' Bilderwelten von den poetisierend-utopischen Märchenwelten bis hin zu den düsteren Bildern 'unbewusster' menschlicher Abgründe; gerade diese Bilderwelten können die Bedeutung der Phantasie und die 'Freiheit' der Dichtung demonstrieren.

<sup>61</sup> Zum Zusammenhang zwischen der Umstellung der Ästhetik von Naturnachahmung auf Naturschöpfung und der Aufwertung der Einbildungskraft, der bereits bei Bodmer und Breitinger offensichtlich wird, vgl. PREISENDANZ 1977, insbes. S. 15ff.

<sup>62</sup> OESTERLE 1994, S. 116 bestimmt das romantische Phantastische als letzte Stufe in der Emanzipation des ästhetisch Wunderbaren, als Bereich, wo "das freie Spiel der Einbildungskraft in seiner autonomen, auf sich selbst gestellten Gesetzlichkeit" wirke. Bei F. Schlegel erscheint neben einem totalisierenden Gestus der "Fantasie" (vgl. seine *Literarischen Notizen*, S. 33: "Wer Fantasie hat, muss Poesie lernen können; es muss noch dahinkommen, dass jeder Philosoph einen Roman schreibt") auch ein v.a. gegenüber dem "Sentimentalen" abgegrenzter Begriff der Form des "Fantastischen" im Roman (vgl. z.B. ebd., S. 53); dieses Fantastische gehört neben dem Sentimentalen, Mimischen und Pathetischen zu den "absoluten Elementen der P[oesie]" (ebd., S. 92).

Wenn die 'eigentliche' Wirklichkeit mit der sichtbaren Realität nicht identisch ist und nur mit dichterischer Vorstellungskraft 'darstellbar' gemacht werden kann, so kann diese Darstellung auch innerhalb romantischer Koordinaten ihrer selbst nie sicher sein: 'Wahr' ist sie gerade in ihrer poetischen Potenzialität. Wird auf poetologischem Wege die Grenze zwischen Wahn oder Traum und Wirklichkeit aufgehoben, so stellt sich unweigerlich die Frage nach derjenigen zwischen Realität und Poetizität. Auf Grund dieser Grenzstruktur stellt die phantastische Erzählung ein ideales Raster bereit, die verdoppelte, auf zwei Ebenen angesiedelte 'Unschlüssigkeit' literarisch zu inszenieren. Realisiert wird dies jedoch erst in einer Perspektive – ich werde sie im Folgenden 'postromantisch' nennen –, die dieser umfassenden Poetizität bereits aus Distanz gegenübertritt. Die deutschen Frühromantiker selbst verfassten nicht zufällig keine phantastischen Texte im Sinne der bereits vorher beliebten "Gespenstergeschichten";<sup>63</sup> die Ausnahme Tiecks wird noch zu relativieren sein.

### III.2. Monistische (Doppel-)Welt

Analoges ergibt sich, wenn wir nach der Alteritätsbedingung in frühromantischen Weltenkonstruktionen fragen. Stark vereinfachend lässt sich sagen, dass idealtypische (früh-)romantische Welten im Grunde 'monistisch' strukturiert sind (was keinesfalls impliziert, dass ihre Autoren monistisch denken müssten). Diese Frage steht im Zusammenhang mit Grundfragen der Romantikforschung: mit derjenigen der Repräsentierbarkeit des "Ganzen", Absoluten und somit derjenigen nach dem Status des Poetischen. Zu Recht wird seit längerem gegen die Deutung argumentiert, die Romantik betreibe nur die Synthese der Spaltungen, die sie im Subjekt wie zwischen Subjekt und Welt diagnostiziere; man denke etwa an Paul de Mans Anstrengung, der 'symbolischen' Romantikdeutung die Allegorie und damit die Verweigerung der Identität von Zeichen und Bedeutung, die Betonung der "Distanz in bezug auf den eigenen Ursprung" entgegenzuhalten,<sup>64</sup> oder Manfred Franks Feststellung, das romantische "fragmentarische Universum ergebe kein System, sondern 'A-Systasie' [ein Begriff Schellings, ThG], Inkohärenz, Zusammenhanglosigkeit".<sup>65</sup> Der Gestus der Frühromantiker ist diesbezüglich gezielt paradox. Eine Aufhebung dieser Paradoxie liegt – wenn überhaupt – nicht in einer positiven Formulierung, sondern in der unabgeschlossenen Reflexion (der 'Ironie'), in der die "Einheit" jedoch "unverfüglich" bleibt.<sup>66</sup>

Hinsichtlich der Konstruktion erzählerischer Welten interessieren vor allem zwei Dinge. Erstens orientieren sich sowohl die paradoxe Form des Denkens von Zersplitterung und Synthese als auch die daraus resultierenden Konzepte wie Ironie oder Fragment auf einer Denkachse von Ganzem und

<sup>63</sup> Vgl. WILPERT 1994, S. 188.

<sup>64</sup> DE MAN 1993, insbes. S. 93ff., Zitat S. 104.

<sup>65</sup> FRANK 1984, S. 219.

<sup>66</sup> Ebd., S. 216.

Geteiltem – nicht aber auf einer etwa von Einheit oder Zweiheit; gerade der Begriff des 'Fragments' ist auf eine präsupponierte Totalität geradezu angewiesen. Zweitens beruhen die frühromantischen Positionen diesbezüglich auf einer außertheoretischen, axiomatischen Vorannahme: einer Überzeugung, die es beispielsweise erlaubte, höchste 'kosmische' Ordnung und "Chaos" zusammen zu denken. Die freie Imagination wird nur deshalb nicht zum Spiegel einer Unordnung, weil das Ganze nur eine "höchste Ordnung" sein kann – eben diejenige des "Chaos".<sup>67</sup> Die Poesie bzw. Dichtung ist "Medium, in dem sie [d.i. die Undarstellbarkeit, ThG] Fuß fassen kann", aber gerade deswegen auch "'Andeutung' des Unendlichen".<sup>68</sup>

Die Frage, was dies für das Phantastische bedeutet, wurde in etwas anderer Perspektive von Karl Heinz Bohrer formuliert. Er sieht die wesentlichen Merkmale des "Phantastischen" (die nicht systematisch ausgeführt werden) in der "Spätromantik" erfüllt; die Figur an sich jedoch erkennt er in Konkurrenz zur Ironie bereits früher. Dabei sieht er eine gewichtige diachrone Differenz: "[...] das Phantastische der Frühromantik [...] verliert nie den Kontakt mit dem Signifikat einer ausgezeichneten höheren Sphäre", es erscheine (im Sinne Todorovs) als "Wunderbar-Phantastisches" (Novalis) oder "Unheimlich-Phantastisches" und erkläre sich als höhere "Bedeutung, sei es als naturphilosophische Symbolik, als geschichtsphilosophisch teleologischer Wink" (Novalis) oder als "dämonisch-pathologische Relativierung" (Tieck). Das Phantastische werde dabei nie "autonom".<sup>69</sup> Noch bei Hoffmann diagnostiziert Bohrer einen Bezug des Phantastischen auf ein "höheres Signifikat" im Sinne eines "poetischen Mythos"<sup>70</sup> oder eines Verweises "auf eine geheime, naturphilosophisch-kosmologische Ordnung oder einen ähnlichen Ursprung".<sup>71</sup> Auf das "spätromantische", autonom gewordene Phantasma treffe die frühromantische Definition des Wunderbaren nicht mehr zu, dem Gewöhnlichen ein wunderbares Aussehen zu geben, was eine "transzendental vermittelte utopische Absicht" impliziert habe.<sup>72</sup> Das "Modern-Phantastische", so Bohrer, erscheine "erst dort, wo das Romantisch-Phantastische als Metaphysik, Kosmologie und Naturphilosophie [...] verschwunden ist".<sup>73</sup>

Ohne dass man Bohrers Typologisierung und Lektüren durchweg übernehmen müsste, wird deutlich, dass wir es frühromantisch mit einer 'eingebundenen' Phantastik zu tun haben, mit einer Form der Alterität, die immer auf den übergeordneten Horizont eines Ganzen ausgerichtet ist. Dies zeigt sich auch bezüglich unserer beiden Paradigmen. Bohrer verweist auf Tiecks *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, wo es Tieck um den "verborgenen Raum eines schlafenden oder träumenden Bewusstseins" gehe.<sup>74</sup> Etwas ge-

<sup>67</sup> So F. Schlegel in seinem *Gespräch über die Poesie* (zit. nach PREISENDANZ 1977, S. 17).

<sup>68</sup> FRANK 1984, S. 217.

<sup>69</sup> BOHRER 1998, S. 15.

<sup>70</sup> Ebd., S. 17.

<sup>71</sup> Ebd., S. 25.

<sup>72</sup> BOHRER 1998, S. 24.

<sup>73</sup> Ebd., S. 36.

<sup>74</sup> Ebd., S. 15.

nauer betrachtet zeigt sich, dass Tieck in diesem Text, der 1793, also noch vor dem *Blonden Eckbert* (1797) und dem *Runenberg* (1802), erschien, die Räume des Anderen konsequent in Figuren der Kontinuität und der Kontiguität entwirft. Im Zentrum dieser Bildlichkeit steht das Bild des Traums, der als Bereich der Imagination gesehen wird.<sup>75</sup> Der Traum bilde eine eigene "Welt" (die Welt-Metapher zieht sich durch den ganzen Text), wovon Tieck ableitet, dass man im Idealfall einer "vollkommenen Täuschung" unterliege, aus der man nicht vorzeitig "erwachen" solle. Das Wunderbare eröffne uns eine "bezauberte Welt",<sup>76</sup> die unsere "Empfindungen und Imagination" belebe; Ziel bleiben "Schönheit und psychologische Richtigkeit".<sup>77</sup> Entsprechend darf das Phantasma nicht "isoliert" stehen, und sogar, wo es "wie ein Blitzstrahl" eintritt und weniger "wahrscheinlich" gemacht werden muss, wo es – wie Hamlets Geist – letztlich "fremd" und "unerklärlich" bleibt, muss es "vorbereitet" sein, um nicht dem "Abgeschmackten und Kindischen" zu verfallen. Dazu muss es an die Sichtweise einzelner Figuren gebunden sein, oder es muss eine natürliche Erklärung zulassen. Kontinuum und Kontiguität zur Wirklichkeit werden hier zum Kriterium des poetischen Wunderbaren. Gleichzeitig demonstriert auch der junge Tieck eine große Anstrengung, das Phantasmatische zu zügeln – Shakespeares Leistung bestehe darin, dass er das vermeide, was die "Produkte der erhitzten und geängstigten Einbildungskraft" ausmache, nämlich das "Kindische" und die "widrigen und abgeschmackten Züge", die sich neben dem Schönen und Schrecklichen zeigen.<sup>78</sup> Gerade darin liegt die "große Alchimie, durch die alles, was Shakespeare berührte, in Gold verwandelt war" – und die Tieck "verloren" scheint.<sup>79</sup>

Analoge Strukturen finden wir in literarischen Texten der Frühromantiker, etwa im Anfang des *Heinrich von Ofterdingen*. Die Vision, in der dem Helden die blaue Blume erscheint, setzt ein als Traum mit sanftem Übergang ("als hätt' ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert"); sie ist als "süße Phantasien" charakterisiert. Die anderen Welten, die nun evoziert werden, stehen mit der ersteren durchwegs in betont kontinuierlichem Übergang; sie sind zugänglich über das "Wandern" durch Zustände, Zeiten und in "Fernen", in "wilde, unbekannte Gegenden" und ins Erdinnere (Novalis: *GW*, Bd. 1, S. 127ff.). Zwischen dieser "anderen Welt" und der grundsätzlichen Ambivalenz der Dinge bei Hoffmann, erst recht den grotesken Phantasmen und Rätselhaftigkeiten postromantischer Autoren liegt ein kategorialer Bruch.

Interessanterweise übernimmt auch die russische Romantik, die etwas phasenverschoben um 1810 erste Spuren zeitigt, dieses Modell. Eine zentrale Rolle in der Herausbildung romantischer Positionen spielen die Balladen-

<sup>75</sup> TIECK o.J., S. 70. Auch im *Heinrich von Ofterdingen* beispielsweise gilt der Traum als "freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinander wirft" (*GW*, Bd. 1, S. 133).

<sup>76</sup> TIECK o.J., S. 71.

<sup>77</sup> Ebd., S. 79.

<sup>78</sup> Ebd., S. 67.

<sup>79</sup> Ebd., S. 66.

übersetzungen des Dichters Žukovskij, der stark auf die deutsche Literatur ausgerichtet war; berühmt wurde insbesondere seine Übertragung von Bürgers *Lenore*. Žukovskij 'romantisiert' diesen Text, indem er die bevorzugten phantasmatischen Elemente des 'Schrecklichen' in eine sentimentalistisch-romantisch amalgamierte Gefühlsatmosphäre von Sehnsucht und Ahnung überführt, deren Ort im Text die Poetizität der Sprache darstellt. Daraus ergibt sich ein betont harmonie- und ganzheitsorientiertes, religiös untermauertes Weltmodell. Das Interesse am Phantastischen ist mit der Tendenz verbunden, dessen Alterität einzubinden. Eine analoge Doppelung formuliert bereits Friedrich Schlegel:

Der Glaubensartikel für Philosophie des Universums ist *jene* Welt. – Wie ein Mensch einen unendlichen Sinn hat für andre Menschen, so hat die Menschheit einen Sinn für Jene Welt – für ein Jenseits. Warum aber diese Antithese? Jene Welt ist schon hier. (*Philosophische Lehrjahre*, in: *Krit. Schriften*, Bd. IV, S. 1067)

Der idealtypische 'Monismus' frühromantischer Welten lässt in der Tendenz die Phantasmen unphantastisch werden: Elemente des Fremden werden auf den geschlossenen Kosmos eines 'eigentlichen', unbekanntem Eigenen zurückgebunden, die Zonen des Anderen als Überschreitung des Ichs in ihm bislang unzugängliche Räume und Komplexitäten seiner selbst markiert. Dass sich Tiecks frühe 'phantastische' Texte an das Volksmärchen anlehnen, weist genau darauf hin: Damit wird nicht ein einzelnes Phantasma, sondern ein betont geschlossenes Weltmodell mit einem potenziell unbegrenzten Wunderbaren zitiert, eine Welt, die sich zudem auf die indirekte Autorität des tradierten Volksglaubens berufen kann. Am Beispiel des Tieck-Märchens *Die Elfen* zeigte Günter Oesterle, dass romantische Künstlichkeit und Arabeske eben nicht als "Produkt eines freien Spiels der Einbildungskraft"<sup>80</sup> oder gar als "Produkt bloßer Laune oder phantastischer Willkür"<sup>81</sup> erscheinen darf, sondern einer "eigenen mythischen Wahrheit"<sup>82</sup> entsprechen soll (die beispielsweise in der Naturphilosophie verankert sein kann). Womit Tieck sich prinzipiell einig ist mit den Forderungen der Brüder Grimm, die jede 'Modernisierung' von Volkstexten jedoch ablehnen.<sup>83</sup>

Die Tieck'sche Behandlung von Märchenmotiven lässt jedoch auch erkennen, dass dieser idealtypische Weltenmonismus nicht anders als die 'unendliche' Phantasie ein Unterfangen ist, das nur von einer äußeren Instanz in Form einer Präsupposition zusammengehalten werden kann, einem 'Glauben', der auf textueller Ebene die Kraft des Poetischen, auf ideologischer die letzte Harmonie des "unendlich vollen Chaos" (F. Schlegel) betrifft. Der Transzendierung der Realität auf eine Zauberwelt hin kann – dies zeigt etwa der axiologisch dual organisierte *Runenberg* – bereits die Tendenz einer Weltenspaltung eigen sein, muss und will sie doch die Eingeschränktheit des

<sup>80</sup> OESTERLE 1994, S. 127.

<sup>81</sup> Ebd., S. 121.

<sup>82</sup> Ebd., S. 127.

<sup>83</sup> Ebd., S. 121f.



'realen' Weltmodells zeigen. Von der Bewegung der Erweiterung des Wirklichen in neue Räume zu einer der Konfrontation mit anderen, vielleicht unverständlichen Räumen ist es strukturell oft kein großer Schritt – ideologisch jedoch schon. Vollzieht man ihn – und eine ganze Epoche hat ihn in der Abkehr von ebendiesen frühromantischen Präsuppositionen vollzogen –, so kehrt man literarisch nicht einfach in das Modell von Wirklichem und Unwirklichem zurück. Denn es kann in der Zitierung der nun romantisch aufgeladenen Formen die Erinnerung an die Zeit wach gehalten werden, die noch an die letzte Synthese der Welten glauben konnte, und an das Mittel, auf das sie sich dabei verließ: die dichterische Phantasie.

So haben wir es mit einem letztlich 'monistischen' Weltmodell zu tun, das gerade im Vertrauen auf die Ganzheit der 'Welt' auch in der Kunst in nie dagewesenem Maß die innere Spannung, den Selbstwiderspruch, die Spaltung legitimiert und betreibt. Das textliche, unerfüllbare Begehren dieses Monismus muss immer auf ein Anderes gerichtet sein und damit unabhängig von jeder Absicht auch einer Pluralisierung des Weltbildes Vorschub leisten. Fällt die apriorische Verankerung weg, die diese Ganzheit im Zersplitterten, Paradoxierten, Ironisierten garantiert, bleibt eben nur Letzteres übrig.

#### IV. Phantastische Spät-/Postromantik: Phantastik als romantisches Spaltprodukt

Was bisher typologisch dargestellt wurde, entfaltet sich in der Diachronie. Tendiert die Romantik in ihrer anfänglichen Ausprägung dazu, das 'Phantastische' in einem Ganzen diffundieren zu lassen, so ist der rückwärts gewandte Blick darauf umso 'phantastischer'. Die literarische Phantasie und die prinzipiell unbegrenzte Lizenz des Erzählens (und damit die Romantik selbst) werden spät- bzw. postromantisch zum Anderen, das in seiner Andersheit nicht mehr kontrollierbar ist. Was sich für Zeitgenossen als Krise romantischen Denkens oder als Abschied von romantischen Hoffnungen darstellte, erweist sich literaturgeschichtlich als produktive Konstellation, der wir einige literarisch bedeutende phantastische Texte verdanken.

Phantastische Texte treten in der Spät- oder Postromantik in deutlichen Häufungen auf; dies lässt sich auch an den Beispieltexen der oben zitierten Arbeiten verfolgen und lässt auf einen gestuften, übergeordneten Prozess schließen. Die Kette der romantischen phantastischen Erzählungen in der deutschen Literatur und erst recht in der europäischen mag sich, wie Wolfgang Preisendanz meint, "der Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätromantik" entziehen<sup>84</sup> – von der "Kontinuität", von der er spricht, kann jedoch auch hinsichtlich seiner eigenen Beispiele keine Rede sein. So fällt in der deutschen Literatur etwa die Häufung in den Jahren zwischen 1814 und 1820 auf, in der die in den zitierten Arbeiten verwendeten Beispiele entstehen, mit Ausnahme von Tiecks *Blondem Eckbert* und von Kleist, dessen *Bettelweib von*

<sup>84</sup> PREISENDANZ 1992, S. 117.

Locarno aus dem Jahr 1810 Wilpert die "erste 'klassische' deutsche Gespenstergeschichte" nennt.<sup>85</sup>

Europäisch gesehen (Deutschland teilweise eingeschlossen) beginnt die große Zeit der 'romantischen' phantastischen Erzählung um das Jahr 1830; dort lässt Pierre-Georges Castex auch sein "Goldenes Zeitalter" des romantischen *conte fantastique* in Frankreich beginnen.<sup>86</sup> In Russland beginnt diese Welle um 1828; sie gewinnt rasch an Dynamik, um allerdings (anders als in Frankreich) um die Mitte der 30er Jahre wieder abzuebben. Fast zehn Jahre nach seinem Tod wird Hoffmann plötzlich europaweit zum Bezugspunkt eines Modegenres, das sich stark auf Romantisches zurückbezieht. Auch Tobin Siebers' *The Romantic Fantastic* verzichtet auf Zeitangaben, doch setzen seine Hauptzeugen (von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* abgesehen) alle in den frühen und mittleren Dreißigerjahren ein: Gogol', Hawthorne und Poe nicht anders als Mérimée, dessen *Vénus d'Ille* aus dem Jahr 1837 analysiert wird. Auch in der deutschen Literatur lässt sich in dieser Zeit eine Wiederbelebung des Genres erkennen, die sich um die Mitte des folgenden Jahrzehnts zu erschöpfen scheint. Doch würde bezüglich dieser Zeit kaum jemand von einer allgemeinen Romantik sprechen. Der romantisch empfundene Gestus hinter diesen Texten ist indes so stark, dass sich phantastische Schreibweisen von dieser Konnotation auch im Realismus kaum mehr werden lösen können: Vielleicht mehr als jedes andere Genre trägt die Phantastik romantisches Erbgut in sich.<sup>87</sup>

Es ist dieses Erbgut, das der literarisch ambitionierten Phantastik nach der Romantik eine doppelte Autoreferenz ermöglicht: diejenige auf die eigene Literarizität und damit auf die Referenzfähigkeit der Literatur zwischen Phantasma und literarischem Spiel und diejenige auf eine vergangene, idealtypisierte Romantik und damit auf eine Zeit, als die Phantasie noch realitäts-, naturschöpfende Geltung beanspruchen konnte. In den ersten 'postromantischen' Ablösungsphasen prägen die Thematisierung der bis hin zu ihrer Aufspaltung ambiguierten Phantasie und die Frage literarischer bzw. poetischer Referenzfähigkeit die phantastischen Schreibweisen. Es wird anhand von Hoffmanns *Sandmann* beispielhaft zu zeigen sein, wie postromantische Elemente – weswegen oft ein Hang zum Grotesken in ihnen erkannt wurde – Versatzstücke romantischen Ursprungs einsetzen, die ihre Einbettung ins 'große Ganze' verloren haben und, oft gegen das Subjekt gewendet, losgelöst und als Schreckensträger buchstäblich herumgeistern können. Die menschliche Phantasie selbst, die sich nun meist gegen ihre Träger richtet, anstatt den Weg zum poetischen 'Ganzen' zu weisen, nimmt in dieser Wandlung eine zentrale Position ein.

<sup>85</sup> WILPERT 1994, S. 177. Wilpert weist abgrenzend auf die phantastische Unterhaltungsliteratur im Geiste des 18. Jhs. hin, die um die Jahrhundertwende blühte und die Kleist verspottet habe (ebd.).

<sup>86</sup> CASTEX 1951, S. 57ff.

<sup>87</sup> Ein auffallendes Beispiel bietet hier die russische Situation. Der bedeutende Kritiker V.G. Belinskij, der sich um 1840 zum scharfen Romantik-Gegner entwickelt, setzt das Phantastische mit dem Romantischen beinahe gleich und lehnt es deswegen heftig ab.

Geht man vom Textkorpus unseres Sammelbandes aus, so könnte Maupassants *La main d'écorché* als typologischer Endpunkt dieses Prozesses (den man sich nicht linear vorstellen darf) gesehen werden. Im Unterschied zur strukturell weitgehend analogen *Vénus d'Ille* Mérimées werden hier keine Spuren zu einer geheimnisvollen anderen Welt (in eine unbestimmte Vergangenheit, eine andere Kultur und Sprache etc.) gelegt. Die frühe romantische Transzendierung der Welt auf ein Größeres hin, die dann postromantisch zur unkontrollierbaren Anderswelt wird, ist hier bereits ein reines Anderes ohne Geschichte und Herkunft, ohne wirkliche Motivierung und deswegen ohne Weltcharakter geworden: ein Geheimnis, dem keine Neugierde, geschweige denn eine Sehnsucht mehr gegenübersteht. Der Effekt ist ein Schrecken an sich, ein Anderes, das gewissermaßen sprachlos geworden ist. Der Autoreferenzfalle versucht die Erzählung mit beinahe spartanischen Ausdrucksmitteln zu entkommen, die sich von der Hoffman'schen Evokation einer poetischen Welt und dessen arabischen Erzählweisen (die man schon bei Tieck findet) radikal losgesagt hat. Das bildliche Erbe wird über die Figur der Hand hinaus nicht mehr explizit; in Kafkas *Verwandlung* wird sich auch die phantasmatische Bildlichkeit ganz von der Tradition gelöst haben.

Nachromantische phantastische Schreibweisen können sich zu 'okkulten' Sinndimensionen in Bezug setzen (wie dies v.a. in modernistischen Strömungen wieder möglich wird) oder auf säkularisierte Weise den Zufall einsetzen, sie können sich aber auch ganz auf das genuin Literarische oder Sprachliche fokussieren.<sup>88</sup> Gerade darin zeigt sich die metafiktionale 'Aufladung' der phantastischen Form, ihre doppelte Adressierung als realitätsbrechendes Phantasma einerseits und als Gebilde, das sich der spezifisch literarischen (künstlerischen, filmischen) Freiheit verdankt, andererseits. Am wenigsten Tendenz zur Autoreflexion zeigt vermutlich das moderne Märchen, die *Fantasy*, die sich kaum mehr auf authentisierende Modelle bezieht (dafür jedoch literarische Genres wie den historischen oder den utopischen Roman aufgesogen hat); für ihre schier grenzenlose Lizenz in der Weltenkonstruktion bezahlen diese Genres den Preis des Eindrucks des zu Einfachen, des Beliebigen. Diese Literatur befriedigt weiterhin den "Hang zum Wunderbaren", von dem schon Wieland behauptete, er sei dem Menschen so eigen wie die Liebe zum Wahren: Solche "Märchen" müssten gut erzählt sein, damit die Leser sich "kaum enthalten können, insgeheim zu wünschen, und (wenigstens solange sie lesen) beynahe zu glauben, dass es wahr sey".<sup>89</sup>

Die 'literarischeren' Strömungen jedoch müssen sich – wie explizit auch immer – auf raffiniertere Weise der Tatsache stellen, dass die romantische Befreiung der Phantasie und damit die Autonomie des Fiktionalen zwar verdeckt, aber nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. In Bezug auf das 'Phantastische' verknüpft dies die Todorov'sche Achse der Unentscheidbarkeit zwischen Realem und Wunderbarem mit derjenigen zwischen dem Realen und dem Dichterischen, Poetischen, Fiktionalen. Gerade hier bleibt je-

<sup>88</sup> Zu drei Beispielen aus der russischen Literatur vgl. GROB 2003.

<sup>89</sup> Zit. n. OESTERLE 1994, S. 118.

doch die Überschreitung des 'nur' Fiktionalen ein zentrales Textbegehren. Literarische Phantastik ist wesentlich mehr als das "schlechte Gewissen des positivistischen 19. Jahrhunderts"<sup>90</sup>. Die Literatur kann hinter das einmal so radikal gestellte Repräsentationsproblem nicht mehr zurück, und die 'Phantastik' eignet sich strukturell besonders gut, genau dies zu thematisieren. Auf die Frage nach der Realität des Übernatürlichen lassen sich die meisten modernen phantastischen Texte nicht reduzieren.

## V. E.T.A. Hoffmann und A.S. Puškin: Zwei Lektüren

### V.1. Zwischen Schein und Schein: Das Phantasieproblem in Hoffmanns *Der Sandmann*

Dass Hoffmanns *Sandmann* seine 'Unschlüssigkeit' zwischen Realitätswahrnehmung und Wahn konstituiert, ist unbestritten. Hier soll auf den 'autoreflexiven' Aspekt hingewiesen werden, der Deutungen, die das Phantastische herausarbeiten, meist zu entgehen scheint. Dieser ist einerseits an explizit metafikcionalen Stellen auszumachen, wie wir sie ähnlich bei *Prinzessin Brambilla* gesehen haben, andererseits am Thema der Alchimie, das diesen Text durchzieht und eine durchgehende Ebene der Sinnkonstituierung bildet. Die Alchimie erscheint nicht nur als Praxis des Vaters und Coppelius', sondern durchzieht als Technik der Schöpfung von Leben durch Schmelzung und Verwandlung auch den Erzählprozess selbst.<sup>91</sup> Die Verschiebung, die sich auch unabhängig von der Wahrnehmung Nathanaels reflektiert – etwa in der Wandlung von Coppelius zu Coppola, des "Sandmanns" in den "Landsmann" (*Der Sandmann*, S. 26) –, vollzieht sich auf der Scheide zwischen Bild und Trugbild. Hinter Letzterem steht auf der Ebene der Figur wie auch der Geschichte selbst die Phantasie. Gerade sie, der begriffshistorisch so oft die Eigenschaft zugeschrieben wurde, die seelischen Vermögen zu verbinden,<sup>92</sup> wird mit der Alchimie korreliert. Die kindliche "Fantasie" (S. 5) – und damit die Phantasie in einer sozusagen reinen Form – ist es, die der Alchimist Coppelius in Bewegung setzt und die ihn auf "die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen" bringt (S. 6), und sie bewirkt, dass Nathanael, ganz im Gegensatz zur "prosaischen" Clara (S. 22), zum Dichter wird. Sein Gedicht über Coppelius, selbst als sorgfältige Arbeit an einer Verschmelzung beschrieben, gelingt insofern, als es zur lebendigen Schöpfung wird. Doch genau wenn dieses Dichtungsideal der frühen Romantiker – und gleichzeitig das

<sup>90</sup> TODOROV 1992, S. 150.

<sup>91</sup> Vgl. LACHMANN 2002, S. 157ff. mit Hinweis auf weitere Forschungsarbeiten.

<sup>92</sup> Die verbindende und synthetisierende Qualität der Einbildungskraft ist besonders bei Kant ein zentrales Element; vgl. dazu den entsprechenden Eintrag in RITTER 1971ff., Bd. 2, Sp. 347f.; weiter etwa ENGELL 1981, 128ff. Bei Novalis wird die "produktive Einbildungskraft" zu einer Art Meta-Vermögen, das die anderen Vermögen erst ermöglicht: "Aus der produktiven Einbildungskraft müssen alle inneren Vermögen und Kräfte und alle äußeren Vermögen und Kräfte deduziert werden" (GW, Bd., 4, S. 15).



versprachlichte alchimistische Ziel – erreicht scheint, schlägt es um in "Grausen und wildes Entsetzen": "Wessen grauenvolle Stimme ist das?" (S. 23)

Die dominante Bildlichkeit von 'Auge' und 'Sehen' gerät gerade in der Brechung des Phantasiethemas unter einen mehrfachen Fokus. Dem Auge als unerreichbarem, das lebendige Wesen ausmachendem Ziel des Alchimisten Coppelius – Detlev Kremer weist darauf hin, dass Hegel auf ganz analoge Weise das Auge als Bild für das wahre, lebendige Kunstwerk einsetzt<sup>93</sup> – stehen in der 'Realität' immer nur die Verdoppelungen von Auge und Perspektiv, von Sehen und Trug, von Realität und Phantasie entgegen. So wird der "animierte Automat Olimpia" zur "poetischen Selbstreferenz des Textes vom Sandmann":<sup>94</sup> Denn erweist sich Nathanaels "Dichtung" (S. 23) als Agentin der (falschen) anderen Welt, so ist der Text selbst Produkt einer 'alchimischen' Handlung. Nicht weniger als Nathanaels Wahrnehmung wurde er von der Phantasie in Bewegung gesetzt, und so muss er in der Unentschiedenheit zwischen Sehen – das sich als fingierendes und fingiertes schon ins Ungewisse verschoben hat – und Einbildung verbleiben. Steht Nathanaels Wahrnehmung im Bann des potenziellen Wahns, so diejenige des Textes in demjenigen der reinen Phantasie oder zumindest der reinen Allegorie.

Letzteres formuliert der "Professor der Poesie und Beredsamkeit" in einer *mise en abyme*: "Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher!" (*Der Sandmann*, S. 37) Dass dieser Professor selbst eine ironisierte Figur ist, verschiebt jedoch auch seine Aussage in die reine Potenzialität, und es bleibt offen, ob ein allegorischer Charakter das Phantastische (und damit den Text) sozusagen aufheben würde, oder ob gerade in ihm eine poetische Form der Wahrheit möglich wird. Der Text verbirgt jedenfalls gerade nicht, dass er "ästhetischer Schein, eben Fiktion"<sup>95</sup> ist, und ohne diese Einsicht ist er nur unzureichend lesbar. Kremer, der die daraus entstehende Pluralität der Deutungen betont, ist jedoch entgegenzuhalten, dass die duale phantastische Unschlüssigkeit sich auch hier niederschlägt: in der Frage nämlich, ob der "ästhetische Schein" in idealistischer Tradition noch das Absolute berührt – oder ob er eben doch *nur* Schein ist, ob die 'Einbildungskraft' noch etwas von der Schelling'schen "Ineinsbildung" von Idealem und Realem in sich trägt<sup>96</sup> – oder ob sie ganz zur Quelle des Trugs wurde.

Trotz der vielleicht etwas vereindeutigenden Lektüre Jochen Schmidts lässt sich diesem folgen, dass Nathanael die "äußerste Krise des romantisch verinnerlichten und absolutgesetzten Schöpfertums" verkörpert.<sup>97</sup> Gerade die "schöpferische Imagination", so Schmidt, der zentrale ästhetische Begriff der

<sup>93</sup> KREMER 1987, S. 89.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Zu Schellings Phantasiebegriff vgl. RÄNSCH-TRILL 1996, S. 195). 'Ineinsbildung', mit der er 'Einbildungskraft' übersetzt, da sie auf der "Einbildung der unendlichen Idealität ins Reale" darstelle, ist für den frühen Schelling sowohl die Kraft, auf der "alle Schöpfung beruht", wie diejenige der "Individuation" (vgl. ebd., S. 175 nach §22 der *Philosophie der Kunst*).

<sup>97</sup> SCHMIDT 1981, S. 359.



Romantik, werde dem "Poeten" Nathanael zum Verhängnis,<sup>98</sup> und die "ars combinatoria", die in der Geniezeit zu einem "subjektiven Ganzheitsvermögen" umgewertet worden sei, schlage um "in einen automatischen Assoziationszwang".<sup>99</sup> Die andere Seite der Unschlüssigkeit wäre so weniger ein Wunderbares als "die schrankenlose Willkür der einmal entfesselten Phantasie",<sup>100</sup> die den Text in eine "Tragödie der autonom sich entfaltenden Imagination" verwandelt, die einmal als "Hauptkennzeichen poetischer Genialität" gefeiert worden sei.<sup>101</sup>

Gerade die Verbindung zwischen Kindheit und Gegenwart, die als utopischer Traum hinter dem romantischen Kindheitsmythos stand, provoziert das Verhängnis, und es klingt wie ein zynischer Abgesang auf frühromantisch-idealistische Konzeptionen des absoluten Subjekts, wenn die Unschlüssigkeit sogar die Frage erfasst, ob nicht auch Olimpia Nathanaels Phantasie entsprungen sein könnte.<sup>102</sup> Hoffmann trifft die Ambivalenz der Phantasie an ihrem romantisch gesehen wundesten Punkt: bei der Frage nämlich, ob das Objekt der Liebe nicht dem eigenen Liebeswunsch entstammt und sein 'Leben' der eigenen Phantasie verdankt.<sup>103</sup> Auch hier erweist sich Hoffmann als Schwellenphänomen: Er operiert einerseits innerhalb romantischer Koordinaten, bringt diese jedoch auf romantisch-reflexive Weise zum Einsturz, ohne dass eine Alternative sichtbar würde. Gerade die Unentschiedenheit der phantastischen Form gibt ihm die Möglichkeit, die Gratwanderungen zwischen den Fiktionalitätsmodellen anzulegen und im entstehenden Zwischenraum die Literatur als Spiel zu bewahren, ja zu potenzieren. Noch viel weniger als in der Erzählung Puškins bedeutet dieses Spiel Belustigung, Harmlosigkeit, Unterhaltung. Im Gegenteil entwickelt es sich in der Besinnung auf das Eigene des modernen fiktionalen Diskurses und als Festhalten an seiner Relevanz. Auf ganz andere Weise demonstriert dies auch *Pique dame*, wohl eine der raffiniertesten phantastischen Erzählungen überhaupt.

## V.2. Ironisierte Unschlüssigkeit: A.S. Puškins *Pique dame* als 'allegory of reading'

Puškins Erzählung *Pique dame*, die in jeder Hinsicht die Todorov'schen Erwartungen an einen 'reinen' phantastischen Text erfüllt, hat eine Unzahl von Interpretationen provoziert; die meisten wenden sich tatsächlich dem 'phantastischen' Element und der textuellen Unschlüssigkeit zu,<sup>104</sup> oder sie versu-

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Ebd., S. 360.

<sup>100</sup> Ebd., S. 361.

<sup>101</sup> Ebd., S. 363.

<sup>102</sup> So KREMER 1987, S. 75.

<sup>103</sup> Das 'postromantische' Potenzial dieser Konstellation macht Balzacs Erzählung *Le Chef-d'oeuvre inconnu* (*Das unbekannte Kunstwerk*, 1831) in unüberbietbarer Dramatik zum Thema.

<sup>104</sup> Vgl. CORNWELL 1990, S. 113ff.

chen umgekehrt, den Text als reine Parodie auf die phantastische Erzählung der Zeit zu lesen – womit sich bereits rezeptionsgeschichtlich eine ganz andere Ambiguität andeutet als die Todorov'sche. Wolf Schmid hat in einer poetologischen Lektüre das Ineinandergreifen verschiedener Diskurse und ganz besonders der literaturbezogenen in dem Text herausgearbeitet. Kein anderer Prosatext Puškins, so Schmid, würde Literatur im weitesten Sinne so oft thematisieren.<sup>105</sup> Seine Analyse der thematischen Stränge von Literatur, Textsorten und leserischen Kompetenzen führt Schmid zu dem Schluss, Germann werde für seinen "falschen Umgang mit den Diskursen" und insbesondere für die "Existenzialisierung" von Texten bestraft. Meine folgende Analyse stimmt damit weitgehend überein, zieht jedoch die Deutung etwas weiter und fragt zusätzlich nach dem überindividuellen historischen Hintergrund – und nach der Rolle des Phantastischen.

Leicht lässt sich die These aufstellen, dass es sich hier um eine Erzählung über das Lesen handelt. Auch wo Schreiben und Erzählen thematisiert werden, wird vor allem das Thema des Verstehens profiliert. Dies verläuft auf mehreren Ebenen. Einmal ist von Literatur und von Leserinnen die Rede: Das Pflegekind Liza liest der Gräfin Romane vor, diese verlangt von ihrem Enkel Tomskij Bücher, ohne überhaupt zu wissen, dass es auch russische Romane gibt, während sie der zeitgenössischen (französischen) Literatur einen Hang zu Gewalt und Körperlichkeit unterstellt; den russischen Roman, den Tomskij ihr schickt, befiehlt sie, nach zwei Seiten gähmend, wegzulegen. Liza selbst liest einerseits vor – das ist ihre Aufgabe –, sie liest aber auch selbst, nämlich die Briefe Germanns, die dieser aus deutschen Romanen abgeschrieben hat. Dieser wiederum eignet sich deren Rhetorik an, um sie nicht nur Liza, sondern auch der alten Gräfin gegenüber einzusetzen, wenn er sie überzeugen möchte, ihm das Geheimnis zu verraten. Repräsentiert die Gräfin ein vorurteilsbehaftetes konservatives Lesen, das auf Unterhaltung aus ist, so Germann ein funktionalisiertes, das sein Ziel außerhalb der Literatur hat. Liza hingegen ist die naive Leserin, die glaubt, was geschrieben ist, aber auch, was man ihr erzählt: als Tomskij ihr auf dem Ball weismacht, Germann habe bestimmt drei Verbrechen auf dem Gewissen, erleichtet sie.

In ihrer Naivität des Verstehens entspricht Liza in gewisser Weise Germann, der die Anekdote aus dem Vorleben der Gräfin, in der die legendäre Figur des Saint-Germain als Urheber des Kartengeheimnisses erscheint, buchstäblich für bare Münze nimmt. Als die Alte ihm erklärt, das sei ein "Scherz" gewesen, meint er nur, damit scherze man nicht (*Pique Dame*, S. 51). Die Anekdote tritt als typisches Genre der aristokratischen Erzählkultur auf (so erzählt die Gräfin dem Enkel immer dieselben Anekdoten, S. 19); auch Tomskijs Bemerkungen über Germann (S. 59) gehören letztlich dazu. Das "mondäne Gespräch" zum unterhaltsamen Selbsterhalt der Kommunikation wiederum liefert eines der Motti; im Falle des Gespräches von Tomskij mit Liza wird es auch kurzerhand als harmloses Geschwätz (S. 61) bezeichnet. Doch werden auch die vorgeprägten Leseerwartungen zum Erzählmittel des

---

<sup>105</sup> SCHMID 1997, S. 2.

Textes: Die "arme" Liza,<sup>106</sup> die bereits im Namen den Karamzin'schen Prototyp einer sentimentalistischen Erzählung zitiert, und der junge Offizier lassen den Leser eine sentimentale Liebesgeschichte erwarten. Dies entspricht der Erwartung der Leserin Liza, die schließlich (später als vermutlich der Leser der Erzählung) darauf kommt, dass die eigentlich der Liebe zukommende Position hier vom Geld usurpiert wurde (S. 63). Unerwartet auch der Schluss: Anstelle eines tragischen Endes des betrogenen Mädchens findet Liza entgegen ihren sentimentalistischen Vorbildern zu einer gutbürgerlichen Existenz, die die Pointe hat, dass bei ihr nun ebenfalls eine "arme" Pflgetochter wohnt (S. 85). Der gesellschaftlichen Ordnung gelingt es auffallend gut, ihren alten Zustand wieder herzustellen.

Ironisch ist auch die Umdrehung, die das 'schreckliche' literarische Genre, auf das angespielt wird, erfährt: "Schrecklich" ist im Text nicht die Geisteserscheinung (die sogar mit komischen Elementen wie den Pantoffeln durchsetzt ist), sondern das wahre Aussehen der Gräfin, wenn sie ihre Schichten der Be- und Verkleidung entfernt und so ihre wahren "Geheimnisse" lüftet (S. 49).

Mit dem Lesen verbunden ist auch das zentrale Thema des (Karten)Spiels. Schon das erste Motto zitiert ein Wahrsagebuch, wie man Karten – eben die Pique Dame – zu lesen habe (als heimliche Ungnade, Feindseligkeit). Der Schluss der Erzählung, der mit seiner Pointe selbst an eine Anekdote erinnert, basiert auf einem 'Lesefehler' Germanns, der die falsche Karte zieht. Überhaupt wird über die durchgehenden ironischen Verfahren, die keinen Ort der Geschichte unberührt lassen, weniger das phantastische Ereignis ambiguiert als die Deutung (d.h. das Lesen) des Geschehens insgesamt. Renate Lachmann hat herausgearbeitet, wie dieser Text mit präzisen Anspielungen auf freimaurerische Geheimnissymbolik referiert, diese jedoch erzählerisch ins Unbestimmte verschiebt.<sup>107</sup> Von Parodie im eigentlichen Sinne kann denn auch keine Rede sein. Doch die Ironisierung der Geisteserscheinung, das ironisch eingesetzte Swedenborg-Motto von einem Gespenst, das nur höflich "Guten Tag, Herr Rat!" sagt (S. 67) – und damit wie alle anderen Motti demonstrativ ohne direkten Erkenntniswert bleibt –, vielleicht sogar das Scheitern des unter 'esoterischem' Einfluss stehenden Helden<sup>108</sup> können nur bestätigen, dass hier weniger das Ereignis selbst ambiguiert wird, als dass die Relativität von Leseakten vorgeführt wird. Die tatsächlich parodierten Lese- und Verstehensformen haben gemein, dass sie den Spielcharakter des Gelesenen aus Naivität oder fehlgeleitetem Interesse missachten.

<sup>106</sup> Liza wird im Text etwa fünfmal als "armes Pflegekind" oder "armes Mädchen" bezeichnet; sie wohnt in einem "armen Zimmer" und ist die "Märtyrerin des Hauses" (S. 25), was aber auch als "häusliche Märtyrerin" – eine Märtyrerin im Wohnzimmerformat sozusagen – übersetzt werden könnte.

<sup>107</sup> LACHMANN 2002, S. 170-175.

<sup>108</sup> Es wurde die Vermutung geäußert, der abergläubische Germann – immerhin zeigt der "Deutsche" keinerlei Zweifel an der Möglichkeit eines Kartengeheimnisses – sei auch ein Leser von Traumbüchern, was man daraus schließen könnte, dass er seine "Vision" niederschreibt (S. 73); vgl. das erste Motto, das aus einem "Wahrsagebuch" stammt.

Hier drängt sich, situiert man die Erzählung im literarischen Kontext der Zeit, ein zweifacher Schluss auf. Erstens handelt es sich (auch!) um ein meta-literarisches Plädoyer für die Literatur als Spiel, für ein Erzählen, das nie vergisst, dass es Welt konstruierende Phantasie ist. Damit richtet sich das Plädoyer in romantischer Tradition mit einem gewissen Pathos gegen Vereinnahmungen der Literatur etwa zu moralischen Zwecken, wie sie in dieser Zeit diskutiert wurden. Zweitens richtet sie sich gegen eine falsche Romantik. Auf viel untragischere Weise als Nathanael im *Sandmann* scheitert auch Germann daran, dass er seine angestammten deutschen Lebensprinzipien<sup>109</sup> verlässt und sich plötzlich zum romantischen Helden entwickelt. Seine heimlichen "Leidenschaften" kommen durch die Anekdote ebenso zum Vorschein wie seine "glühende Phantasie" (S. 31, 33), und er wird selbst zum Klischee-Romantiker, als er in seinen Briefen, "inspiriert von Leidenschaft", seinen "unbeugsamen Wünschen und der Unordnung der zügellosen Phantasie" Ausdruck verleiht (S. 43). Dass die romantische Inspiration ganz dem Ziel des Gelderwerbs unterstellt ist, ambiguiert umso mehr diese gezielte (aber ironisierte) 'Romantisierung' mit Schlüsselwörtern aus der früheren russischen Romantik-Diskussion; auf dieser Schneide bleibt auch Tomskijs Bemerkung, Germann sei eine "richtige Romanfigur" (man könnte auch übersetzen: "eine wahrhaft romantische Figur") und ein "Napoleon", ein "Mephisto" (S. 59). Liza hat, so wird erklärt, "dank den neuesten Romanen" eine Phantasie, die für alle Arten von schrecklichen Visionen empfänglich ist (S. 61); sie selbst sieht Germann nun als "Napoleon" (S. 63).

Während Hoffmann mit seinem noch beinahe mythisch zu nennenden Begriff des Poetischen das zerstörerische Potenzial der befreiten Phantasie vorführt, blickt Puškins Text bereits auf die Romantik zurück. Sein Anliegen gilt dem bedrohten Freiraum des Dichterischen selbst: Denn Literatur, die ja alles kann und 'keine Gesetze kennt' – so lautete im russischen Kontext eine beinahe redensartliche Bestimmung des Romantischen –, entwertet sich gerade deswegen zur reinen Unterhaltung. So wird Puškins phantastische Geschichte zu einem Manifest für ein nicht abschließbares Lektürespiel zwischen Text und Leser. Germann wird zum Verhängnis, dass er "keine Macht über die Zeichen" hat,<sup>110</sup> aber auch, dass er ein nicht ausreichend raffinierter Leser ist und das Romantische in sich falsch einsetzt. Die phantastische Struktur bietet einen idealen Grund für diesen metafictionalen Diskurs, und das Phantasma wird in einem umfassenden Sinne zum "Referenten einer genuin ästhetischen Erfahrung".<sup>111</sup> Doch die phantastische Grundachse verschiebt sich: Das ontologische Problem der Kontingenz der Welt wird zum Kontingenzproblem der Literatur. Gerade deswegen wird die Phantastik zum Ort, in der die Literatur sich auf sich selbst beziehen, ihre eigene transzendierende Potenz als fiktionaler Diskurs, aber auch die Grenzen ihrer Realitätstauglichkeit spielerisch umsetzen kann – als autonome, wenn auch nicht mehr 'absolute' Diskursform.

<sup>109</sup> "Berechnung, Mäßigung und Fleiß" (*Pique Dame*, S. 33).

<sup>110</sup> LACHMANN 2002, S. 175.

<sup>111</sup> PREISENDANZ 1992, S. 127.

Clemens Ruthner / Ursula Reber /  
Markus May (Hg.)

# Nach Todorov

Beiträge zu einer Definition des Phantastischen  
in der Literatur

francke  
verlag



Umschlagabbildung: Alfred Kubin: Anarchie, um 1902/1903. Tusche, laviert, gespritzt.  
Material: Katasterpapier. 31,4 x 39,1 cm, Inventarnummer: Ha II 7350; mit freundlicher  
Genehmigung der Graphischen Sammlung der Oberösterreichischen Landesmuseen, Linz.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

#### Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2006 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>  
E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Druck und Bindung: Ilmprint, Langewiesen  
Printed in Germany

ISBN 3-7720-8127-4