

TZVETAN TODOROV

Einführung in die fantastische Literatur

Aus dem Französischen von Karin Kersten,
Senta Metz und Caroline Neubaur

Verlag Klaus Wagenbach Berlin

Definition des Fantastischen

Erste Definition des Fantastischen. – Bisherige Anschauungen. – Das Fantastische in *Die Handschrift von Saragossa*. – Zweite, ausführlichere und präzisere Definition des Fantastischen. – Zurückweisung anderer Definitionen. – Ein eigenartiges Beispiel des Fantastischen: Nervals *Aurélia*.

Alvares, die Hauptperson in Cazottes *Le Diable amoureux*, lebt seit Monaten mit einem Wesen weiblichen Geschlechts zusammen, das er für einen bösen Geist hält: für den Teufel oder einen seiner Diener. Die Art, wie dieses Wesen erschienen ist, weist deutlich darauf hin, daß es ein Vertreter der anderen Welt ist. Sein spezifisch menschliches (mehr noch, weibliches) Betragen jedoch, die realen Verletzungen, die ihm zugefügt werden, scheinen im Gegenteil zu beweisen, daß es sich schlicht um eine Frau handelt, und zwar um eine liebende Frau. Als Alvares Biondetta fragt, woher sie komme, antwortet sie: »Ich bin ursprünglich eine Sylphide, und zwar eine der ansehnlichsten« (p. 53). Aber gibt es denn Sylphiden? »Ich begriff nichts von dem, was ich hörte«, fährt Alvares fort. »Aber was war denn überhaupt Begreifliches in meinem Abenteuer? Es kommt mir alles wie ein Traum vor, sprach ich zu mir, jedoch was ist das ganze menschliche Leben anderes als ein Traum? Ich träume nur ungewöhnlicher als ein anderer, das ist alles. Wo ist das Mögliche, wo das Unmögliche?« (p. 55).

So ist Alvares unschlüssig, fragt sich (und der Leser mit ihm), ob das wahr sei, was ihm geschieht, ob, was ihn umgibt, tatsächlich Realität sei (die Sylphiden also wirklich existieren) oder ob es sich einfach um eine Sinnestäuschung handelt, die hier die Gestalt eines Traumes annimmt. Alvares geht später so weit, mit eben dieser Frau zu schlafen, die *vielleicht* der Teufel ist, und fragt sich, durch diese Vorstellung erschreckt, von neuem: »Habe ich geschlafen? Sollte ich so glücklich sein,

daß alles nur ein Traum gewesen ist?« (p. 96). Seine Mutter wird genauso darüber denken: »du hast die Meierei und ihre Bewohner sicherlich nur erträumt« (p. 101). Die Ambiguität bleibt bis zum Ende des Abenteuers gewahrt: Wirklichkeit oder Traum? Wahrheit oder Illusion?

Wir sehen uns ins Zentrum des Fantastischen geführt. In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind. Entweder der Teufel ist eine Täuschung, ein imaginäres Wesen, oder aber er existiert wirklich, genau wie die anderen Lebewesen – nur daß man ihm selten begegnet.

Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.

Der Begriff des Fantastischen definiert sich also aus seinem Verhältnis zu den Begriffen des Realen und des Imaginären, und diese beiden letzteren verdienen mehr als eine schlichte Erwähnung. Wir wollen sie jedoch erst im letzten Kapitel der Untersuchung diskutieren.

Ist eine solche Definition wenigstens originell? Man kann sie, wenn auch anders formuliert, seit dem 19. Jahrhundert finden.

Zuerst bei dem russischen Philosophen und Mystiker Wladimir Solowjow: »Beim wirklichen Fantastischen bleibt die äußerliche und formale Möglichkeit einer einfachen Erklärung der Erscheinungen stets gewahrt; zur gleichen Zeit ist diese Erklärung jedoch bar jeder inneren Wahrscheinlichkeit« (zit. n. Tomaschewski, p. 288). Es gibt eine unheimliche Erscheinung, die man auf zweierlei Weise erklären kann, nämlich entweder aus natürlichen Ursachen oder aber aus übernatürlichen. Die Möglichkeit der Unschlüssigkeit angesichts dieser Alternative schafft die Wirkung des Fantastischen.

Einige Jahre später gebraucht der englische Autor Montagu Rhodes James, Spezialist für Gespenstergeschichten, fast dieselben Wendungen: »Es ist manchmal notwendig, daß die Ausgangstür zu einer natürlichen Erklärung offen bleibt, aber ich muß wohl hinzufügen, daß diese Tür so eng sein muß, daß man von ihr keinen Gebrauch machen kann« (p. VI). Wieder wird also auf zwei mögliche Lösungen hingewiesen.

Jetzt noch ein deutsches Beispiel jüngeren Datums: »Der Held spürt ständig und sehr klar den Widerspruch zwischen den beiden Welten, zwischen Wirklichkeit und Phantasie, und er selbst ist erstaunt über das Außergewöhnliche, das ihn umgibt« (Olga Reimann, p. 73). Man könnte diese Liste beliebig verlängern. Immerhin können wir zwischen den ersten beiden und der dritten Definition einen Unterschied feststellen: bei den ersteren liegt es beim Leser, sich beiden Möglichkeiten gegenüber unschlüssig zu verhalten, die letztere verlegt die Unschlüssigkeit in die handelnde Person. Wir werden darauf bald zurückkommen.

Es muß noch hinzugefügt werden, daß die Definitionen des Fantastischen, die man in neueren französischen Arbeiten findet, unserer eigenen, wo sie nicht mit ihr identisch sind, zumindest nicht widersprechen. Ohne uns damit allzu lange aufzuhalten, wollen wir einige Beispiele aus den »anerkannten« Arbeiten anführen. Castex schreibt in seiner *Anthologie*

du conte fantastique français: »Das Fantastische ... ist gekennzeichnet durch das brutale Eindringen des Mysteriums in den Bereich des wirklichen Lebens« (p. 8); Louis Vax in *L'Art et la Littérature fantastiques*: »Die fantastische Erzählung ... zeigt uns gern, wie Menschen wie wir, die in derselben wirklichen Welt leben, in der wir uns befinden, plötzlich mit dem Unerklärlichen konfrontiert werden« (p. 5). Roger Caillois schreibt in *Au cœur du fantastique*: »Das Fantastische ist stets ein Bruch mit der geltenden Ordnung, Einbruch des Unzulässigen in die unveränderliche Gesetzmäßigkeit des Alltäglichen« (p. 161). Man sieht, diese drei Definitionen sind, ob nun beabsichtigt oder nicht, eine die Paraphrase des anderen: jedesmal gibt es ein »Mysterium«, »ein Unerklärliches«, ein »Unzulässiges«, das sich in das »wirkliche Leben« oder die »wirkliche Welt« oder aber in die »unveränderliche Gesetzmäßigkeit des Alltäglichen« eindrängt.

Diese Definitionen sind vollständig in derjenigen enthalten, die die zuerst zitierten Autoren vorgeschlagen hatten und die bereits die Existenz zweier unterschiedlicher Arten von Ereignis umfaßte, die der natürlichen und die der übernatürlichen Welt. Die Definition von Solowjow, James etc. wies jedoch darüber hinaus auf die Möglichkeit hin, zweierlei Erklärungen für das übernatürliche Ereignis zu finden, und, als logische Folgerung, auf die Tatsache, daß *jemand* zwischen ihnen zu wählen habe. Sie war also suggestiver und reichhaltiger. Die, die wir selbst gegeben haben, leitet sich von ihr ab. Sie legt überdies die Betonung auf den Grenzcharakter des Fantastischen (als Trennungslinie zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren), statt daraus eine Substanz zu machen (wie Castex, Caillois etc. es tun). Allgemeiner ausgedrückt, müßte es heißen, daß ein Genre sich stets aus seinem Verhältnis zu den ihm benachbarten Genres definiert.

Es fehlt der Definition aber noch an Schärfe, und in diesem Punkt müssen wir weiterkommen als unsere Vorgänger. Wir haben bereits bemerkt, daß nicht klar gesagt worden ist, ob

nun der Leser oder die handelnde Person unschlüssig sein solle, und ebensowenig, wie diese Unschlüssigkeit nuanciert sei. *Le Diable amoureux* bietet zu wenig Material für eine weiterreichende Analyse: die Unschlüssigkeit, der Zweifel gewinnen dort nur für einen Augenblick die Oberhand. Wir werden daher ein anderes Buch heranziehen, das etwa zwanzig Jahre später geschrieben worden ist und uns gestatten wird, weitere Fragen zu stellen. Es ist das Buch, das auf meisterliche Weise die Epoche der fantastischen Erzählung einleitet: Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa*.

Zunächst wird über eine Reihe von Ereignissen berichtet, von denen keines für sich genommen den Naturgesetzen widerspricht, wie wir sie aus Erfahrung kennen. Aber bereits ihr gehäuftes Auftreten erscheint rätselhaft. Alfons van Worden, Held und Erzähler des Buches, überquert die Gebirge der Sierra Morena. Plötzlich verschwindet sein »Wegführer« Mosquito. Einige Stunden später verschwindet auch sein Diener López. Die Bewohner des Landes versichern, daß die Gegend von den Geistern Verstorbener heimgesucht werde: von denen zweier Banditen, die vor kurzem gehängt worden seien. Alfons gelangt zu einer verlassenem Herberge und schickt sich an zu schlafen. Beim ersten Glockenschlag um Mitternacht jedoch betritt »eine schöne, halbnackte Negerin« sein Zimmer, »in jeder Hand eine Fackel« (p. 15), und lädt ihn ein, ihr zu folgen. Sie führt ihn bis zu einem unterirdischen Saal, wo ihn zwei junge Schwestern, schön und leichtbekleidet, empfangen. Sie bieten ihm Essen und Trinken an. Alfons wird von seltsamen Empfindungen bewegt, und ein Zweifel wächst in ihm: »Ich wußte nicht mehr, ob ich mich in Gesellschaft von Frauen oder von tückischen Nachtgespenstern befand« (p. 18). Sie erzählen ihm darauf ihr Leben, und es stellt sich heraus, daß sie seine Cousinen sind. Beim ersten Hahnenschrei jedoch brechen sie die Erzählung ab; und Alfons erinnert sich, daß »wie bekannt, ... die Gespenster nur von Mitternacht bis zum ersten Hahnenschrei Gewalt« haben (p. 15).

Wohl gemerkt, dies alles stellt sich nicht eigentlich außerhalb der Naturgesetze, wie man sie kennt. Allenfalls kann man sagen, daß man sich hier unheimlichen Ereignissen, ungewöhnlichen Fügungen gegenüber sieht. Der folgende Schritt dagegen ist entscheidend: es geschieht etwas, das der Verstand nicht erklären kann. Alfons legt sich zu Bett, die beiden Schwestern legen sich zu ihm (vielleicht träumt er das aber auch nur), eines jedoch ist sicher: als er aufwacht, ist er nicht mehr in einem Bett und nicht mehr in einem unterirdischen Saal. »Ich erblickte den Himmel. Ich sah, daß ich mich im Freien befand ... Ich lag unter dem Galgen von Los Hermanos. Die Leichen der beiden Brüder Zotos hingen nicht oben, sondern lagen links und rechts neben mir« (p. 31). Hier haben wir also ein erstes übernatürliches Ereignis: zwei schöne Mädchen sind zu zwei stinkenden Leichnamen geworden.

Alfons ist deswegen noch nicht von der Existenz übernatürlicher Kräfte überzeugt – das hätte jede Unschlüssigkeit unmöglich gemacht (und das Ende des Fantastischen bedeutet). Er sucht eine Unterkunft für die Nacht und gelangt an die Hütte eines Eremiten. Dort trifft er einen Besessenen, Pacheco, der ihm seine Geschichte erzählt, eine Geschichte jedoch, die der Alfons' merkwürdig ähnelt. Pacheco hat sich in derselben Herberge eine Nacht aufgehalten; er ist in einen unterirdischen Saal hinabgestiegen und hat die Nacht zusammen mit zwei Schwestern in einem Bett verbracht. Am anderen Morgen ist er unter dem Galgen zwischen zwei Leichen erwacht. Diese Duplizität der Ereignisse mahnt Alfons zur Vorsicht. Deshalb tut er auch später dem Eremiten gegenüber kund, daß er nicht an Geister glaube, und gibt eine natürliche Erklärung für die Mißgeschicke Pachecos. Ebenso deutet er seine eigenen Abenteuer: »Ich zweifelte nicht daran, daß meine Cousinen Frauen aus Fleisch und Blut seien. Das sagte mir mein Gefühl, das stärker war als alles, was man mir über die Macht der Dämonen erzählt hatte. Was freilich den Streich

betrifft, den man mir gespielt hatte, indem man mich unter den Galgen brachte, so war ich darüber höchst entrüstet« (p. 66).

Soweit gut. Neue Ereignisse sollten Alfons' Zweifel jedoch bald wieder wecken. Er findet seine Cousinen in einer Grotte wieder, und eines Abends kommen sie bis zu ihm ins Bett. Sie sind bereit, ihre Keuschheitsgürtel abzulegen, aber dazu ist es unerlässlich, daß Alfons selbst die christliche Reliquie ablegt, die er um den Hals trägt. An ihre Stelle legt eine der Schwestern eine Flechte von ihrem Haar. Die ersten Liebestürme haben sich kaum gelegt, als der erste Glockenschlag die Mitternacht ankündigt ... Ein Mann betritt das Zimmer, jagt die Schwestern fort und bedroht Alfons mit dem Tode. Dann nötigt er ihn, ein Gebräu zu trinken. Am nächsten Morgen erwacht Alfons, wie man sich schon denken kann, unter dem Galgen, die beiden Leichname zur Seite. Um den Hals hat er keine Haarflechte mehr, sondern einen Galgenstrick. Als er wieder in die Herberge kommt, in der er die erste Nacht verbracht hat, entdeckt er plötzlich unter den Dielenbrettern die Reliquie, die man ihm in der Grotte abgenommen hatte. »(.. alles ... brachte meine Gedanken derart durcheinander,) daß ich nicht mehr wußte, was ich tat ... Allmählich begann ich zu glauben, daß ich dieses unglückselige Gasthaus in Wirklichkeit gar nicht verlassen hatte und daß der Eremit, der Inquisitor und die Brüder Zotos nichts als Wahngedanken gewesen seien, hervorgerufen durch Zauberei« (p. 120).

Als sollte er in diesem Eindruck noch bestärkt werden, trifft er alsbald Pacheco, den er während seines letzten nächtlichen Abenteuers gesehen hatte und der ihm eine ganz andere Version der Szene erzählt. »Die beiden jungen Wesen bedachten ihn erst mit Liebkosungen und lösten dann von seinem Halse eine Reliquie, die dort gehangen hatte; von diesem Augenblick an verloren sie in meinen Augen ihre Schönheit, und ich erkannte in ihnen die beiden Gehentken aus dem Tale von Los Hermanos. Der junge Caballero hingegen hielt sie immer noch für liebenswürdige Wesen und gab ihnen unausgesetzt

die zärtlichsten Namen. Dann nahm einer der Gehenkten den Strick, den er an seinem Halse hatte, und legte ihn um den Hals des Caballeros, der sich mit neuen Liebkosungen dafür bedankte. Schließlich schlossen sich die Bettvorhänge, und ich weiß nicht, was sie nun noch taten, aber ich denke, es wird wohl eine furchtbare Sünde gewesen sein« (pp. 122f.).

Was soll er nun glauben? Alfons weiß wohl, daß er die Nacht mit zwei liebevollen Frauen verbracht hat. Aber das Erwachen unter dem Galgen, der Strick um seinen Hals, die Reliquie in der Herberge, die Erzählung Pachecos? Alfons' Ungewißheit, seine Unschlüssigkeit sind auf ihrem Höhepunkt, verstärkt durch die Tatsache, daß andere Personen ihm eine übernatürliche Erklärung seiner Abenteuer suggerieren. So fragt ihn der Inquisitor, der Alfons im gegebenen Augenblick festnehmen und mit der Folter bedrohen wird: »Kennst Du zwei Prinzessinnen aus Tunis? Oder besser gesagt: zwei nichtswürdige Hexen, abscheuliche Vampire, Ausgeburten der Hölle?« (p. 68). Und später wird Rebekka, Alfons' Gastgeberin, zu ihm sagen: »Wir wissen nämlich, daß es sich um zwei weibliche Dämonen handelt, die Emina und Zibedde heißen« (p. 40).

Als er ein paar Tage allein ist, fühlt Alfons noch einmal, wie seine Verstandeskräfte zurückkehren. Er will eine »realistische« Erklärung für die Ereignisse finden. »Einige Worte, die Don Enrique de Sa, dem Statthalter der Provinz, entschlüpft waren und an die ich mich erst jetzt erinnerte, ließen mich vermuten, daß auch er mit der geheimnisvollen Existenz der Gomélez zu tun hatte und daß er ebenfalls einen Teil ihres Geheimnisses kannte. Er war es, der mir die beiden Diener, López und Mosquito, beschafft hatte, und ich vermutete nun, daß sie mich auf seine Anweisung am Eingang zum unseligen Tal von Los Hermanos verlassen hatten. Meine Cousins hatten mir oft zu verstehen gegeben, daß man mich auf die Probe stellen wolle. Ich kam auf den Gedanken, daß man mir in der Venta einen Schlaftrunk gegeben und daß man mich dann,

während ich schlief, unter den Galgen befördert hatte. Daß Pacheco auf dem einen Auge erblindete, konnte bei einer ganz anderen Gelegenheit geschehen sein als durch die Liebschaft mit den beiden Gehenkten, und seine furchtbare Geschichte mochte erfunden sein. Der Einsiedler, der mir immerzu mein Geheimnis in Form einer Beichte zu entreißen suchte, kam mir wie ein Beauftragter der Gomélez vor, der meine Schweigsamkeit erproben wollte« (pp. 141 f.).

Dennoch ist die Auseinandersetzung keineswegs entschieden: geringfügige Vorfälle sollen dazu führen, daß Alfons sich erneut zur Annahme einer übernatürlichen Lösung gedrängt fühlt. Durchs Fenster sieht er zwei Frauen, die ihm die berüchtigten Schwestern zu sein scheinen; als er sich jedoch nähert, findet er unbekannte Gesichter. Dann liest er eine Geschichte über den Teufel, die der seinen so sehr gleicht, daß er gesteht: »ich war nun fast bereit, zu glauben, daß irgendwelche Dämonen, um mich zu täuschen, die Leichname der Gehenkten belebt hätten« (p. 155).

»Ich war nun fast bereit, zu glauben«: in dieser Formel findet der Geist des Fantastischen komprimiert Ausdruck. Der uneingeschränkte Glaube ebenso wie die absolute Ungläubigkeit würden uns aus dem Fantastischen herausführen; es ist die Unschlüssigkeit, die es ins Leben ruft. Wer ist in dieser Geschichte unschlüssig? Ohne Zweifel Alfons, d. h. der Held, die handelnde Person. Er hat, solange die Handlung währt, zwischen zwei Interpretationen zu wählen. Aber wenn dem Leser die »Wahrheit« schon bekannt wäre, wenn er wüßte, worauf alles hinausläuft, dann wäre die Situation eine ganz andere. Das Fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst. Wir müssen sogleich präzisieren, daß wir dabei nicht diesen oder jenen bestimmten wirklichen Leser im Auge haben, sondern eine »Funktion« des Lesers, die im Text impliziert ist (so wie er die Funktion des Erzählers

impliziert). Die Wahrnehmungen dieses implizierten Lesers sind dem Text mit der gleichen Präzision eingeschrieben wie die Haltung der Personen.

Die *Unschlüssigkeit des Lesers* ist also die erste Bedingung des Fantastischen. Aber ist es nötig, daß der Leser sich, wie im *Diable amoureux* und in der *Handschrift von Saragossa*, mit einer speziellen Person identifiziert? Anders ausgedrückt: ist es nötig, daß die Unschlüssigkeit im Werk selbst *dargestellt* wird? Die Mehrzahl der Werke, die die erste Bedingung erfüllen, erfüllt zugleich die zweite. Allerdings gibt es Ausnahmen: so etwa in der *Véra* von Villiers de l'Isle-Adam. Hier ist der Leser im Zweifel über die Auferstehung der Frau des Grafen, ein Phänomen, das den Naturgesetzen widerspricht, das aber durch eine Reihe sekundärer Indizien bestätigt scheint. Nun teilt keine der Personen diese Unschlüssigkeit; weder der Graf d'Athol, der fest an das zweite Leben Véras glaubt, noch selbst der alte Diener Raymond. Der Leser identifiziert sich also mit keiner Person, und die Unschlüssigkeit wird im Text nicht dargestellt. Sagen wir, daß diese Identifikationsregel eine mögliche Bedingung des Fantastischen ist: es kann existieren, ohne sie zu erfüllen, aber die Mehrzahl der fantastischen Werke tut ihr Genüge.

Wenn der Leser aus der Welt der handelnden Personen heraustritt und zu seiner eigenen Praxis (der des Lesers) zurückkehrt, tut sich eine neue Gefahr für das Fantastische auf. Eine Gefahr, die auf der Ebene der *Interpretation* des Textes angesiedelt ist.

Es gibt Erzählungen, die Elemente des Übernatürlichen enthalten, ohne daß der Leser jemals über ihre Beschaffenheit im Zweifel wäre, weil er sehr wohl weiß, daß er sie nicht wörtlich zu nehmen hat. Wenn Tiere sprechen, so gibt es für uns keinen Zweifel: wir wissen, daß die Worte des Textes in einem anderen, allegorisch genannten Sinn zu nehmen sind.

Die umgekehrte Situation läßt sich bei der Poesie beobachten. Der poetische Text könnte oft als fantastisch bezeichnet

werden, aber nur, wenn man von der Poesie verlangte, daß sie darstellen solle. Aber die Frage stellt sich nicht. Wenn z. B. gesagt wird, daß das »poetische Ich« sich in die Lüfte erhebt, so ist das nur eine Wortfolge und als solche zu betrachten, ohne daß man versuchte, über die Wörter hinauszugehen.

Das Fantastische impliziert also nicht allein das Vorkommen eines unheimlichen Ereignisses, das beim Leser und beim Helden Unschlüssigkeit bewirkt, sondern auch eine Art zu lesen, die man vorläufig negativ so definieren kann: sie darf weder »poetisch« noch »allegorisch« sein. Wenn man zu der *Handschrift von Saragossa* zurückkehrt, sieht man, daß auch diese Forderung hier erfüllt ist: einerseits sind wir durch nichts gehalten, die evozierten übernatürlichen Ereignisse unmittelbar allegorisch zu interpretieren, andererseits sind diese Ereignisse sehr wohl als solche gegeben; wir müssen sie uns vorstellen und dürfen die Wörter, die sie bezeichnen, nicht ausschließlich als eine Kombination linguistischer Einheiten betrachten. Man kann in dem nachfolgenden Satz von Roger Caillois einen Hinweis auf diese Eigenschaft des fantastischen Textes sehen: »Diese Art von Bildern führt zum Zentrum des Fantastischen, auf halbem Wege zwischen dem, was ich unendliche Bilder genannt habe, und den verhinderten Bildern ... Die ersteren suchen per definitionem die Unstimmigkeit und verweigern entschieden jede Bedeutung. Die letzteren übersetzen bestimmte Texte in Symbole, die sich mit Hilfe eines geeigneten Wörterbuchs Wort für Wort in den entsprechenden Text rückübersetzen ließen« (p. 172).

Wir sind mittlerweile imstande, unsere Definition des Fantastischen zu präzisieren und zu vervollständigen. Das Fantastische verlangt die Erfüllung dreier Bedingungen. Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Des weiteren kann

diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks; im Falle einer naiven Lektüre identifiziert sich der reale Leser mit der handelnden Person. Dann ist noch wichtig, daß der Leser in bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die »poetische« Interpretation. Diese drei Forderungen sind nicht gleichwertig. Die erste und die dritte konstituieren tatsächlich die Gattung; die zweite kann auch unerfüllt bleiben. Dennoch erfüllen die meisten Beispiele alle drei Bedingungen.

Wie schreiben sich diese drei Charakteristika dem Modell des Werks ein, wie wir es im letzten Kapitel kurz dargelegt haben? Die erste Bedingung verweist uns wieder auf den *verbalen* Aspekt des Textes, genauer gesagt auf das, was man die »Sichtweisen« nennt; das Fantastische ist ein besonderer Fall der allgemeineren Kategorie der »ambivalenten Sichtweise«. Die zweite Bedingung ist komplexer: sie bezieht sich einerseits auf den *syntaktischen* Aspekt, und zwar in dem Maße, wie sie das Vorhandensein eines formalen Typus von Einheiten impliziert, die sich auf die Einschätzung beziehen, die die handelnden Personen den Ereignissen der Erzählung entgegenbringen; man könnte diese Einheiten »Reaktionen« nennen im Gegensatz zu den »Aktionen«, die gewöhnlich den Faden der Handlung bilden. Andererseits bezieht sich diese zweite Bedingung auf den *semantischen* Aspekt, da es sich ja um ein dargestelltes Thema handelt – das der Wahrnehmung und der Bewertung dieser Wahrnehmung. Die dritte Bedingung schließlich ist allgemeineren Charakters und geht über die Einteilung in Aspekte hinaus: es handelt sich um eine Wahl zwischen mehreren Modi (und Ebenen) der Lektüre.

Man kann unsere Definition nun wohl als hinreichend explizit ansehen. Um sie vollständig zu rechtfertigen, wol-

len wir sie jedoch erneut mit einigen anderen Definitionen vergleichen, wobei es diesmal nicht darauf ankommen soll zu sehen, worin die unsrige ihnen gleicht, sondern worin sie sich von ihnen unterscheidet. Von einem systematischen Gesichtspunkt her kann man von verschiedenen Bedeutungen des Wortes »fantastisch« ausgehen.

Nehmen wir uns zuerst die Bedeutung vor, die einem, obwohl selten ausgesprochen, als erste in den Sinn kommt. Es ist die Wörterbuch-Bedeutung: in den fantastischen Texten berichtet der Autor von Ereignissen, die nicht dazu angetan sind, im Leben zu geschehen, jedenfalls nicht, wenn man sich an das allgemeine Wissen einer jeden Epoche in bezug auf das was geschehen oder nicht geschehen kann. So heißt es im *Petit Larousse*: »Wo übernatürliche Wesen auftreten, haben wir es mit *fantastischen Erzählungen* zu tun.« Man kann die Ereignisse tatsächlich als *übernatürliche* qualifizieren, aber das Übernatürliche, wiewohl eine literarische Kategorie, ist hier nicht angebracht. Man kann sich keine Gattung vorstellen, die sämtliche Werke, in denen Übernatürliches vorkommt, in einen neuen Ordnungszusammenhang stellte und die, unter diesem Gesichtspunkt, Homer ebenso wie Shakespeare, Cervantes ebenso wie Goethe umfassen müßte. Das Übernatürliche charakterisiert die Werke nicht genau genug; seine Reichweite ist viel zu groß.

Eine andere Anschauung, die unter den Theoretikern viel verbreiteter ist, besagt, daß man, um das Fantastische aufzusuchen, sich in den Leser hineinversetzen müsse – nicht in den dem Text implizierten, sondern in den realen Leser. Wir wählen H. P. Lovecraft als Repräsentanten dieser Richtung. Er ist selbst Autor fantastischer Geschichten und hat dem Übernatürlichen in der Literatur ein theoretisches Werk gewidmet. Für Lovecraft liegt das Kriterium des Fantastischen nicht im Werk, sondern in der besonderen Erfahrung des Lesers, und diese Erfahrung soll die Angst sein. »Die Atmosphäre ist das Wichtigste, denn das entscheidende Kri-

terium für die Authentizität des Fantastischen ist nicht die Struktur der Handlung, sondern die Schaffung eines spezifischen Eindrucks ... Deshalb müssen wir die fantastische Erzählung nicht so sehr nach den Intentionen des Autors und den Mechanismen der Handlung beurteilen als vielmehr nach der emotionalen Intensität, die sie hervorruft. ... Eine Erzählung ist ganz einfach dann fantastisch, wenn der Leser zutiefst Furcht und Schrecken, die Gegenwart ungewöhnlicher Welten und Mächte empfindet« (p. 16). Dieses Gefühl der Angst oder der Ratlosigkeit wird von den Theoretikern des Fantastischen oft angeführt, sogar wenn die Möglichkeit einer doppelten Erklärung in ihren Augen unabdingbare Voraussetzung für diese Gattung ist. So schreibt Peter Penzoldt: »Mit Ausnahme der Märchen sind alle übernatürlichen Geschichten Angstgeschichten, die uns zu der Frage nötigen, ob das, was man für reine Einbildung hält, letzten Endes nicht doch Wirklichkeit sei« (p. 9). Auch Caillois schlägt vor, »den unbestreitbaren Eindruck der Unheimlichkeit« als »Prüfstein des Fantastischen« zu betrachten (p. 30).

Man ist überrascht, noch heute derartige Urteile seitens ernsthafter Kritiker zu vernehmen. Wenn man ihre Äußerungen wörtlich nimmt und akzeptiert, daß man beim Leser das Gefühl der Angst feststellen können muß, dann muß man daraus folgern (und sollte das wirklich im Sinne jener Autoren sein?), daß die Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers abhängt. Ebensovienig läßt sich die Gattung dadurch näher bestimmen, daß man das Gefühl der Angst in den handelnden Personen aufsucht: auf der einen Seite können Märchen auch Angstgeschichten sein; so etwa (im Gegensatz zu dem, was Penzoldt darüber sagt) die Erzählungen Perraults; auf der anderen Seite gibt es fantastische Erzählungen, denen das Element der Angst völlig fehlt: denken wir an so verschiedene Texte wie Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und Villiers de l'Isle-Adams *Véra*. Die Angst ist

zwar oft mit dem Fantastischen verbunden, nicht aber eine seiner notwendigen Bedingungen.

So seltsam das erscheinen mag, man hat ebenso versucht, das Kriterium für das Fantastische in den Autor der Erzählung selbst zu verlegen. Auch hierfür finden wir Beispiele bei Caillois, dem in der Tat vor Widersprüchen nicht bange ist. Caillois unternimmt es, das romantische Bild vom inspirierten Dichter wiederaufleben zu lassen: »Das Fantastische bedarf des Unfreiwilligen, des quälenden Zweifels, einer gleichermaßen beunruhigten wie beunruhigenden Frage, die unversehens irgendwoher aus dem Dunkel aufgetaucht ist und die der Autor so hat festhalten müssen, wie sie gekommen ist« (p. 46); oder auch: »Einmal mehr erweist sich das Fantastische als dort am überzeugendsten, wo es nicht das Ergebnis der wohlüberlegten Absicht zu überraschen ist, sondern wo es gegen den Willen, wenn nicht ohne Wissen des Autors hervorzudrängen scheint« (p. 169). Die Einwände gegen diese »intentional fallacy« sind heute zu bekannt, als daß man sie noch einmal formulieren möchte.

Noch weniger Beachtung verdienen andere Definitionsversuche, die sich oft auf Texte beziehen, die überhaupt nicht fantastisch sind. So ist es nicht möglich, das Fantastische als der getreulichen Reproduktion der Realität, als dem Naturalismus entgegengesetzt zu definieren. Und auch nicht auf die Weise, wie das in Marcel Schneiders *La Littérature fantastique en France* geschieht: »Das Fantastische erforscht den inneren Raum; es macht gemeinsames Spiel mit der Einbildungskraft, der Lebensangst und der Hoffnung auf kommendes Heil« (pp. 148 f.).

Die *Handschrift von Saragossa* hat uns ein Beispiel für die Unschlüssigkeit gegenüber dem Realen und (sagen wir) dem Illusorischen geliefert. Man hatte sich zu fragen, ob das Gesehene nicht auf einem Betrug oder auf einer Sinnestäuschung beruhte. Anders ausgedrückt, man war sich nicht schlüssig, wie die wahrnehmbaren Ereignisse zu deuten seien. Es gibt

eine andere Spielart des Fantastischen, bei der die Unschlüssigkeit sich zwischen dem Realen und dem *Imaginären* situiert. Im ersten Fall bezweifelte man nicht, daß die Ereignisse geschehen waren, sondern man bezweifelte, daß man sich einen zutreffenden Begriff davon gemacht hatte. Im zweiten Fall fragt man sich, ob das, was man wahrzunehmen glaubt, nicht ein Produkt der Einbildungskraft sei. Dieser »Irrtum« kann aus mehreren Ursachen entstehen, die wir weiter unten untersuchen wollen. Betrachten wir an dieser Stelle ein charakteristisches Beispiel, bei dem dieser Irrtum dem Wahnsinn zugeschrieben wird: Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.

Unheimliches und Unbegreifliches ereignet sich im Leben des armen Schauspielers Giglio Fava während des Karnevals in Rom. Er glaubt, ein Prinz zu werden, sich in eine Prinzessin zu verlieben und unglaubliche Abenteuer zu erleben. Doch die Mehrzahl der Menschen, die ihn umgeben, versichert ihm, daß davon nicht die Rede sein könne, sondern daß vielmehr er, Giglio, verrückt geworden sei. Genau das behauptet Signor Pasquale: »Signor Giglio, ich weiß, wie es mit Euch steht; ganz Rom hat erfahren, wie Ihr von der Bühne [habt] abtreten müssen, weil es Euch im Kopfe rappelt –...« (Bd. II, p. 994). Manchmal zweifelt Giglio selbst an seinem Verstand: »... er war nahe daran, zu glauben, Signor Pasquale und Meister Bescapi hätten recht, ihn für was wenig verrückt zu halten« (II, p. 1006). So wird Giglio (und implizit der Leser) ständig darüber im Zweifel gehalten, ob das, was ihn umgibt, nun ein Produkt seiner Einbildungskraft sei oder nicht.

Diesem einfachen und sehr häufig angewandten Verfahren kann man ein anderes gegenüberstellen, das viel seltener erscheint und bei dem wieder der Wahnsinn – aber auf andere Weise – dazu benutzt wird, um die nötige Ambiguität herzustellen. Wir meinen Nervals *Aurélia*. Dieses Buch enthält bekanntlich die Erzählung der Visionen, die eine Person während einer Periode des Wahnsinns gehabt hat. Der Bericht wird in der ersten Person gegeben, aber das *ich* steht offenbar

für zwei voneinander unterschiedene Personen: einmal für die, die unbekannte Welten wahrnimmt (sie lebt in der Vergangenheit), und zum anderen für die Erzähler-Person, die die Eindrücke der ersteren übermittelt (und die ihrerseits in der Gegenwart lebt). Auf den ersten Blick existiert hier das Fantastische nicht; weder für die Person, die ihre Visionen nicht dem Wahnsinn zuschreibt, sondern sie als ein luzideres Bild von Welt betrachtet (sie ist also im Bereich des Wunderbaren), noch für den Erzähler, der weiß, daß sie dem Wahnsinn oder dem Traum, nicht aber der Realität entstammen (von seinem Standpunkt aus gehört die Erzählung einfach dem Unheimlichen zu). Aber der Text funktioniert nicht auf diese Weise. Nerval läßt auf einer anderen Ebene die Ambiguität wieder entstehen, dort, wo man es nicht erwartet hat, und Aurélia bleibt eine fantastische Geschichte.

Zuerst einmal ist sich die Person keineswegs sicher, welche Deutung den Fakten beizulegen sei. Gelegentlich glaubt sie selbst an ihren Wahnsinn, ohne daß dieser Glaube jemals Gewißheit würde. »Ich verstand, als ich mich unter Irrsinnigen sah, daß alles bisher für mich nur Einbildung gewesen war. Übrigens schien es mir, daß die Versprechungen, die ich der Göttin Isis zuschrieb, sich durch eine Reihe von Prüfungen verwirklichten, die ich zu ertragen bestimmt war« (p. 125). Gleichzeitig ist sich der Erzähler nicht sicher, daß alles, was die Person erlebt hat, der Einbildungskraft entstammt; er insistiert darauf, daß gewisse mitgeteilte Fakten wahr seien: »Ich erkundigte mich draußen – niemand hatte etwas gehört. – Und trotzdem bin ich noch sicher, daß der Schrei wirklich war und daß der Ton Lebender darin erklungen war« (p. 79).

Die Ambiguität hängt auch von der Anwendung zweier Schreibweisen ab, die den ganzen Text durchdringen.

Nerval wendet sie gewöhnlich gleichzeitig an. Es sind: Imperfekt und Modalisation. Die letztere besteht, wie wir uns erinnern, darin, gewisse einführende Wendungen zu

gebrauchen, die, ohne den Sinn des Satzes zu ändern, die Beziehung zwischen dem Subjekt des Aussagens und der Aussage modifizieren. So beziehen sich beispielsweise die beiden Sätze »es regnet draußen« und »vielleicht regnet es draußen« auf denselben Sachverhalt, der zweite zeigt jedoch darüber hinaus die Unsicherheit an, in der sich das sprechende Subjekt in bezug auf die Wahrheit des von ihm ausgesagten Satzes befindet. Eine ähnliche Bedeutung hat das Imperfekt. Wenn ich sage »ich liebte Aurélia«, so sage ich damit nicht genau, ob ich sie jetzt immer noch liebe oder nicht. Die Kontinuität ist möglich, für gewöhnlich jedoch wenig wahrscheinlich.

Nun ist der gesamte Text der *Aurélia* durchsetzt von diesen beiden Verfahren. Man könnte ganze Seiten zum Beleg unserer Behauptung zitieren. Hier sind einige willkürlich herausgegriffene Beispiele: »*Es schien mir*, als kehrte ich in eine bekannte Wohnung zurück ... Eine alte Magd, die ich Margarete nannte und die ich seit der Kindheit *zu kennen wähnte*, sagte zu mir ... *Und ich hatte den Gedanken*, daß die Seele meines Ahnen in diesem Vogel sei ... *ich glaubte*, in einen Abgrund zu stürzen, der die Erdkugel durchschneidet. *Ich fühlte mich* schmerzlos von einem Strom geschmolzenen Metalls fortgetrieben ... *ich hatte das Gefühl*, daß diese Flüsse aus lebenden Seelen im Molekularzustand beständen ... *es wurde mir klar*, daß die Vorfahren die Gestalt gewisser Tiere annehmen, um uns auf der Erde zu besuchen« (pp. 27 u. 29; Hervorhebungen von mir, T. T.) etc. Fehlten diese Wendungen, so wären wir, ohne jegliche Beziehung zur alltäglichen, gewöhnlichen Wirklichkeit, eingetaucht in die Welt des Wunderbaren. Sie bewirken, daß wir zur gleichen Zeit in beiden Welten sind. Das Imperfekt schafft zudem eine Distanz zwischen handelnder Person und Erzähler, und zwar auf die Weise, daß die Position des letzteren für uns nicht erkennbar ist.

Durch eine Reihe von Einschüben gewinnt der Erzähler Abstand in bezug auf die anderen Menschen, den »normalen Menschen« oder, genauer gesagt, zum üblichen Gebrauch be-

stimmter Wörter (in gewissem Sinne ist die Sprache Hauptgegenstand von *Aurélia*): »wenn man das, was die Menschen Vernunft nennen, wiedererlangt hat«, schreibt er irgendwo. Und an anderer Stelle: »aber das war, wie es scheint, nur eine Täuschung meiner Augen« (p. 41) oder, wieder an anderer Stelle: »meine scheinbar sinnlosen Handlungen waren dem unterworfen, was man nach der menschlichen Vernunft »Illusion« nennt« (p. 19). Ein bewundernswürdiger Satz: die Handlungen sind »sinnlos« (Hinweis auf das Natürliche), aber nur »scheinbar« (Hinweis auf das Übernatürliche); sie sind der Illusion unterworfen (Hinweis auf das Natürliche) oder vielmehr dem, »was man ... »Illusion« nennt« (Hinweis auf das Übernatürliche). Zudem bedeutet das Imperfekt, daß nicht der gegenwärtige Erzähler so denkt, sondern die Person von einst. Und nun noch ein Satz, der die ganze Ambiguität von *Aurélia* resümiert: »eine[er] Reihe von vielleicht ... sinnlosen Visionen« (p. 21). – Der Erzähler setzt sich so in Distanz zum »normalen« Menschen und nähert sich der Person an: die Gewißheit, daß es sich um Wahnsinn handelt, macht zugleich dem Zweifel Platz.

Doch der Erzähler geht noch weiter: er nimmt später offen die These der Person wieder auf, die besagt, daß Wahnsinn und Traum nur eine höhere Vernunft sind. Die handelnde Person hatte folgendes darüber gesagt (p. 43): »die Bereiche derer, die mich so gesehen hatten, versetzten mich in eine Art Gereiztheit, als ich sah, daß man der Geistesverwirrung die Bewegungen und Worte zuschrieb, die für mich mit den verschiedenen Phasen einer logischen Kette von Ereignissen zusammenfielen« (dem entspricht der Satz Edgar Allan Poes: »es ist noch die Frage, ob der Wahnsinn nicht die höchste Stufe der Geistigkeit bedeutet«, Bd. IV, p. 79). Und weiter: »Mit diesem Gedanken, den ich mir vom Traume gebildet hatte, der dem Menschen eine Verbindung mit der Geisterwelt eröffnete, hoffte ich« (p. 99). Der Erzähler jedoch spricht darüber folgendermaßen: »Ich will ... versuchen, die Eindrücke

einer langen Krankheit niederzuschreiben, die sich ganz in den Mysterien meines Geistes abgespielt hat; – und ich weiß nicht, warum ich mich des Ausdrucks »Krankheit« bediene, denn niemals habe ich mich, was mich selbst betrifft, wohler gefühlt. Mitunter hielt ich meine Kraft und meine Fähigkeit für verdoppelt ... die Einbildungskraft brachte mir unendliche Wonnen« (pp. 7 u. 9). Oder weiter unten: »Wie dem auch sei, ich glaube, daß die menschliche Einbildungskraft nichts erfunden hat, was nicht in dieser oder einer anderen Welt wahr ist, und ich konnte nicht an dem zweifeln, was ich deutlich *gesehen* hatte« (p. 69).

In diesen beiden Auszügen scheint der Erzähler offen zu erklären, daß das, was er während seines vermeintlichen Wahnsinns gesehen hat, nur ein Teil der Realität und er folglich niemals krank gewesen sei. Aber wenn auch jeder der Abschnitte im Präsens beginnt, so steht doch der letzte Satz wieder im Imperfekt; es führt die Ambiguität wieder in die Perzeption des Lesers ein. Das Gegenbeispiel findet sich in den letzten Sätzen von *Aurélia*: »ich konnte gesünder über die Welt der Einbildung urteilen, in der ich einige Zeit gelebt hatte. Jedenfalls fühlte ich mich glücklich durch die Überzeugungen, die ich erlangt habe« (p. 161). Die erste Behauptung scheint alles Vorhergegangene in die Welt des Wahnsinns zu verweisen; weshalb aber dann dieses Glück über die neu erlangten Überzeugungen?

Aurélia gibt also ein originelles und vollkommenes Beispiel für die Ambiguität des Fantastischen ab. Wohl kreist die Ambiguität um den Wahnsinn; aber während man sich bei Hoffmann fragte, ob die Person verrückt sei oder nicht, weiß man hier von vornherein, daß ihr Verhalten Wahnsinn heißt. Was es zu erfahren gilt (und auf diesen Punkt bezieht sich die Unschlüssigkeit), ist, ob der Wahnsinn nicht in der Tat eine höhere Vernunft ist. Zuvor betraf die Unschlüssigkeit die Wahrnehmung, nun betrifft sie die Sprache; bei Hoffmann ist man sich nicht schlüssig, welchen Namen man

bestimmten Ereignissen geben soll, bei Nerval bezieht sich die Unschlüssigkeit auf das Innere des Namens: auf seinen Sinn.