

Das (Nicht-)Fantastische in Christoph Marzis Roman FABULA.
Darstellung und Anwendung ausgewählter Definitionen
der Fantastik

Bachelor-Arbeit
André Vollmer

Kiel im November 2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Der Streit um das Fantastische.....	2
2. Ausgewählte Definitionen der Fantastik	7
2.1. Der Riss durch die Welt (Roger Caillois).....	7
2.2. Die Unschlüssigkeit (Tzvetan Todorov).....	10
2.3. Der Verstoß gegen den Begriff der Realität (Marianne Wünsch)	13
2.4. Der unentscheidbare Kampf der Realitäten (Uwe Durst).....	17
3. Die immanente Wunderbarkeit des Realistischen anhand der Raumstruktur des Romans FABULA	26
4. Die Anwendung der Fantastik-Theorie von Uwe Durst am Beispiel des Romans FABULA	34
4.1. Das (Nicht-)Fantastische in FABULA	34
4.2. Das wunderbare <i>Realitätssystem</i>	42
5. Dursts Fantastik-Theorie im Vergleich	44
6. Fazit und Ausblick.....	50
Literaturverzeichnis.....	52

1. Einleitung: Der Streit um das Fantastische

Die Frage, wie sich ihr Forschungsgegenstand eingrenzen und beschreiben lässt, ist nach wie vor ein zentrales Thema der Fantastikforschung. Erst 2006 erschien wieder ein größerer Forschungsband¹, der sich Tzvetan Todorov zum „theoretische[n] Sparringpartner“² nimmt. Todorovs Monographie *Einführung in die fantastische Literatur*³ erschien 1970⁴ und firmierte zum Standardwerk in der Bestimmung der fantastischen Literatur – wenn auch nicht ohne Kritik.⁵ Diese Kritik dauert weiterhin an und spiegelt sich in dem erwähnten Sammelband *Nach Todorov* wider. Schon der Titel macht klar, wie bedeutend die Arbeit des französischen Forschers heute noch ist. Wider oder mit der todorov'schen Fantastikdefinition argumentieren die Forscher in jenem Sammelband. Sie bestimmen das Fantastische u. a. über „Phantasmen der Macht“⁶ oder über die „befreite Phantasie“⁷ des Autors. Zu einem einheitlichen Begriff finden die Forscher indes nicht und so mag sich der Leser, wie schon in der Einleitung angekündigt, selbst „ein Bild davon machen, inwieweit diese Hauptstränge [von Bestimmungsversuchen] vereinbar sind oder sich gegenseitig ausschließen.“⁸

Sicher mag solch eine pluralistische Herangehensweise zeitgemäß sein, aber „[s]chon eine oberflächliche Durchsicht wissenschaftlicher Anthologien zeigt die Vielzahl inkompatibler Begrifflichkeiten“, stellt auch Uwe Durst fest:

Forschungsergebnisse, denen ein bestimmter Begriffsinhalt zugrunde liegt, [sind nicht] ohne weiteres auf andere Bestimmungen von Phantastik zu übertragen. Die terminologische Anarchie lähmt die Forschung, indem sie jede wissenschaftliche Verständigung unterbindet.⁹

¹ Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen 2006.

² Clemens Ruthner: *Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur ‚Selbstzeugung‘ des Phantastischen*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 135–144, S. 136.

³ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen vom Karin Kersten u. a. Frankfurt am Main 1992.

⁴ Vgl. dazu die französische Originalausgabe: Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

⁵ Vgl. z. B. Stanislaw Lem: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*. In: *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*. Hg. von Rein A. Zondergeld. Bd. 1. Frankfurt am Main 1974, S. 92–122.

⁶ Nils Werber: *Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 53–66.

⁷ Thomas Grob: *Autoreflexive literarische Phantastik und ihr romantisches Erbe*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 145–172.

⁸ Clemens Ruthner: *Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 7–14, S. 13.

⁹ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin 2007, S. 22.

Nicht nur, dass der Sammelband *Nach Todorov* den fehlenden Konsens in der Fantastikforschung fortträgt und bestätigt, es mischen sich zudem Aufsätze unter „die Beiträge zu einer Definition des Phantastischen“¹⁰, die das Fantastische weniger bestimmen, als vielmehr schon ausdeuten wollen. So wird versucht, gescheiterte Initiationsriten¹¹ oder eine postreligiöse Grundhaltung¹² in einem Textkorpus zu ermitteln, von dem nicht abschließend geklärt wurde, welche Einzeltexte ihm angehören. Hier wird allerdings die Meinung vertreten, dass es zwar notwendig sei, derartige Fragen an die Textmenge Fantastik heranzutragen, es aber ohne konkrete Definition derselben zugleich sehr schwierig werden dürfte, die getroffenen Aussagen über Einzeltexte hinaus zu verallgemeinern. Dies ist aber die Voraussetzung einer glaubwürdigen und nachvollziehbaren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit fantastischer Literatur.

Es soll hier der Forschung keineswegs unterstellt werden, dass sie keine umfangreichen Definitionsversuche nach Todorov mehr hervorgebracht hätte. Allerdings hat bisher keiner dieser Ansätze zu einem wissenschaftlichen Konsens führen können. Ob hier ein solcher nachträglich erwirkt werden kann, ist fraglich. Dennoch will diese Arbeit einen Beitrag dazu leisten, indem sie einige prominente und bedeutende Definitionen der Fantastik wieder aufgreift und zusammenfassend darstellt. Ein Vergleich dieser Definitionen wird zeigen, dass die Forschung durchaus Fortschritte gemacht hat, obschon die verschiedenen Theorieansätze einander nicht so unähnlich sind, wie man zunächst annehmen könnte. Denn ein Grundgedanke zieht sich durch die hier vorzustellenden Begriffe der Fantastik, die jeweils als Präzisierungen der vorhergehenden verstanden werden können. Ihnen ist allen gemein, dass sie das sogenannte Übernatürliche, das in literarischen Texten dargestellt wird, als eine wie auch immer geartete Abweichung von einer bestimmten Ordnung definieren. Die Differenz der Ansätze dagegen ergibt sich aus der Vorstellung, dass dieses Übernatürliche die Fantastik entweder ausreichend charakterisiert oder nicht. Im letzteren Fall muss daher ein weiteres Kriterium herangezogen werden.

Die hier vorzustellenden Fantastikdefinitionen sind der berühmte *Ris*¹³ von Roger Caillois und die *Unschlüssigkeit*¹⁴ des implizierten Lesers über den Realitätsstatus des Übernatürlichen,

¹⁰ Clemens Ruthner u. a.: *Nach Todorov*, S. 3.

¹¹ Hans Richard Brüttner: *Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der Phantastik*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 15–30.

¹² Marco Frenschkowski: *Ist Phantastik portreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen*. In: *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 31–52.

¹³ Roger Caillois: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*. In: *Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur*. Hg. von Rein A. Zondergeld. Bd. 1. Frankfurt am Main 1974, S. 44–83, S. 45.

¹⁴ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 26.

wie Todorov sie formulierte, sowie zwei Fortführungen der todorov'schen Idee: die erste von Marianne Wünsch, die das Fantastische an einem systematisch ermitteltem *Realitätsbegriff*¹⁵ misst, und schließlich die zweite von Uwe Durst, der das Fantastische an dessen ambivalenten *Realitätsstatus* festmacht, es aber nicht über die Wirklichkeit, sondern anhand von literarischen Konventionen zu bestimmen versucht.¹⁶ Aus diesem Grund wird Dursts Theorie hier als am weitesten entwickelt verstanden und in das Zentrum dieser Arbeit gerückt. Noch fünf Jahre nach Durst schreibt Evelyne Jaquelin in *Nach Todorov*: „Vielleicht ist die Sache [die Bestimmung des Fantastischen] einfacher anzugehen, wenn man auf der allgemeinen Ebene der Gattungsdefinition [...] von der literarischen Kodifizierung des Realen [ausgeht].“¹⁷ Dieser Forderung ist Durst allerdings längst gerecht geworden. Es ist daher unverständlich, weshalb seine Arbeit in jenem Sammelband kaum Beachtung gefunden hat.

Ein Anwendungsbeispiel wird zeigen, welche Vor- und Nachteile Dursts Fantastikbegriff mit sich bringt und ob dieser dem Textkorpus der fantastischen Literatur gerecht wird (siehe Kap. 4. und 5.). In diesem Zusammenhang soll die Beispielanalyse zunächst veranschaulichen, weshalb es unbedingt notwendig ist, das Fantastische nicht mehr an außerliterarischen Größen zu messen (siehe Kap. 3.).

Es ist für den Zweck dieser Arbeit daher nicht notwendig, die gesamte Forschungsgeschichte der Fantastik aufzurollen. Eine umfangreiche Darstellung unterschiedlicher Fantastikbegriffe findet sich zudem in der bereits zitierten Monographie von Uwe Durst.¹⁸ Eine kurze Übersicht bietet auch die Einführung¹⁹ des Sammelbandes „Nach Todorov“, welche u. a. die verschiedenen Zugänge zur Fantastik auflistet, die von literaturpsychologischen, über motivgeschichtlichen bis hin zu antidefinitorischen reicht.²⁰

Es soll genügen einen vagen Überblick über die Forschungsgeschichte zu geben, indem hier die zwei Typen von Definitionsansätzen vorgestellt werden, nach denen Uwe Durst die Forschung gruppiert: die *maximalistischen* und die *minimalistischen* Ansätze.

Für maximalistische Theoretiker umfasst die phantastische Literatur alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden. Der grundsätzliche Unterschied zur

¹⁵ Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München 1991, S. 19.

¹⁶ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 92–93.

¹⁷ Evelyne Jaquelin: Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 67–86, S. 85.

¹⁸ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 17–69.

¹⁹ Clemens Ruthner: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘, S. 7–14.

²⁰ Ebd., S. 11–12.

minimalistischen Bestimmung besteht darin, dass ein Zweifel an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen keine definitorische Rolle spielt.²¹

Im Weiteren wird zwischen *ahistorischen* und *historischen maximalistischen* Definitionen unterschieden.²² Erstere zeichnen sich dadurch aus, dass sie all jene Texte zur Fantastik zählen, die nach dem Maßstab moderner Naturwissenschaft übernatürliche Ereignisse beinhalten, unabhängig davon, ob es sich um Märchen oder antike Mythen handelt. Durst nennt als Vertreter dieser Theorie Charles Nodier, H. P. Lovecraft, Harald Fricke und Theodor W. Adorno. Die Forschung kritisierte an dieser Bestimmung des Fantastischen, dass sich eine derart große Textmenge jeder wissenschaftlichen Praktikabilität entziehe.²³ Denn es könnten keine allgemeinen Aussagen mehr über den Textkorpus getroffen werden, der strukturell nur noch wenig Gemeinsamkeiten aufweise. Todorov schreibt dazu:

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.²⁴

Die zweite Variante – der *historische Maximalismus* – versteht solche Texte als fantastisch, in denen das Übernatürliche innerhalb der „zeitgenössischen Wirklichkeit“²⁵ dargestellt werde, und meint damit Texte von Anbeginn des 18. bis hin zum 20. Jahrhundert. Da für diese Texte allerdings gelte, dass das Übernatürliche allein nicht genüge, um sie beispielsweise vom Kunstmärchen abzugrenzen, würden weitere Merkmale wie die Angst des realen Lesers bei der Lektüre oder auch die Person des Autors miteingebracht, um die Fantastik schlussendlich zu konstituieren. In diesem Zusammenhang sind Theoretiker wie Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Peter Penzoldt sowie Andrzej Zgorzelski zu nennen. Kritisch wurde auch hier die undifferenzierte Menge an Texten gesehen sowie die außerliterarischen Bestimmungsmerkmale der Leserangst und der Person des Autors. Beides seien weder Strukturmerkmale des Textes noch ermöglichten sie eine genaue Differenzierung.²⁶

Die *minimalistische* Definitionsweise wird abgesehen von einigen Vorläufern weitestgehend von Todorov vertreten und seit 2001²⁷ auch von Uwe Durst. Da beiden Definitionen in dieser

²¹ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 29.

²² Ebd., S. 31.

²³ Ebd., S. 29–31.

²⁴ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 34.

²⁵ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 31.

²⁶ Ebd., S. 31–39.

²⁷ 2001 erschien Dursts Monographie erstmalig. 2006 wurde sie in überarbeiteter Neuauflage abermals herausgegeben.

Arbeit ein größerer Platz eingeräumt wird, werden diese weiter unten ausführlicher besprochen (siehe Kap. 2.2./2.4.). Dort wird auch genug Raum für eine Kritik des *Minimalismus* sein. Hier sei nur bereits erwähnt, dass bei Todorov und ähnlich auch bei Durst „[d]er Zweifel über die Weltgesetze [...] für das Phantastische konstitutiv, das Phantastische [...] die Unschlüssigkeit [des implizierten Lesers] (hésitation) [sei].“²⁸

Diesem dualen Bild der Definitionsgeschichte entsprechen grob gesehen die zwei gängigen Konzeptionen der Gattung. Das sind die *historische* und die *systematische Gattung*²⁹, oder wie Klaus Müller-Dyes sie nennt, die *Gattung* und der *Gattungsbegriff*. Nach Müller-Dyes sind Gattungen „historische ‚Institutionen‘ mit mehr oder weniger langer Geltungsdauer [...]. [Sie sind] Gruppen oder Familien von Texten, die nicht nach logischen, sondern nach historischen Gesichtspunkten gebildet sind.“³⁰ Strikt von dieser Gattungskonzeption zu trennen sei der Gattungsbegriff, der „Gattungen unter der logischen Prämisse ihrer Verwendbarkeit für die Klassifikation von Texten [betrachtet]. Bedingungen dafür sind *Trennschärfe* [...] und *Systematik*.“³¹ Gemäß dieser Begriffsbestimmungen lässt sich sagen, dass der *Maximalismus* entweder Gattungen ermitteln will oder zumindest einen Gattungsbegriff, der zwar die historische Dimension ihres Forschungsgegenstandes berücksichtigt, dafür aber an Trennschärfe und Systematik verliert. Dem *Minimalismus* dagegen ist eindeutig an Gattungsbegriffen gelegen, die allerdings die historische Auffassung ignorieren und eine vergleichsweise kleine Teilmenge der sogenannten Fantastik zu ihrem Forschungsfeld erklärt.

Marianne Wünsch allerdings distanziert sich vom Begriff der Gattung und reduziert das Fantastische, wie folgt:

das ‚Fantastische‘ ist nicht als *Texttyp*, sondern es ist als eine vom Texttyp unabhängige *Struktur*, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann, einzuführen.³²

„Dem ist entgegenzuhalten,“ merkt Uwe Durst an, „dass jedes Genre^[33] eine Struktur haben muss und umgekehrt das Vorhandensein einer jeden Struktur zum Kriterium eines Genres

²⁸ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 41.

²⁹ Klaus W. Hempfer: *Gattung* [Art.] In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Harald Fricke und Klaus Weimar. Bd. 1. 3. Aufl. Berlin/New York 1997, S. 651–655.

³⁰ Klaus Müller-Dyes: *Gattungsfragen*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 7. Aufl. München 2005, S. 323–348, S. 325.

³¹ Ebd., S. 325.

³² Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, S. 13.

³³ Uwe Durst verwendet den Begriff des Genres gleichbedeutend mit dem der Gattung. Sofern der Begriff ‚Genre‘ in dieser Arbeit auftaucht, ist er immer als identisch mit ‚Gattung‘ zu betrachten.

erklärt werden kann.³⁴ Durst klassifiziert das Fantastische daher schließlich als strukturellen Rahmen, sodass ein Text der Fantastik und zugleich einem anderen Genre angehören kann.³⁵

Die Voraussetzung, dass Texte mehreren Genres zugleich angehören können, kann die Fantastik nicht als Gattung disqualifizieren, denn dann müsste auch jedes andere Genre unter dieser Bedingung leiden. Es ist vielmehr anzunehmen, dass es eine grundlegende Eigenschaft von literarischen Gattungen ist, dass sie einander überschneiden können. Da Texte eine Vielzahl von Merkmalen besitzen und jedes Merkmal zu einem Kriterium in der Bestimmung einer Gattung erhoben werden kann, muss es zwangsläufig zu Überlappungen kommen. Daher wird es hier nicht als problematisch betrachtet, dass ein Text zwei oder mehreren verschiedenen Gattungen angehören kann, solange er jeder dieser Gattungen aufgrund klar definierter Kriterien zugeordnet wird. Die Fantastik wird im Nachfolgenden deshalb *als systematische Gattung* bzw. als *Gattungsbegriff* verstanden.

2. Ausgewählte Definitionen der Fantastik

2.1. Der Riss durch die Welt (Roger Caillois)

Nach Uwe Dursts Einteilung gehört die Fantastiktheorie von Roger Caillois dem *maximalistisch-historischen* Zweig an.³⁶ Diese Zugehörigkeit zeige sich in der Bestimmung der fantastischen Literatur anhand des Auftretens von Übernatürlichem, schreibt Caillois.³⁷ Dabei sei ein fiktives übernatürliches Ereignis nicht sogleich als fantastisch zu klassifizieren, bloß weil es in der fiktionsexternen Wirklichkeit eine Unmöglichkeit darstellen müsse. Denn der Forscher macht einen Unterschied zwischen *Fantastischem* und *Wunderbarem*:

Es ist wichtig, zwischen diesen verwandten und oft miteinander verwechselten Welten einen Unterschied zu machen. Das Märchen ist ein Reich des Wunderbaren, das eine Zugabe zu unserer Alltagswelt ist, ohne sie zu berühren oder ihren Zusammenhang zu zerstören. Das Phantastische dagegen offenbart ein Ärgernis, einen Riss, einen befremdeten, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt.³⁸

Das Wunderbare ist also deshalb nicht fantastisch, weil es parallel zur Wirklichkeit existiert, während das Fantastische erst durch eine Kontrastierung mit dieser entstehen kann. Auf diese

³⁴ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 26.

³⁵ Ebd., S. 396.

³⁶ Ebd., S. 31-32.

³⁷ Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 44.

³⁸ Ebd., S. 45.

Weise entwickelt sich das Fantastische zur Gefahr, weil es in die Ordnung der wirklichen Welt einbricht.

„Und so ruft das Phantastische eine neue Verwirrung, eine neue Panik hervor.“³⁹ Ein weiteres Merkmal des Fantastischen ist dessen verstörender und ängstiger Charakter, ausgelöst durch die Gefährdung des Natürlichen. Nicht umsonst ist es „ein Ärgernis“ und „fast unerträgliche[r] Einbruch“⁴⁰. Dass dies für Caillois ein entscheidendes Kriterium ist, belegt er auch mit einem Gegenbeispiel. Denn das Märchen sei im Gegensatz zur Fantastik friedlich:

Das Märchen spielt sich in einer Welt ab, in der Zauber etwas Alltägliches ist und Magie die Regel. Das Übernatürliche ist dort nicht beängstigend. [...] Es schändet nicht den gewöhnlichen Lauf der Ereignisse, es hat Teil an ihnen, es ist die Ordnung oder vielmehr die Abwesenheit von der Ordnung der Dinge.⁴¹

Bis hierhin ließ sich nachvollziehen, wie das Wunderbare vom Übernatürlichen zu unterscheiden ist: Trotz seiner Übernatürlichkeit fehlt dem Wunderbaren die Kontrastfolie des Natürlichen, um sich in Abgrenzung zu dieser als fantastisch zu definieren. Nun bricht der Forscher aber mit dieser Vorstellung, denn, selbst wenn das Wunderbare dem Natürlichen gegenübergestellt wird, muss es wunderbar bleiben. Der Grund ist laut Caillois der, dass „per definitionem [...] kein vernünftiger Erwachsener an Feen oder Zauberer [glaube]“⁴². Zudem könnten solcherlei Motive „den Schauer des Phantastischen nicht erzeugen. Sie erwecken nur eine belustigende Überraschung.“⁴³

Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass das Fantastische einer Form des Übernatürlichen entspringt, welche die Ordnung des Natürlichen gefährdet, indem es dieser gegenübergestellt wird. Dies allein genügt nicht, um das Fantastische vollends zu definieren, es muss zudem den Leser ängstigen⁴⁴, da andernfalls auch Motive wie Feen oder Zauberer als fantastisch gelten könnten.

Zu kritisieren ist zunächst der Versuch, wunderbare und fantastische Motive an für sich zu unterscheiden, statt sie schlicht unter dem Begriff des Übernatürlichen zu versammeln. Vorgeblich wunderbare Motive wie Feen oder Zauberer brechen erstens genauso mit der

³⁹ Ebd., S. 45–46.

⁴⁰ Ebd., S. 45.

⁴¹ Ebd., S. 46.

⁴² Ebd., S. 51.

⁴³ Ebd., S. 53.

⁴⁴ Caillois erwähnt nicht explizit, ob der Leser oder eine fiktionsinterne Figur die Zielrichtung der Angst ist. Ersteres wird hier aber angenommen, weil dies Caillois' Aufsatz nahe zulegen scheint, da der Forscher an anderer Stelle schon den Glauben ‚vernünftiger Erwachsener‘ als Argument anführt und damit niemand anderen als die real existierenden Leser meinen kann.

Wirklichkeit wie fantastische Motive, zu denen Caillois z. B. Geister und Vampire⁴⁵ zählt. Zweitens können sie je nach gewählter Darstellungsweise ebenso beängstigend wirken. Interessanterweise wird genau dies die Analyse des Romans FABULA⁴⁶ belegen, wo sehr wohl märchenhafte Motive verwendet werden, die zumindest den Figuren der Erzählung Angst einflößt (siehe Kap. 3.). Weiterhin den mangelnden Glauben des Lesers an Feen und Zauberer anzuführen, um diese Motive aus dem Fantastischen auszuschließen, ist nicht schlüssig. Denn im Umkehrschluss hieße das ja, fantastische Motive wie Vampire oder Geister wären glaubhafter als Feen und Zauberer. Auch die Leserangst als gattungsrelevantes Unterscheidungsmerkmal zu verwenden, wurde bereits in der Einleitung kritisiert. Da davon auszugehen ist, dass Leser sehr unterschiedlich beschaffen sind, kann schwerlich vorausgesetzt werden, was diese ängstigt und was nicht. Mittels des Angst-Kriteriums könnte so fast alles als fantastisch deklariert werden, was nach Mutmaßungen eines Forschers dem Leser Angst machen müsse. Tzvetan Todorovs ironische Kritik diesbezüglich wurde oft von der Forschung zitiert. Nach so einer Definition hänge „die Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers“ ab.⁴⁷ Allenfalls wäre eine Beschreibung angsteinflößender Motive denkbar, die auf eine Konstruktion von Archetypen der Angst zurückgriffe, die ihrerseits auf Basis profunder psychologischer Erkenntnisse entwickelt worden wäre.

Zudem wirft Caillois' Methode, das Fantastische anhand der Wirklichkeit zu bestimmen, mindestens zwei Probleme auf. Erstens ist die Wirklichkeit ein derart komplexes Gebilde, dass es schwer sein dürfte, sie umfassend und vor allem abschließend zu beschreiben. Dies wäre aber notwendig, um das Fantastische exakt von ihr abgrenzen zu können. Folglich wäre eine solche Definition von dem Stand der Erforschung der Wirklichkeit abhängig und müsste mit Fortschreiten der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse revidiert werden. Das stellt für genommen nicht unbedingt ein Problem war. Wichtiger daher zweitens: Diese Vorgehensweise ist, so die These dieser Arbeit, der Literatur nicht angemessen, weil dann jede Literatur als fantastisch gelten müsste, sogar die realistische. Da sich Uwe Durst umfassend und überzeugend mit dieser Problematik auseinandergesetzt hat, soll weiter unten eine eingehendere Begründung für diese These erfolgen (siehe Kap. 2.4. und 3.). Aber schon hier soll der fantastische Charakter jeder der Literatur angedeutet werden, indem an dieser Stelle auf den allwissenden Erzähler verwiesen wird, der zur gängigen Erzählpraxis realistischer Literatur gehört. Im Vergleich zur Wirklichkeit müssen dessen Fähigkeiten, jeder Figur in den Kopf zu schauen und sich an deren

⁴⁵ Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen, S. 51.

⁴⁶ Christoph Marzi: Fabula. München 2007.

⁴⁷ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 35.

Aussagen derart genau zu erinnern, dass er oder sie diese wortgetreu wiedergeben kann, geradezu fantastisch anmuten.⁴⁸ Natürlich würde dies niemand als fantastisch werten, weil es eine Vereinbarung zwischen Leser und Autor gibt, dass solche Erzählweisen als normal anzusehen sind. Nichtsdestotrotz stehen sie in hartem Kontrast zu der mündlichen Erzählpraxis, wie man sie aus der Wirklichkeit kennen dürfte, wo Auslassungen, fehlende Informationen und Ungenauigkeiten die Regel sind.

2.2. Die Unschlüssigkeit (Tzvetan Todorov)

Der Ansatz von Caillois findet insofern eine Fortführung in Todorovs Werk, als dass dort das Übernatürliche ebenfalls eine wesentliche Rolle bei der Klassifizierung der Fantastik spielt. Dieses allein könne die Fantastik aber nicht definieren, da es „die Werke nicht genau genug [charakterisiert]; seine Reichweite ist viel zu groß.“⁴⁹ So geht die Definition von Caillois vollständig in jenen Theorien auf, die in der Einleitung kurz als Vorläufer des französischen Forschers Erwähnung finden. Todorov leitet seinen Fantastikbegriff nämlich von Theoretikern wie Montague Rhodes James, Wladimir Solowjow und Olga Reimann ab⁵⁰, entwickelt das *Moment der Ungewissheit* aber weiter, das in deren Definitionen anklingt, und erklärt es zum Zentrum der Fantastik. Zunächst muss es nach Todorov ein Ereignis geben, das den Gesetzen der fiktionsexternen Wirklichkeit zu widersprechen scheint, eben denen „der Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire“.⁵¹ Im Weiteren müsse

der[jenige], der das Ereignis wahrnimmt, [...] sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden [können]: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist ein integrierender Bestandteil der [fiktionsexternen] Realität. Dann aber wird diese [fiktionsexterne] Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind.⁵²

In dieser Entscheidungsmöglichkeit liegt das erwähnte *Moment der Ungewissheit*⁵³. Sobald sich der Leser für das eine oder andere entscheide, verlasse dieser das Fantastische und trete in ein anderes benachbartes Genre ein, „in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren“⁵⁴. Es wäre zu spezifizieren, dass eine solche Entscheidung nur dem realen Leser, nicht aber dem

⁴⁸ Vgl. dazu Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 80.

⁴⁹ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 34.

⁵⁰ Ebd., S. 26.

⁵¹ Ebd., S. 25.

⁵² Ebd., S. 25–26.

⁵³ Ebd., S. 26.

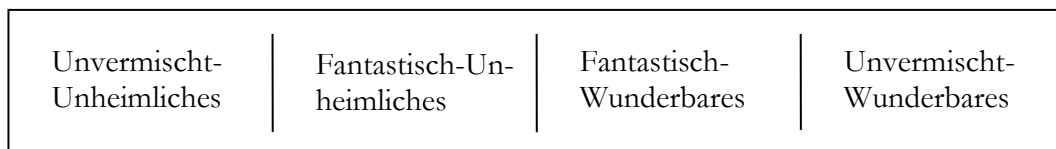
⁵⁴ Ebd.

implizierten Leser zusteht, da letzterer „kein Belieben äußern könne“⁵⁵, wie Uwe Durst treffend anmerkt. An dieser Stelle ist Todorov noch missverständlich, da er hier sehr allgemein formuliert, sodass es wirkt, als könne die Entscheidung des individuellen Lesers das Werk in den Genres verschieben. Später allerdings schreibt er, welchen Leser er genau meint:

Wir müssen sogleich präzisieren, dass wir dabei nicht diesen oder jenen bestimmten Leser im Auge haben, sondern eine ‚Funktion‘ des Lesers, die im Text impliziert ist (so wie er die Funktion des Erzählers impliziert).⁵⁶

Auf diese Funktion im Text aufbauend formuliert Todorov drei Bedingungen des Fantastischen⁵⁷, von denen allerdings nur die erste und die dritte konstitutiv seien: Zuerst muss der implizierte Leser darüber in Unschlüssigkeit geraten, ob ein fiktives Ereignis natürlich oder nur übernatürlich zu erklären ist. Zweitens kann diese Unschlüssigkeit von einer Figur im Text dargestellt werden. Drittens ist es notwendig, dass der implizierte Leser den Text weder allegorisch noch poetisch liest. Das Fantastische muss also laut Todorov wörtlich genommen werden und darf in keiner Weise in einem übertragenden Sinne gemeint sein.

Todorov, der sich des Grenzcharakters der Fantastik bewusst ist⁵⁸, entwirft Misch- und Nachbargattungen, um das Fantastische von diesen abzugrenzen. Folgende Grafik⁵⁹ gibt diese Gattungsaufteilung wieder:



Das *Unvermischt-Fantastische*⁶⁰, von dem bisher die Rede war, befindet sich in dieser Darstellung auf der Linie zwischen dem *Fantastisch-Unheimlichen* und dem *Fantastisch-Wunderbaren*. Todorov rechnet solche Erzählungen zu dem *Fantastisch-Wunderbaren*, „die sich als fantastisch präsentieren und mit Anerkennung des Übernatürlichen enden.“⁶¹ Andersherum verhalte es sich mit dem *Fantastisch-Unheimlichen*, das lange übernatürliche Ereignisse schildere, schließlich aber eine rationale Erklärung liefere.⁶² Beide Mischgattungen unterscheiden sich also deshalb von dem

⁵⁵ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 123.

⁵⁶ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 31.

⁵⁷ Ebd., S. 33.

⁵⁸ Ebd., S. 40.

⁵⁹ Ebd., S. 43.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 49.

⁶² Ebd., S. 43.

Unvermischt-Fantastischen, weil sie die aufgebaute Unschlüssigkeit schließlich entweder zugunsten des Wunderbaren oder des rational Erklärbaren auflösen.

Weiter zu unterscheiden seien die Nachbargattungen des *Unvermischt-Wunderbaren* sowie des *Unvermischt-Unheimlichen*. Letzteres schildere Ereignisse, die sich „gänzlich aus den Gesetzen der Vernunft erklären lassen, die jedoch auf die eine oder andere Weise unglaublich sind, außergewöhnlich, schockierend, einzigartig, beunruhigend oder unerhört [...]“.⁶³ Ein Beispiel für diese Gattung wäre der Thriller oder der Kriminalroman. Das *Unvermischt-Wunderbare* dagegen sieht Todorov wie folgt: „Beim Wunderbaren rufen die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor. Nicht die Haltung gegenüber den berichteten Ereignissen charakterisiert das Wunderbare, sondern die Natur der Dinge selbst.“⁶⁴ Ein Beispiel für diese Gattung wäre das Märchen oder auch die Fantasy.

Todorovs *minimalistische* Definition trennt also das Fantastische von dem Wunderbaren über das Kriterium der Unschlüssigkeit. Der Fantastikbegriff von Caillois dagegen entspräche in Todorovs Gattungssystem weitestgehend der Summe aus den Textmengen des *Unvermischt-Fantastischen* und des *Fantastisch-Wunderbaren*. Obwohl sich also zeigt, dass Todorovs Begrifflichkeiten weitaus differenzierender sind als die von Caillois, ist dennoch Kritik anzubringen. Denn es könnte auch hier eingewendet werden, dass das Wunderbare an der fiktionsexternen Wirklichkeit gemessen wird. Nils Werber kritisiert deshalb zu Recht, dass Todorov philosophische Kategorien wie *wahr* und *falsch* an die Literatur herantrage, indem er das Wunderbare als Übernatürliches von dem Natürlichen und damit Realen abgrenze.⁶⁵ „Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Phantastik ist [...] eine *Unterscheidung der Literatur* und keine Differenzierung anhand ontologischer Kategorien.“⁶⁶ Trotz dieser Ungenauigkeit seitens Todorov ist sein Ansatz nicht zu verwerfen, sofern diesbezüglich weiterzuentwickeln (siehe Kap. 2.4).

Ferner wurde eine grundlegende Kritik an der *minimalistischen* Position Todorovs geübt. Stanislaw Lem schreibt, dass sich in dem Fantastikbegriff des Forschers „so manche Gruppe an phantastischen Werken nicht einzufügen vermag; diese Werke werden dadurch ‚heimatlos‘, da sie sich auch in anderen literarischen Gattungen nicht unterbringen lassen.“⁶⁷ Heimatlos würden die ausgegrenzten Texte in keinem Fall, denn sie müssten lediglich in eine andere Gattung überführt werden. Dass dies nicht möglich sei, ist eine Behauptung Lems, die nicht haltbar ist, da diese Texte aufgrund ihrer gegebenen Merkmale anderweitig klassifiziert werden können.

⁶³ Ebd., S. 44 – 45.

⁶⁴ Ebd., S. 51.

⁶⁵ Nils Werber: Phantasmen der Macht, S. 57.

⁶⁶ Ebd., S. 61.

⁶⁷ Stanislaw Lem: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen, S. 119.

Uwe Durst stellt treffend fest: „Dass dabei Texte, die aufgrund terminologischer Indifferenz bisher dem Genre zugerechnet wurden, ihren alten genealogischen Platz verlieren, ist nicht nur natürlich, sondern wünschenswert.“⁶⁸

Zuletzt sei hier Marianne Wünschs Kritik an dem implizierten Leser genannt, mit dem ihrer Auffassung nach „allzu großzügig umgegangen [wurde], zumal er ein besonders klares Konzept weder war noch ist“⁶⁹. Deshalb sei dieser Begriff nur dann zu verwenden, wenn tatsächlich ein Leser im Text auftritt,⁷⁰ z. B. sobald eine Figur einen Brief liest. Dem ist entgegenzuhalten, dass ein literarischer Text immer an jemanden adressiert ist. Auch literarische Texte sind Kommunikationsprozesse, die eines Rezipienten bedürfen. Daher ist davon auszugehen, dass der Leser als ebendieser Rezipient der literarischen Kommunikation bei der Konzeption der Textstruktur berücksichtigt wird und deshalb durch eine Funktion in derselben repräsentiert wird, die ihm eine bestimmte Rolle in der Rezeption idealerweise zuordnet. Natürlich kann dies kein individueller Leser sein. Der implizierte Leser muss als ein idealer Leser gedacht werden, der in jedem literarischen Text neu konstituiert wird. Ideal ist er deshalb, weil er alle Elemente des Textes gleichermaßen berücksichtigt, ohne eines stärker als das andere zu gewichten, also eine mehrdeutige Darstellungsweise eines Ereignisses in Bezug auf dessen Erklärbarkeit auch als mehrdeutig wahrnimmt (wie das nach Todorov z. B. der Fall in der *Unvermischt-Fantastischen* Literatur ist). Ein beliebiger individueller Leser könnte hingegen von vornherein der realistischen Erklärungsweise oder ebenso gut der übernatürlichen zugetan sein. Er würde die Mehrdeutigkeit vielleicht gar nicht wahrnehmen oder als nicht so relevant empfinden, weil er von Beginn eine Deutungsweise bevorzugt. Was die real existierenden Leser bei ihrer Lektüre tun, was sie denken oder fühlen, muss also Spekulation bleiben. Sofern der implizierte Leser allerdings als Funktion im Text verstanden wird, als eine Rolle im Rezeptionsprozess, die der Text entwirft und die Leser idealerweise einnimmt, lassen sich derselbe und seine idealen Reaktionen aus der Struktur des Textes interpretativ herleiten.

2.3. Der Verstoß gegen den Begriff der Realität (Marianne Wünsch)

Marianne Wünsch entwickelte 1991 Todorovs Ansatz weiter, beschritt dabei jedoch einen anderen Weg, als es Uwe Durst zehn Jahre später tun würde. Obgleich ihre Arbeit die Wirklichkeit als Maßstab für das Fantastische nicht in Frage stellt, problematisiert sie jedoch die naive Vorstellung derselben, wie sie den Definitionen von Caillois und Todorov zugrunde liegen.

⁶⁸ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 49.

⁶⁹ Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, S. 36.

⁷⁰ Ebd., S. 36.

Nach Wünsch entsteht das Fantastische zunächst „durch das Auftreten von etwas in der dargestellten Welt [...], für das es in der geglaubten Weltordnung keinen theoretischen Platz gibt.“⁷¹ Wie schon anklingt, bezieht sich Wünsch bei der Bestimmung des Fantastischen nicht mehr auf die Wirklichkeit selbst, sondern auf etwas Geglaubtes. Sie misst das Fantastische an dem Begriff, den sich eine Epoche oder Kultur von der Wirklichkeit gemacht hat.⁷² Um diesen zu ermitteln, definiert die Forscherin zunächst „das ‚kulturelle Wissen‘ [...], das] die Gesamtmenge aller von einer Epoche für wahr gehaltenen Aussagen [ist]; jede solche Aussage ist ein ‚Wissenselement‘“⁷³. Der

‚Realitätsbegriff‘ einer (Gruppe in der) Epoche/Kultur soll nun eine Teilmenge des kulturellen Wissens heißen, die die Gesamtheit aller *Gesetzmäßigkeitsannahmen* über die ‚Realität‘ umfasst [...]“⁷⁴.

Wünsch beschreibt eine Ordnung innerhalb dieser Annahmen über die Realität, die zumindest partiell hierarchisch sei. Nicht jede Annahme ist demnach also gleich wichtig im „Denken und Leben“⁷⁵ einer Gruppe, Epoche oder Kultur. Die wichtigsten Annahmen nennt sie die *fundamental-ontologischen Basispostulate*⁷⁶. Ein Verstoß gegen eines dieser Postulate erzeugt das Fantastische. Das kann konkret der Verstoß gegen ein physikalisches Gesetz wie das der Schwerkraft sein. Solch ein Ereignis und mit diesem der Text, in dem es auftritt, wären dann als *nicht-reali-tätskompatibel*⁷⁷ einzustufen. Literatur, deren Geschehen sich wiederum innerhalb des Realitätsbegriffes zuträgt, nennt sie folglich *realitätskompatibel*⁷⁸.

Ein weiterer wichtiger Begriff in Wünsch's Fantastiktheorie ist der *Klassifikator der Realitätsin-kompatibilität*⁷⁹, denn dieser repräsentiere die Wissenselemente des außerliterarischen Realitätsbegriffes innerhalb der dargestellten Welt:

Diese Instanz reagiert dementsprechend mit Unglauben, Verwunderung, usw. auf das fantastische Ereignis. ‚Instanz‘, und nicht ‚Figur‘, sage ich deshalb, weil diese Funktion nicht notwendig durch eine oder mehrere individuelle Figuren der Geschichte selbst erfüllt werden muss [...].⁸⁰

⁷¹ Ebd., S. 15.

⁷² Ebd., S. 19.

⁷³ Ebd., S. 18.

⁷⁴ Ebd., S. 19.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 23.

⁷⁸ Ebd., S. 24.

⁷⁹ Ebd., S. 36.

⁸⁰ Ebd.

Für die Fantastik sei dieser *Klassifikator* konstitutiv⁸¹, wodurch Texte wie beispielsweise die Werke Franz Kafkas ausgegrenzt werden, in denen ein solcher fehle.⁸² Denn im Folgenden formuliert Wünsch, dass das fantastische Ereignis niemals allein, sondern immer gemeinsam mit einer Erklärung auftrete. Denn aus dem *Klassifikator* und dem Ereignis als Verstoß gegen die geglaubte Weltordnung ergebe sich eine Erklärungsbedürftigkeit des Geschehens.⁸³ So formt sich als Struktur des Fantastischen ein Paar aus *Phänomen und Erklärung*, wobei diese nicht strikt getrennt sein müssen. Schon in der Wahrnehmung des Phänomens können erklärende Strukturen einfließen.⁸⁴ Ein Beispiel für solch eine Vermischung von Ereignis und Deutung ist z. B. die Wahrnehmung einer Erscheinung als Geisterwesen. Denn das Phänomen, hier die Erscheinung, die keinen theoretischen Platz innerhalb einer naturwissenschaftlichen Weltordnung hat, dürfte demnach auch nicht benannt werden können. Die Einstufung als Geist birgt dagegen schon eine Erklärungsstruktur, die z. B. auf einem Glauben an ein Weiterleben der Seele nach dem körperlichen Tod des Menschen beruhen kann, der bei einem naturwissenschaftlichen Realitätsbegriff nicht Teil desselben sein dürfte.

Die sich eröffnende Lücke in der Logik des Geschehens wird nach Wünsch durch eine Erklärung aufgefüllt, die entweder *wissenskonform* oder *nicht-wissenskonform* sein kann. Wissenskonform ist eine Erklärung dann, wenn sie das Ereignis realitätskompatibel und damit nicht-fantastisch auslegt. Nicht-wissenskonforme Erklärungen sind andersherum nicht-realitätskompatible Ausdeutungen, so z. B. die genannte Erklärung einer Erscheinung als Geistwesen. Eine Nicht-Erklärung ist ebenfalls als Erklärung zu werten, die zur Klasse der nicht-wissenskonformen Erklärungen tendiert, weil nur dort das Fantastische als erklärbar gilt.⁸⁵

Abschließend sollen hier nun die drei Typen des Fantastischen vorgestellt werden, die Wünsch auf der Basis des bisher Gesagten entwickelt hat. Sie können gleichzeitig als Zusammenfassung dieses Abschnitts dienen. Zunächst aber sind kurz drei Vorbedingungen des Fantastischen zu nennen, die Wünsch definiert: Es dürfen sich wie bei Todorov keine Indikatoren dafür finden lassen, dass der Text nicht wörtlich zu lesen ist, z. B. im Sinne einer rhetorischen Uneigentlichkeit.⁸⁶ Zuletzt muss der Text eine narrative Struktur aufweisen, die aus dem Paar *Phänomen und Erklärung* besteht, „d.h. es gibt ein *von (mindestens) einer Figur wahrgenommenes*

⁸¹ Ebd., S. 37.

⁸² Ebd., S. 39.

⁸³ Ebd., S. 43.

⁸⁴ Ebd., S. 46.

⁸⁵ Ebd., S. 47.

⁸⁶ Ebd., S. 66.

Phänomen *und* eine von (mindestens) einer Textinstanz [...] angebotene Erklärungsstruktur für dieses Phänomen.⁸⁷ Die drei Typen des Fantastischen⁸⁸ sind nun

- das *potenziell Fantastische*,
- das *(faktisch) Fantastische*
- und *das reduzierte Fantastische*.

Als Ausgangspunkt für die beiden letzteren Typen dient zunächst das potenziell Fantastische, bei dem die Relation zwischen Phänomen und Erklärung so beschaffen ist, dass das Phänomen entweder potenziell oder faktisch nicht-realtätskompatibel erscheint. Es scheint also mindestens ein fundamental-ontologisches Basispostulat verletzt zu haben. Hinzu kommt, dass das Ereignis nicht eindeutig als nicht-real dargestellt werden darf, so z. B. durch einen Traum, und dass ein *Klassifikator* explizit oder implizit die Realitätsinkompatibilität des Ereignisses konstatieren muss. Faktisch wird das *potenziell Fantastische* dann, wenn ein eindeutiges Erklärungsangebot oder mehrere konkurrierende gemacht werden. Eine eindeutige Erklärung ist auch eine Nicht-Erklärung, die sich durch die Verweigerung oder die Unmöglichkeit einer Erklärung ergibt. Werden jedoch eine oder mehrere konkurrierende Erklärungen gegeben, so muss eine nicht-wissenskonforme des *okkultistischen Typs*⁸⁹ darunter sein. Das *reduzierte Fantastische* hingegen wird aus dem potenziell Fantastischen durch eine wissenskonforme Erklärung erzeugt, die bei mehreren Erklärungsangeboten „das eindeutig dominante und vom Text als wahr Gesetzte sein [muss]“⁹⁰. Eine wissenskonforme Erklärung wäre z. B. die Psychologisierung (Sinnestäuschung) oder die Kriminalisierung des Phänomens (Betrugsversuch).

Clemens Ruthner kritisiert, dass Wünschs Theorie „bei aller Praktikabilität ins monströs Bürokratische aufgebläht“⁹¹ sei. Dabei ist weniger das Bürokratische problematisch als vielmehr die Praktikabilität der Theorie. Evelyn Jaquelin bringt das Problem des „dominanten kulturellen Wissen[s]“⁹², an dem das Fantastische zu messen sei, auf den Punkt und bezweifelt, „ob eine solche *doxa* als kohärentes Ganzes überhaupt zu rekonstruieren ist: Man denke insbesondere

⁸⁷ Ebd., S. 65.

⁸⁸ Vgl. das Folgende mit Ebd., S. 65–67.

⁸⁹ „Eine okkultistische Erklärung ist [...] eine solche, die nicht nur die Existenz okkulturer Phänomene akzeptiert, sondern zudem diese unter Rekurs auf Annahmen ‚erklärt‘, die ihrerseits selbst fundamentale Basispostulate des Realitätsbegriffs [...] verletzen, indem sie die Existenz von Kräften und Wesenheiten ansetzen, die das kulturelle Wissen ausschließt.“, vgl. Marianne Wüsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne, S. 49.

⁹⁰ Ebd., S. 67.

⁹¹ Clemens Ruthner: Imaginierte Referenzen, S. 136.

⁹² Evelyne Jaquelin: Jenseits und zurück, S. 85.

an die Stellung, die der Theologie in einem solchen Konstrukt zukommen sollte.⁹³ Tatsächlich dürfte es schwierig werden, unvereinbare Wissens Elemente in einen homogenen Realitätsbegriff zu überführen. Solche widerstreitenden Wissens Elemente ergeben sich bereits aus der Konfrontation einer religiösen mit einer atheistischen Weltvorstellung, die sich nicht nur fundamental unterscheiden, sondern einander (meist) auch ausschließen.

Doch selbst, wenn es unproblematisch wäre, einen homogenen Realitätsbegriff zu bestimmen, so ist dieser noch immer eine außerliterarische Größe. Um dieses Problem zu umschiffen reduziert Wünsch das Fantastische auf das Was der Erzählung (die *histoire*) und schließt es von dem Wie der Erzählung aus (dem *discours*). Sie unterscheidet zunächst fantastische Wesenheiten und fantastisches Geschehen, definiert beides aber schließlich als hochrangiges Ereignis⁹⁴. Den *discours* der Erzählung blendet die Forscherin wie gesagt aus und lässt so die fantastische Neigung jedweder Literatur unberücksichtigt, die offensichtlich wird, sobald man die Verfahren der literarischen Darstellung in die Bestimmung des Fantastischen einbezieht. Denn ebendiese Darstellungsweisen der Literatur formen bzw. verformen den Gegenstand der Darstellung, so dass seine sprachlich gefasste Beschaffenheit mit der Beschaffenheit der fiktionsexternen Wirklichkeit oder mit einem kulturellen Begriff von dieser in Konflikt gerät, sobald man beides vergleicht. Wie das folgende Kapitel und die anschließende Beispielanalyse (siehe Kap. 3.) zeigen werden, finden sich deshalb auch in der *histoire* realistischer Texte Elemente, die im Vergleich mit der Wirklichkeit oder einem Wirklichkeitsbegriff als fantastisch einzustufen wären, selbst wenn man den *discours* von der Betrachtung ausschließt.

2.4. Der unentscheidbare Kampf der Realitäten (Uwe Durst)

Uwe Durst weist in seiner Dissertation *Die Theorie der phantastischen Literatur* auf ein entscheidendes Problem hin, das sich in allen bisher angeführten Definitionen wiederfindet und zur Widerlegung Todorovs gern gebraucht wurde (siehe Kap. 2.2.). Es ist entscheidend für die Bestimmung des Fantastischen:

Nicht wenige Arbeiten, z. B. die von Caillois und Castex, sehen überhaupt keine Notwendigkeit, zwischen fiktionsexterner *Wirklichkeit* und fiktionsinterner *Realität* zu differenzieren. Sowohl für maximalistische als auch für minimalistische Theoretiker scheint es keinen Zweifel daran zu geben, dass Empirie und naturwissenschaftliche Maßstäbe hervorragend geeignet sind, Genredifferenzen zu bestimmen.⁹⁵

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, S. 16.

⁹⁵ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 69.

Durst bezweifelt die authentische Wirklichkeitsdarstellung der Literatur, was die fiktionsexterne Wirklichkeit nach seiner Meinung als literarische Größe disqualifiziere,

denn der Wirklichkeitseindruck des realistischen Textes erklärt sich lediglich als Ergebnis eines künstlerischen Verfahrens, das zudem einem evolutionären Druck unterliegt. Vor allem aber zeigt sich, dass die narrative Literatur *generell* – auch die angeblich ‚rationale‘ – vor Wunderbarkeiten strotzt.⁹⁶

Diese These stützt er durch einige typische Verfahren der Literatur. So führt Durst die Zeitsprünge⁹⁷ innerhalb einer Erzählung an, die einen Bruch in der Kontinuität der erzählten Welt darstellen und äußerst wunderbar⁹⁸ im Vergleich zur Wirklichkeit sind, in der es solche Brüche nicht gibt. Ebenso unbekannt ist der Wirklichkeit ein allwissender Erzähler, „der in die Köpfe der Figuren hineinsieht und ihre Gedanken und Gefühle ausplaudert“⁹⁹. Dass diese Wunderbarkeiten selbstverständlich für den Leser sind und eine Konvention darstellen, ist auch Durst bewusst. Jedoch betont er zu Recht: „[Das] soll nicht daran hindern, es dennoch wunderbar zu nennen.“¹⁰⁰

Es könnte der Einwand gebracht werden, dass die angeführten Verfahren gerade wegen ihrer Konventionalität außer Acht gelassen werden müssten. Marianne Wünsch versucht zum Beispiel das Fantastische von vornherein nicht auf den *discours*, sondern allein auf die *histoire* zu beschränken (siehe Kap. 2.3.). Doch auch dort finden sich Elemente, die nicht mit der Wirklichkeit vereinbar sind, wie Uwe Durst anschaulich in seiner Arbeit belegt.¹⁰¹ Es ist die Symbolik, auf die Dursts Argumentation abzielt und die vielen realistischen Texten zueigen ist. Zudem wird die Beispielanalyse des Romans *FABULA* zeigen, dass sogar jener Teil des Werkes mit der Wirklichkeit inkongruent ist, der vom Text eindeutig als realistisch markiert wird und nicht symbolisch zu verstehen ist (siehe Kap. 3.). Durst schlussfolgert aus dieser Beschaffenheit der Literatur:

Es ist eine *grundlegende* Eigenschaft des Erzählens, sich über Naturgesetze hinwegzusetzen. [...] Angesichts dieser Wunder ist es abwegig, zu glauben, die Literatur des Wunderbaren sei wunderbarer

⁹⁶ Ebd., S. 79.

⁹⁷ Ebd., S. 79.

⁹⁸ Durst unterscheidet ähnlich wie Todorov Fantastisches und Wunderbares. Daher spricht er im Zusammenhang mit literarischen Verfahren zur Erzeugung des Realismus' von dem Wunderbaren dieser Verfahren, nicht von dem Fantastischen. Wenn bisher also davon die Rede war, dass realistische Literatur in gewisser Weise ebenso fantastisch sei wie fantastische Literatur, dann wurden die Begrifflichkeiten dem gerade thematisierten Fantastikbegriff entsprechend verwendet (vgl. 2.1. bis 2.3.). Ab hier wird die Differenz zwischen literarischer Realität und der tatsächlichen Wirklichkeit immanente Wunderbarkeit des Realistischen genannt.

⁹⁹ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 80.

¹⁰⁰ Ebd., S. 80.

¹⁰¹ Ebd., S. 81–92.

als die übrige Literatur. Vielmehr handelt es sich um unterschiedliche Grade der Offensichtlichkeit, d. h. der Bloßgelegtheit des Wunderbaren (die Zeitmaschine ist eine bloßgelegte literarische Zeit).¹⁰²

Nach Uwe Durst besteht der Unterschied zwischen Zeitreisen in der Literatur und dem Zeitspringen des Erzählers also nur darin, wie sehr der Text die Wunderbarkeit dieser Tatsache verheimlicht. Während in wunderbarer Literatur das Überspringen von Zeitphasen durchaus thematisiert werden kann, wird es in realistischer Literatur stillschweigend angewendet, um Geschehnisse aus dem Erzählvorgang auszuklammern oder sie zusammenzufassen.

Statt also das Wunderbare an einem außerliterarischen Begriff zu messen, führt Durst den Begriff des *Realitätssystems* ein, der „die Organisation der Gesetze [bezeichnet], die innerhalb einer fiktiven Welt gelten.“¹⁰³ Dieser Begriff sei deshalb vorteilhaft, weil er den Eigenwert der Literatur anerkenne und diese nicht aufzulösen versuche. Das literarische Faktum und System bleibe folglich gewahrt.¹⁰⁴

Demnach ist wunderbare Literatur also eine solche, in der die fiktive Realitätsnorm gebrochen werde. Als Beispiel nennt Durst Bram Stokers DRACULA¹⁰⁵. Dort taucht gleich zu Beginn eine Figur auf, die mit der Realitätsnorm unvereinbar ist, nämlich der Vampir. Durch diesen Bruch wird das Wunderbare erzeugt. Das System des Textes wird aber nicht zerstört, denn dem Wunderbaren ist ebenso Systemhaftigkeit wie dem Realistischen zuzuschreiben.

Von einem System kann nur gesprochen werden, sofern Kohärenz vorliegt. Auch wenn der Text sich von einem realistischen Realitätssystem zu einem wunderbaren entwickelt, wie beispielsweise in Stokers *Dracula*, ist diese Kohärenz gegeben, da das wunderbare Realitätssystem aus *Spolien* des realistischen aufgebaut ist.¹⁰⁶

Unter *Spolien*¹⁰⁷ versteht der Forscher Elemente des Textes, die zunächst ein wunderbares oder realistisches *Realitätssystem* repräsentieren und nach dem Bruch mit der gerade gültigen Norm in das eine oder andere *Realitätssystem* integriert werden.

R [die reguläre Realitätsnorm] und W [die wunderbare Abweichungsrealität] sind grundsätzlich heterogene Systeme. Zwischen ihnen besteht jedoch ein imperialistischer Austausch von Spolien, die indes nicht als Fremdkörper im siegenden System erscheinen, sondern erobernd in dieses aufgenommen werden. Findet ein Wechsel von einem System zum anderen statt, muss ein Teil des ersteren Systems (in Form von Spolien) erhalten bleiben, damit die Herrschaft des neuen Systems als Fortsetzung der bisherigen Geschichte aktiv sein kann.¹⁰⁸

¹⁰² Ebd., S. 79.

¹⁰³ Ebd., S. 92–93.

¹⁰⁴ Ebd., S. 95.

¹⁰⁵ Bram Stoker: *Dracula*. München 2001.

¹⁰⁶ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 100.

¹⁰⁷ Ebd., S. 100.

¹⁰⁸ Ebd., S. 168.

Demnach ist beispielsweise die Häufung von vielen unwahrscheinlichen Ereignissen zu einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung ein Verstoß gegen ein realistisches *Realitätssystem* darzustellen. Innerhalb des Systems kann es nur noch durch Zufall erklärt werden, denn nur weil es äußerst unwahrscheinlich ist, ist es nicht unmöglich. Auf diese Weise bleibt das Ereignis weiterhin integriert. Kippt das *Realitätssystem* des Textes jedoch ins Wunderbare, so wird jene Häufung von Ereignissen als *Spolie* integriert und fortan nicht mehr durch Zufall, sondern beispielsweise durch Schicksal erklärt. Die Systemhaftigkeit der im Text geschilderten Welt bleibt in jedem Fall erhalten.

Bisher war in diesem Abschnitt vermehrt die Rede von dem Wunderbaren, weniger von dem Fantastischen. Uwe Durst begreift den Bruch mit der fiktiven Realitätsnorm nämlich nicht als genredifferenzierend.¹⁰⁹ Die Fantastik ist nach Durst nicht allein der erwähnte Bruch, sondern der Kampf zweier konkurrierender *Realitätssysteme*, der nicht entschieden werden kann. Hier zeigt sich, wie sehr Dursts Theorie auf Todorovs Arbeit aufbaut:

Wenn Todorov behauptet, die phantastische Literatur setze die Wirklichkeit, die „Welt, die durchaus die unsere ist“¹¹⁰, in Zweifel (genauer gesagt: die Naturgesetze), setzt sie tatsächlich eine innerliterarische Normrealität in Zweifel, die zumeist realistischer Konventionsprägung ist [...].¹¹¹

Das in Zweifel gezogene *Realitätssystem* muss aber keineswegs realistisch sein, sondern kann auch wunderbarer Natur sein und durch das *Wunderbare zweiter Ordnung*¹¹² in Frage gestellt werden. So ermöglicht der strukturalistische Ansatz von Uwe Durst auch solche Texte der Fantastik zuzuordnen, die von vornherein wenig mit realistischen Texten gemein haben und dennoch aufgrund ihres Aufbaus wie alle andere Fantastik auch funktionieren, nämlich über die Ambivalenz der dargestellten *Realitätssysteme*. Um diese Ambivalenz wird es im Folgenden gehen.

Durst reformuliert Todorovs Modell der Fantastik und dessen Misch- bzw. Nachbargenres, indem er es als „literarisches Spektrum“¹¹³ darstellt, das sich zwischen der fiktiven Normrealität R und einer Abweichungsrealität W aufspannt. In diesem Spektrum ist jedes literarische Werk wiederzufinden – je nachdem, wie dessen *Realitätssystem* beschaffen ist, auf der Seite des Wunderbaren oder des Realistischen. Ähnlich wie Todorov sieht auch Durst die Fantastik in der Spektrumsmitte. Kennzeichen der Fantastik sei dessen „Nichtsystem N“¹¹⁴, das sich dadurch

¹⁰⁹ Ebd., S. 100–101.

¹¹⁰ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 25.

¹¹¹ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 100.

¹¹² Ebd., S. 106.

¹¹³ Ebd., S. 103.

¹¹⁴ Ebd., S. 103.

ergibt, dass das reguläre R-System durch ein wunderbares W-System in Frage gestellt wird. Diese Inkohärenz erschaffe das N-System¹¹⁵, denn auch

der Widerstreit zweier Systeme bildet eine Ordnung, nämlich das System des Widerstreits. Der Begriff [des Nicht-Systems] bezieht sich lediglich auf das Phänomen der inkohärenten Welt, das durch die Konkurrenz inkompatibler Realitätssysteme entsteht.¹¹⁶

Die Systemhaftigkeit der geschilderten Welt bleibt somit auch dann gewahrt, wenn diese als fantastisch zu betrachten ist. Die Begriffe N-, W- und R-System werden im Folgenden abkürzend weiterverwendet.

Welches System gerade gültig ist, entscheidet der implizierte Leser, den Durst als eine Funktion des Textes begreift, analog zu der des Erzählers.¹¹⁷ Die Verunsicherung des implizierten Lesers über die gültige Weltordnung sei strukturell von der Verunsicherung der Figuren zu unterscheiden. Beide existieren losgelöst voneinander, denn der Leser sei völlig autonom von den Figuren und müsse ein eigenes Urteil über die realitätssystemische Situation fällen. In diesem Zusammenhang greift Durst den Begriff des *Klassifikators* wieder auf, den Marianne Wünsch geprägt hat (siehe Kap. 2.3.). Da er den *Klassifikator* nicht für absolut notwendig erachtet¹¹⁸, definiert er ihn folgendermaßen:

Der Klassifikator ist mithin die Markierung, die ein Ereignis als Verstoß gegen die realitätssystemische Ordnung ausweist. Eine solche Markierung liegt entweder *explizit (intratextuell)* vor durch Äußerungen des Erzählers bzw. einer Figur oder *implizit (intertextuell)* als fundamentale Zuwiderhandlung gegen die bisher aktivierte realitätssystemische Tradition.¹¹⁹

Um den Systemkampf zu erfassen, schafft Durst einige wesentliche Formalisierungen¹²⁰, die in der Beispielanalyse Anwendung finden. Der Forscher verwendet einen Term mit den Variablen N, R und W, wobei nach wie vor N für das Nichtsystem, W für die wunderbare Abweichungsrealität und R für die reguläre Realitätsnorm steht. Ein Beispiel für eine derartige Formalisierung wäre $N = R + W + N$. Die linke Seite des Terms veranschaulicht das Ergebnis der realitätssystemischen Entwicklung im Text, d. h. sie gibt an, welches *Realitätssystem* am Ende des Textes die absolute Gültigkeit errungen hat. Auf der rechten Seite des Terms wird „das Nacheinander der realitätssystemischen Positionen“¹²¹ ausgedrückt. Das Pluszeichen sei dabei nicht additiv zu verstehen, sondern verknüpfe die einzelnen Zustände über die Zeitbewegung des Textes

¹¹⁵ Ebd., S. 116.

¹¹⁶ Ebd., S. 116–117.

¹¹⁷ Ebd., S. 123.

¹¹⁸ Ebd., S. 120.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. das Folgende mit Ebd., S. 132–133.

¹²¹ Ebd., S. 133.

hinweg. Der Term $N = R + W + N$ bedeutet demnach, dass zunächst ein R-System im Text vorgelegen hat, das wiederum durch ein abweichendes W-System in Frage gestellt und absorbiert wurde. Letztlich aber konnte keines der beiden Systeme die absolute Herrschaft über das andere erlangen. Es entsteht das N-System als Ergebnis, das sich deshalb auch auf der linken Seite wiederfindet.

Ein weiterer Begriff ist der *Appell*¹²², der ein Textelement bezeichnet, das dazu dient, das *Realitätssystem* des Textes in die eine oder in die andere Richtung des literarischen Spektrums zu bewegen. „ $\rightarrow R$ [ist] das Zeichen, das eine Bewegung zum R-Pol, und $\rightarrow W$ das Zeichen, das eine Bewegung zum W-Pol ausdrückt.“¹²³

Zudem unterscheidet Durst *mobile* und *immobile Texte*, wobei erstere sich durch einen Systemsprung auszeichnen (z. B. $W = R + W$) und letztere nicht ($R = R$ oder $W = W$).¹²⁴ *Mobile Texte* mit der Formel $R = W + R$ bzw. $W = R + W$ definiert Durst als *stabile Texte*, da diese keinen Zweifel über die realitätssystemische Situation zulassen. Zwar springt der Text von einem System ins andere, dennoch sei immer ein System vorhanden, das die Stabilität begründe. Anders sei dies in fantastischen Texten, denn ein N-System befindet sich immer im Zustand der Labilität. N-Systeme sind aufgrund ihrer besonderen ambivalenten Struktur *immobil* und *mobil* zugleich.

Da die Fantastik also auf Ambivalenz baut, ist das Fantastische nur durch realitätssystemische Sicherheit hin zu einem W- oder R-System aufzulösen.¹²⁵ Bringt diese Sicherheit nicht der allwissende Erzähler, so müssen zwei Bedingungen erfüllt sein, damit eine systemische Klärung erfolgen kann. Diese ist gegeben, wenn erstens

ein Realitätssystem in der Lage ist, *sämtliche* Details des Ereignisses zu integrieren, also einen maximalen Grad der Verarbeitung zu erreichen, während das oppositionelle System hierzu nicht in der Lage ist.¹²⁶

Sowie wenn zweitens

die oppositionelle Instanz (aufgrund neuer Beweise) verschwindet bzw. ihre bisherige realitätssystemische Orientierung ändert und so eine Gleichschaltung aller Instanzen eintritt.¹²⁷

¹²² Ebd., S. 134.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. dies und das Folgende mit Ebd., S. 139 und S. 146.

¹²⁵ Ebd., S. 199.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

Sind hingegen beide Systeme geeignet, das Ereignis zu integrieren, bleibt die realitätssystemische Ambivalenz bestehen. Bleiben einzelne Details ohne Erklärung, führt dies gleichfalls eine nichtsystemische Situation herbei.¹²⁸

Somit lässt sich festhalten, dass das Fantastische nach Durst und in der Fortführung Todorovs durch die Ambivalenz zweier Realitätssysteme gegeben ist, die von einem implizierten Leser wahrgenommen wird. Sobald diese Mehrdeutigkeit zerstört wird, verschwindet auch das Fantastische. Dabei wird das Wunderbare, das Teil des Fantastischen ist, immer an innerliterarischen Maßstäben gemessen, konkret an einer regulären Realitätsnorm, die überwiegend die Norm realistischer Texte ist.

Wichtig ist es, auch bei diesem Fantastik-Modell auf die Größe zu achten, über die das Fantastische bestimmt werden soll. Da über den implizierten Leser schon in Kap. 2.2. gesprochen wurde, kann dieser hier vernachlässigt werden. Als Funktion im Text hat ‚er‘ die Berechtigung, über die realitätssystemische Situation zu urteilen. Die fiktive Realitätsnorm jedoch, die bisher mit dem Verweis auf den Realismus als die häufigste Quelle ihrer Prägung angeführt wurde, birgt das eigentliche Problem. Stillschweigend wurde nämlich vorausgesetzt, dass eindeutig wäre, was mit Realismus gemeint ist. Tatsächlich ist die Bedeutung dieses Begriffs ebenso diffus wie die Gattungsbezeichnung Fantastik nach *maximalistischer* Auffassung. Daher scheint der Begriff Realismus, ohne konkretisiert zu werden, als unzureichende Größe, um das Wunderbare¹²⁹ als davon abweichend klassifizieren zu können.¹³⁰ Durst führt selbst an, welche unterschiedlichen Bedeutungen der Begriff Realismus annehmen kann. Als realistisch werde demnach bezeichnet,

- was ein Autor als realistisch konzipiert habe,
- was ein individueller Leser als realistisch rezipiere,
- was die Literaturgeschichte unter der gleichnamigen Literaturströmung des 19. Jahrhunderts begreife,
- sowie das Verfahren, viele für die Handlung unwesentliche Details im Text darzustellen (Detailrealismus),
- „die Forderung nach konsequenter Motivierung“,
- „die Verarbeitung außerliterarischer Figuren und Topographien“,

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Und das Wunderbare ist, wie oben dargestellt, eine notwendige Teilgröße des fantastischen N-Systems.

¹³⁰ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 104–105.

- „die Verwendung von Soziolekten“ und schließlich eine „kritisch-aufklärerische Haltung“. ¹³¹

Darüber hinaus seien die Verfahren, die als realistisch gelten, einer literarischen Evolution unterworfen. ¹³² Erst automatisierten die Verfahren – d. h. sie werden von den Lesern nicht mehr als Verfahren erkannt, sondern bloß noch als unreflektierte Konvention wahrgenommen – und dann würden sie durch neue Verfahren ersetzt, die von ihren Verfechtern als noch realistischer betrachtet werden. Als kurzes Beispiel kann der *Naturalismus* dienen, der sich vom vorangegangenen *poetischen Realismus* abgrenzt, indem er die Wirklichkeit nicht mehr zu poetisieren versucht, sondern auch Elemente der Wirklichkeit direkt integriert, z. B. Soziolekte. Es ist also nach Durst oft nicht nur unklar, was mit Realismus gemeint ist, auch unterliegt diese diffuse Bedeutung außerdem noch dem historischen Wandel.

Die Wirklichkeit als Bestimmungsgröße für das Realistische genügt ebenfalls nicht, denn der Realismus birgt im Vergleich zu den Naturgesetzen, wie oben dargelegt, eine verdeckte Wunderbarkeit, die aufgrund ihrer Konventionalisierung nicht mehr erkannt wird. Durst definiert *realistisch* daher letztlich ex negativo: „Als realistisch sei fürderhin ein Text bezeichnet, der die immanente Wunderbarkeit seiner Verfahren verbirgt. [...] Realistisch ist synonym mit dem Nicht-Wunderbaren.“ ¹³³ Und: „Das literarische Wunderbare existiert ausschließlich vor *dem Hintergrund eines sich selbst als wunderlos ausgebenden (in Wahrheit jedoch selbst wunderbaren) regulären Realitätssystems*.“ ¹³⁴ Diese Definition veranschauliche, dass ohne die Entwicklung des Realismus im 18./19. Jahrhundert die fantastische sowie die wunderbare Literatur nicht möglich geworden wären, „denn erst durch die Ausgrenzung eines Wunderbaren aus den Definitionen der erzählten Welt wird es bedrohlich und unerhört und zum Feind eines nun konstituierten regulären Realitätssystems“ ¹³⁵.

Es zeigt sich, dass auch Dursts Theorie nicht auf die Wirklichkeit als Messgröße verzichten kann. Er zieht nämlich die Naturgesetze heran, um die immanente Wunderbarkeit jeglicher Literatur aufzudecken. Da wiederum die sogenannte ‚wunderbare Literatur‘ diese verborgene Wunderbarkeit offenlegt, wird auch sie indirekt mit den Naturgesetzen verglichen. Wunderbar, könnte man meinen, ist also bloß das, was den Naturgesetzen widerspricht. Es scheint nun wieder Tür und Tor für philosophische Spekulationen über die Wirklichkeit geöffnet zu werden. Denn nun könnte man Durst vorwerfen, er würde die Wirklichkeit auf die Naturgesetze

¹³¹ Ebd., S. 104–108.

¹³² Ebd., S. 106–107.

¹³³ Ebd., S. 111–112.

¹³⁴ Ebd., S. 116.

¹³⁵ Ebd., S. 112.

reduzieren. Religiöse Menschen würden insistieren, dass es zudem eine Wirklichkeit gebe, die sich empirischen Bestimmungen entzieht. Damit wäre wieder in Frage gestellt, ob sich das Wunderbare vom Realistischen objektiv unterscheiden lässt.

Tatsächlich will Durst aber nur zeigen, dass Literatur ihre eigenen Verfahren hat, die sich nicht mit der Wirklichkeit erklären lassen. Wie die ihr zugrunde liegende Sprache, ist die Literatur selbst an Konventionen¹³⁶ gebunden. Aus der Sicht des Realistischen ist das Wunderbare ein Konventionsbruch und vom Standpunkt des Wunderbaren gilt dasselbe für das Realistische.¹³⁷ Auf diese Weise ist keines der beiden Systeme parasitär, sondern lediglich die Ausgrenzung des einen vom anderen. Diese Sichtweise birgt den Vorteil, die schwierig zu bestimmende Wirklichkeit aus der Betrachtung von Literatur ausklammern zu können. Es ließe sich objektiv feststellen, was wunderbar und was realistisch ist, sobald eine der beiden Größen näher beschrieben wird, da diese zugleich das Gegenteil der anderen ist. Andernfalls würde sich diese Definition schlicht im Kreis drehen. Durst konkretisiert also das Realistische, indem er typische Verfahren des Realismus aufführt, wie etwa den allwissenden Erzähler und die Zeitsprünge während der Handlung. Das Merkmal ‚realistisch‘ wäre aber noch eingehender zu beschreiben. Fraglich ist, wie es sich z. B. mit Motiven verhält, die unabhängig von den Verfahren existieren. Denn oft unterscheiden sich wunderbare Texte nicht in ihren Verfahren, sondern lediglich in den Motiven, die sie verwenden. Denn ob z. B. Hexen oder Geister das thematische Material von realistischer oder von wunderbarer Literatur sind, mag auf den ersten Blick selbstverständlich sein. Es stellt sich allerdings die Frage, ob eine intuitive Zuordnung solcher Motive zum Wunderbaren nicht von außen an die Literatur herangetragen wird, also abermals über eine Art Realitätsbegriff. Es wäre daher nachzuprüfen, ob realistische Literatur nicht ebenfalls mit solcherlei Motiven operiert, ohne sie zu negieren.¹³⁸ Erst durch solche Untersuchungen wäre näher zu bestimmen, welche Konventionen für realistische Texte gelten.

Dursts Definition des Realismus ist sehr weit gefasst, was ihm selbst bewusst ist.¹³⁹ Das kann durchaus damit gerechtfertigt werden, dass eine Theorie der Fantastik nicht zugleich auch eine des Realismus sein kann. Zudem genügt diese Arbeitsdefinition für seine Zwecke. Denn in

¹³⁶ Natürlich stehen die Konventionen der Literatur in einer Beziehung zur Wirklichkeit. Wie sich aber die Wechselwirkung von Literatur und Wirklichkeit exakt verhält, dürfte schwierig zu ermitteln sein. Inwiefern die Konventionen von der außerliterarischen Wirklichkeit beeinflusst werden oder sich z. B. rein an innerliterarischen Kriterien orientieren, ist irrelevant. Denn aus den Texten selbst können die Konventionen rekonstruiert werden.

¹³⁷ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 115.

¹³⁸ Wie Durst zeigt, setzt sich realistische Literatur durchaus auch mit wunderbaren Motiven auseinander, negiert diese jedoch und integriert sie als Spolien in das eigene System, d. h. aus Geistern und Hexen werden z. B. Sinnes-täuschungen und Betrüger. (z. B. bei Textformeln wie $R = R + W + R$ oder $R = R + N + R$). Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 165–167.

¹³⁹ Ebd., S. 115.

fantastischen Texten muss zunächst die reguläre Norm aktiviert werden, um dann von dem Wunderbaren verunsichert werden zu können, bzw. wenn erst eine wunderbare Abweichungsrealität vorliegt, muss diese wiederum durch eine reguläre Norm in Frage gestellt werden.¹⁴⁰ Daher gibt der jeweilige Text immer selbst vor, was als regulär zu gelten hat und was nicht. Diese Eigenschaft zeigen auch nicht-fantastische Texte mit Formeln wie $W = R + W$ oder $W = R + N + W$, usw. Lediglich in Texten mit der Formel $W = W$ dürfte die fiktive Realitätsnorm mit realistischer Prägung nicht im Text selbst vorliegen (z. B. im Märchen oder in der Fantasy). Für eine Bestimmung des Wunderbaren müssten hier also textexterne Größen herangezogen werden. Für solche Fälle also wäre es sinnvoll, den Begriff Realismus weiter zu präzisieren.

3. Die immanente Wunderbarkeit des Realistischen anhand der Raumstruktur des Romans FABULA

Um eine kurze Übersicht der Raumstruktur in Christoph Marzis FABULA geben zu können, wird diese zunächst grob beschrieben. Die genauen Belege einzelner Aussagen folgen im Nachhinein. Als Grundlage der Analyse dient Jurij Lotmans Raumtheorie¹⁴¹ und die Erweiterung derselben von Michael Titzmann¹⁴².

Es ergeben sich zwei topografische Räume innerhalb der dargestellten Welt des Romans FABULA. Dies ist zum einen London, die Hauptstadt von England, und zum anderen sind das die Rhinns of Galloway in Schottland, dort im Speziellen das Dorf Portpatrick. Durch eine semantische Aufladung beider Räume wird eine Opposition zwischen denselben verstärkt, die bereits durch den vortextuell-kulturellen Gegensatz von Stadt und Land als im Text relevant gesetzt ist. Semantische Aufladung heißt hier konkret, dass den Räumen verschiedene Merkmale zugewiesen werden, wie den Rhinns of Galloway z. B. *Ehrlichkeit* und London *Falschheit* (siehe unten). Durch die gegebene Opposition der zwei Räume ergibt sich die Weltordnung SR, die sich formal als Teilordnung $SR := sR-1$ (London) versus $sR-2$ (Rhinns of Galloway) festhalten lässt. Nach dieser Übersicht über die Raumstruktur können die Räume nun beschrieben werden. Es wird mit $sR-1$ (London) begonnen.

¹⁴⁰ Natürlich gibt es noch den Fall des Wunderbaren zweiter Ordnung, bei dem eine wunderbare Abweichungsrealität durch eine zweite wunderbare Ordnung in Frage gestellt wird (siehe oben).

¹⁴¹ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München 1993, S. 311–356.

¹⁴² Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. In: Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Hg. von Roland Posner u. a.: Bd. 13.3. Berlin/New York 2003, S. 3028–3103.

London ist der Ort, an dem Colin Darcy findet, wonach er gesucht hat: „Eine Arbeit, die auf Fakten beruht.“¹⁴³ Er ist Assistenzprofessor am Lehrstuhl für Dynamik und Makroökonomie an der London Business School¹⁴⁴ und erforscht die Anwendung der Systemtheorie.¹⁴⁵ Durch seinen Kollegen Arthur Sedgwick ist Colin dazu gekommen, seine mathematischen Modelle auf den Markt für Mobiltelefone anwenden zu können. In diesem Zusammenhang ist Colin auch für die Berateragentur Thames Consulting tätig, die mit der London Business School zusammenarbeitet und Marketing-Strategien für das Unternehmen SigmaCom entwickelt.¹⁴⁶ Dieses wissenschaftlich-wirtschaftliche Milieu kennzeichnet sR-1 als rationalen Raum. Von der Systemtheorie sagt Colin Darcy: „Ich entwerfe mit dem Computer Modelle, die uns zeigen sollen, wie das Leben funktioniert.“¹⁴⁷ Anhand von Fakten versuchen die Figuren aus sR-1 also Erkenntnisse über die Welt zu erlangen, z. B. über den Mobiltelefonmarkt. An anderer Stelle wendet Colin die Systemtheorie auf sein Privatleben an und begründet mit ihr den Zufall, der dazu geführt hat, dass er nun mit Shila Friedman eine Beziehung führt.¹⁴⁸ Diesem Rationalismus entspricht ein pragmatisches Verhalten der Figuren: Die Beziehung von Colin und Shila zeigt am deutlichsten, wie stark der Beruf das Londoner Leben dominiert. So ist die Anwältin weniger an Colin als mehr an ihrer Karriere interessiert, denn „sie redete gern über ihre Fälle und liebte es noch mehr, die Bedeutung ihrer Tätigkeit [...] zu beschreiben.“¹⁴⁹ Wenn Shila erzählt, schweifen Colins Gedanken ab und er denkt bereits daran, „ob ihm die Arbeit an dem neusten Artikel über die Beschaffenheit sich nichtlinear verhaltender Haushalte leichter von der Hand gehen würde“.¹⁵⁰ Colins Mitarbeit bei Thames Consulting lässt Shila staunen: „[D]as hört sich so an, als würden sich gerade viele, viele Türen für dich öffnen.“¹⁵¹ Dann hat sie „völlig überraschend“¹⁵² Lust auf Sex. Der berufliche Erfolg reguliert sogar das Intimleben der Figuren, indem er stimulierend und attraktivitätssteigernd wirkt. Obwohl Colin eine gemeinsame Wohnung mit Shila „unsinnig“¹⁵³ findet, bleibt er bei ihr, denn sie „war der Mensch, der immer da war. [...] Mit der Zeit hatte sich Colin auch daran gewöhnt.“¹⁵⁴ Colin handhabt es pragmatisch und lässt die Dinge, wie sie sind.

¹⁴³ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 18.

¹⁴⁴ Ebd., S. 17.

¹⁴⁵ Ebd., S. 21.

¹⁴⁶ Ebd., S. 62.

¹⁴⁷ Ebd., S. 225.

¹⁴⁸ Ebd., S. 21.

¹⁴⁹ Ebd., S. 20.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 62.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 23.

¹⁵⁴ Ebd.

Da sich in sR-1 alles um den Beruf dreht, sind die dortigen Figuren entsprechend selbstbezogen, wie Shilas Verhalten bereits belegt hat. Sie liebt es zudem, „ihren Namen in den Zeitschriften *Case Closed* und *Copyright Revisited*“ zu lesen. Ihr Geltungsbedürfnis ist derart groß, dass sie keine Menschen mag, „die sie nicht beachteten, wenn sie einen Raum betrat“¹⁵⁵. Der Chef von Thames Consulting Peter Randall wiederum „lehrte jeden das Fürchten, der seine Pläne durchkreuzte“¹⁵⁶. Der PR-Spezialist Hugh Chapman wird nicht nur explizit vom Erzähler selbstgefällig genannt¹⁵⁷, er weiß darüber hinaus um die Gefahren, die von SigmaComs Mobiltelefonen ausgehen. Doch er bagatellisiert den „zugegebenermaßen ein wenig ... stark[en]“¹⁵⁸ Sender des Timephones und das Klagen von Testpersonen „über ein leichtes Schwindelgefühl“¹⁵⁹, indem er zugibt: „Es könnten natürlich Nebenwirkungen auftreten. Elektromog ist aber überall.“¹⁶⁰ Der Figur ist damit mehr an dem wirtschaftlichen Erfolg von SigmaCom gelegen als an dem Wohl der Kunden.

Dies führt zu einem weiteren Merkmal von sR-1: der Falschheit. Die Gruppe *Earth'n Eco Watchers* klagt SigmaCom an, weil deren Handys krebserregend seien.¹⁶¹ Hugh Chapmans Elektromog-Argument wird zur Verschleierungstaktik, als er Colin eine „Abhandlung über Haushaltgeräte, automatische Türöffner, Kühlschränke, Radios, Fernseher“¹⁶² vorträgt und konstatiert: „Die Menschen sind daran gewöhnt. [...] SigmaCom hat eine weiße Weste.“¹⁶³ Ähnlich falsch ist auch Peter Randall, als er sich erst mit väterlichem Ton bei Colin meldet und ihn bittet, sich der Öffentlichkeitsarbeit anzunehmen, dann aber ausfallend wird, als dieser ablehnt.¹⁶⁴ Die offensichtlichste Falschheit aber trägt Shila zur Schau, als sich herausstellt, dass sie Colin mit einem anderen Mann betrügt, obgleich sie Colin kurz zuvor gefragt hat, ob er mit ihr zusammenziehen will. Dass es nur um sie geht, wird klar, als sie fast befehlend sagt: „*Du* liebst *mich*, Colin.“¹⁶⁵ Schon zuvor hat Shila den Satz *Ich liebe dich* weniger gebraucht, um ein Gefühl auszudrücken, sondern vielmehr, um Colin ein Ja zur gemeinsamen Wohnung abzurufen.¹⁶⁶

¹⁵⁵ Ebd., S. 22.

¹⁵⁶ Ebd., S. 58.

¹⁵⁷ Ebd., S. 77.

¹⁵⁸ Ebd., S. 75.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd., S. 76.

¹⁶¹ Ebd., S. 63.

¹⁶² Ebd., S. 76.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 227.

¹⁶⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶⁶ Ebd., S. 28.

Als der jedoch nichts erwidert, offenbart Shila ihre Methoden: „Du könntest dir wenigstens Mühe geben zu lügen.“¹⁶⁷

Eng verbunden mit Falschheit und Selbstbezogenheit ist der Schein, den die Figuren in sR-1 zu wahren versuchen. Noch als Colin nach Auffliegen des Betrugs das Restaurant verlassen will, versucht Shila das Bild einer intakten Beziehung aufrecht zu erhalten: „Sie schwieg. Lächelte, einmal in Richtung Colin, einmal in Richtung des Paares am Nachbartisch, das neugierig dem Gang der Ereignisse folgte.“¹⁶⁸ Auch an der London Business School normiert das Image einer altehrwürdigen Institution Bekleidung und Verhalten. So ist es dort nicht üblich, die Füße auf den Tisch zu legen¹⁶⁹ oder schlicht in schwarzer Jeans und schwarzem T-Shirt zu erscheinen¹⁷⁰.

Einher mit der Falschheit geht auch die Schönheit der Figuren, die sich immer als unnatürlich herausstellt. Shila Friedman und Hugh Chapman sehen beide aus, als könnten sie auf dem Cover eines Modemagazins erscheinen.¹⁷¹ Shila Friedman ist „gestylt“ und „schön, aber irgendwie unecht“ ebenso wie ihr Lächeln, „das so unecht war wie die Schlagzeilen der *Sun*.“¹⁷² Hugh Chapman hat volles blondes Haar und sieht aus wie ein Sportler im Anzug, also zwar trainiert, aber dafür deplaziert.¹⁷³ Zur Pressekonferenz von SigmaCom werden zwei hübsche Referentinnen geschickt – „die werden die Zuschauer wohl beeindrucken“¹⁷⁴, heißt es – doch ihre Aussagen sind vage und missverständlich.¹⁷⁵ Liviana Lassandri, Colins Jugendliebe aus Portpatrick, empfindet Colins Handy als „einfach zu schön“¹⁷⁶ und vergleicht es mit dem Apfel, der Schneewittchen vergiften soll. Deshalb wirft sie sein Handy, das Vorgängermodell des krebserregenden Timephones, ins Meer.¹⁷⁷

Der Raum sR-1 steht für das moderne Leben, das in der literarischen Tradition oft mit der Stadt assoziiert wird. Aber nicht nur der geografische Raum spricht für diese Einordnung, sondern auch die viel thematisierte Technik, so z. B. SigmaComs Timephone, das „der Vorreiter in der Welt der Smartphones“ ist und eine „neue hochauflösende Bildschirmkonfiguration [besitzt], die weit mehr als die üblichen WAP-Browser leistete“¹⁷⁸. Auch wird der Fortschritt von

¹⁶⁷ Ebd., S. 29.

¹⁶⁸ Ebd., S. 31.

¹⁶⁹ Ebd., S. 77.

¹⁷⁰ Ebd., S. 18.

¹⁷¹ Ebd., S. 28 und S. 74.

¹⁷² Alle Zitate des Satzes: Ebd., S. 28.

¹⁷³ Ebd., S. 75–76.

¹⁷⁴ Ebd., S. 219.

¹⁷⁵ Ebd., S. 219–220.

¹⁷⁶ Ebd., S. 234.

¹⁷⁷ Ebd., S. 234–235.

¹⁷⁸ Beide Zitate: Ebd., S. 74–75.

der Figur Shila Friedman getragen, welche die Gentechnologie für „[d]as unentdeckte Land unserer Zeit“¹⁷⁹ hält. Doch mit der Erwähnung von Gentechnologie und Elektrosmog erfährt Fortschrittsgedanke einen negativen Beigeschmack, denn es wird suggeriert, dass dieser potenziell schädlich ist.¹⁸⁰ Nicht umsonst wird Colins Handy mit dem makellosen Apfel der Hexe aus Schneewittchen verglichen: Die Schönheit trägt und überdeckt das Gift, das im übertragenden Sinne für die krebserregenden Sender oder den Elektrosmog steht.

So definieren die angeführten Merkmale sR-1 als einen Ort, der sich durch Stilisierung von der Ursprünglichkeit des Lebens entfernt hat und dadurch Phänomene hervorbringt, wie etwa die Allergie von Inspektor McGuffin¹⁸¹, den Gesundheitsfanatismus von Arthur Sedgwick¹⁸², Colins Neigung, „Unmengen von Kaffee“¹⁸³ bei der Arbeit zu trinken oder die Falschheit und Selbstbezogenheit von Shila Friedman. Passenderweise mag letztere weder die Enten im Hydepark noch Hunde im Allgemeinen¹⁸⁴, lehnt also das Wenige an Natur ab, das in einer Großstadt noch verblieben ist. Interesse besteht eher für experimentellen Jazz und „moderne Gemälde mit Kreisen, Ecken und Strichen“¹⁸⁵, also Kunst, die zunächst wenig mit dem ursprünglichen Leben zutun hat und zudem ein weiterer Hinweis für Modernität ist. sR-1 ist insgesamt ein Raum, der sich schädlich auf den Menschen auswirkt. Denn „trotz all der Termine, die ihn nur selten zur Ruhe kommen ließen“¹⁸⁶, fühlt sich Colin dort allein. Shila mag keine Menschen, die fröhlich sind¹⁸⁷, und Colin unterstellt ihr „gelebte Unzufriedenheit“¹⁸⁸.

Wäre die Literatur tatsächlich mit der Wirklichkeit vergleichbar, müsste man sich nun wundern. Denn die Rhinns of Galloway (sR-2) sind das exakte Gegenteil von London, sodass die oben aufgestellte Weltordnung zu greifen beginnt. Portpatrick steht als Heimatort des Protagonisten Colin Darcy für den gesamten Raum sR-2. Es ist ein kleiner Küstenort mit etwa achthundert Einwohnern¹⁸⁹, „der immer schon so gewesen sein mochte, wie er heute war“¹⁹⁰. Tatsächlich hatte Portpatrick aber kurzfristig einen Aufschwung als Exporthafen nach Irland

¹⁷⁹ Ebd., S. 20.

¹⁸⁰ Ob Elektrosmog und Gentechnologie tatsächlich gefährlich sind, ist für die Interpretation des Textes irrelevant. Da es sich um ein zeitgenössisches Werk handelt, kann angenommen werden, dass es auf die Gefahren anspielt, die heutzutage im Zusammenhang mit Elektrosmog und Gentechnologie diskutiert werden. Dass der sogenannte Elektrosmog u. U. überhaupt keine Auswirkungen auf den Menschen hat und Gentechnologie auch Vorteile im Nutzpflanzenanbau bringen kann, wird dabei von dem Text ausgeblendet.

¹⁸¹ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 79.

¹⁸² Ebd., S. 80.

¹⁸³ Ebd., S. 17.

¹⁸⁴ Ebd., S. 22.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 82.

¹⁸⁷ Ebd., S. 22.

¹⁸⁸ Ebd., S. 63.

¹⁸⁹ Ebd., S. 93.

¹⁹⁰ Ebd., S. 43.

erlebt, bis „der Fährverkehr schließlich vollständig eingestellt [wurde], und der kleine Ort [...] wieder das [wurde], was er einmal gewesen war: eine abgelegene Ansammlung von Häusern, die sich, alt und noch immer voller Würde, an die Hänge schmiegen“.¹⁹¹ In Portpatrick ist die Ursprünglichkeit erhalten geblieben, was sich nicht nur an den Häusern „aus klobigen Steinen, sodass sie allzeit Wind und Wetter zu trotzen vermochten“, zeigt, sondern auch an der Sprache seiner Einwohner, „de[m] kehligen Dialekt, der nicht Englisch und nicht Schottisch war, sondern wie die Gezeiten, so ungestüm und ehrlich und direkt wie ein Shanty aus alter Zeit“.¹⁹² Es wird deutlich, dass sR-2 ein Raum ist, der sich anders als sR-1 nur kurzzeitig am Fortschritt beteiligt hat, um dann wieder zu seiner ‚Urform‘ zurückzukehren und dadurch konträr zur Moderne zu werden. Hier sind die Figuren ehrlich und direkt, also weder berechnend noch falsch wie etwa Shila Friedman. In sR-2 ist die Natur noch erhalten und birgt Lebensgefühl, denn im Hafen von Portpatrick „roch [es] nach Salz und Schlamm, nach frisch gefangenem Fisch in geflochtenen Körben, nach Bildern, so voller Meer und voller Sehnsucht, dass es Colin schier den Atem raubte“¹⁹³. Die Londoner Themse dagegen „roch wie Wasser, das sich nach der offenen See sehnt, aber in Schlamm und Schmutz gefangen ist“¹⁹⁴. Schönheit wie in Modemagazinen ist nicht Teil der Ursprünglichkeit von sR-2. Die Bewohner von Portpatrick mit den „faltigen und ernsten Gesichtern“ haben Hände, die „schwierig und rau waren von den Tauen und dem Salz der See, das wie flüchtige Träume über dem Rauschen der Gischt schwebte.“¹⁹⁵ Ihr Äußeres wird durch die Natur geformt, nicht durch die Mode. Es ist damit ebenso ursprünglich wie der Raum selbst und nicht einem Ideal entsprechend stilisiert. Darüber hinaus kennen die Einwohner einander, woraus eine Gemeinschaft entsteht, die Zugezogene noch lange als Fremde markiert, selbst deren Kinder noch als Kinder von Fremden bezeichnet.¹⁹⁶ Anders verhält es sich mit sR-1, wo Colin Darcy sich einsam fühlt, trotz vieler Termine und trotz der zahlreichen Begegnungen, die an diese Termine geknüpft sind. Gegenüber Liviana Lassandri bestätigt er dies noch einmal: „Doch, da ist es auch einsam. Und wie.“¹⁹⁷

Der Raum sR-2 wirkt wie ein Stück lebendige Vergangenheit. Diesem Eindruck entspricht die Zuordnung der Geschehnisse zu diesem Raum, die Colin Darcys Kindheit und Jugend bilden. Die Erlebnisse mit seinem Bruder Danny Darcy, mit Liviana Lassandri und seinen Eltern Archibald und Helen Darcy sind in Portpatrick und dessen Umgebung situiert, z. B. auf dem

¹⁹¹ Ebd., S. 105–106.

¹⁹² Beide Zitate: Ebd., S. 25–26.

¹⁹³ Ebd., S. 106.

¹⁹⁴ Ebd., S. 107.

¹⁹⁵ Beide Zitate: Ebd., S. 25.

¹⁹⁶ Ebd., S. 94.

¹⁹⁷ Ebd., S. 263.

Galloway Graveyard und in dem Anwesen Ravenscraig, dem Wohnsitz der Familie Darcy. „Dies war die Welt, in der Colin aufgewachsen war“¹⁹⁸, und, die damals mit einer Fantasie aufgeladen war, von der noch immer etwas in sR-2 zurückgeblieben ist. Denn „[d]amals hätte er wohl niemals vermutet, dass er einmal so etwas Seltsames tun würde, wie ökonomische Modelle zu entwerfen. SigmaCom hätte sich angehört wie der Name eines Raumschiffs, und Imagery wäre ein Zauberwort gewesen.“¹⁹⁹ Die Fantasie, die Colin auf der Suche nach einer rationalen Tätigkeit – einer Arbeit nur mit Fakten – eingeübt hat, kehrt mit seiner Rückkehr nach sR-2 zunehmend wieder und deutet Elemente aus sR-1, nämlich SigmaCom und Imagery, spielerisch um. Durch den Konjunktiv II und die Verschiebung des Gesagten in die Vergangenheit verliert es zwar seine Gültigkeit für die Gegenwart, doch zeigt es, wie die Figur für die Fantasie empfänglich wird. Das Rationale wird bereits als ‚Seltsames‘ entwertet.

Die bilderreiche oft pathetische Sprache, die oft zur Beschreibung von sR-2 verwendet wird, unterscheidet sich von der meist eher nüchternen, die zur Schilderung von sR-1 verwendet wird (vgl. mit den bisherigen Zitaten). Dies unterstreicht auf sprachlicher Ebene, dass Portpatrick und die Rhinns of Galloway im Gegensatz zu London einen Raum der Fantasie bilden. Im Mittelpunkt steht dabei der gefühlte Glaube, der sich zum einen aus der Magie zusammensetzt, die Worten und Dingen zugesprochen wird, und zum anderen aus einem überpersönlichen Schicksal, das die Ordnung der Dinge erzeugt. Veranschaulichen lässt sich dies an der Musterfigur von sR-2 Liviana Lassandri, die das gerade Gegenteil von Shila Friedman ist.

Liviana ist die Jugendliebe von Colin Darcy, zu der er den Kontakt verlor, kurz bevor er Portpatrick verließ. Schon die Begegnung der beiden Figuren deutet auf Schicksalhaftigkeit hin. Denn als Colin in seinem Heimatort einkehrt, tut er dies in einer Herberge, die er nur gewählt hatte, weil ihm deren Namen gefiel: *Ancient Mariner's Lodge*.²⁰⁰ Dort trifft er Liviana als erste Person in ganz Portpatrick. Sie ist in der Herberge zudem nur Aushilfe, die ab und zu für eine Freundin einspringt.²⁰¹ Die Wahrscheinlichkeit, dass Colin und Liviana einander also treffen, wird explizit als sehr gering dargestellt.²⁰² Später wird ihr Zusammenkommen indirekt als schicksalhaft gedeutet. In ihrer Wohnung zeigt Liviana Colin den Oliventrück, den sie ihm

¹⁹⁸ Ebd., S. 95.

¹⁹⁹ Ebd., S. 95–96.

²⁰⁰ Ebd., S. 107.

²⁰¹ Ebd., S. 115 und S. 238.

²⁰² Denn, dass ein Protagonist nach einer Heimkehr als (mehr oder weniger) erste Person die alte Jugendliebe wiedertrifft, ist nach Maßstäben der Literatur nicht unbedingt ‚schicksalhaft‘, sondern schlicht eine mögliche Bedingung für den weiteren, insbesondere als interessant empfundenen Handlungsverlauf. Durch die Aufzählung der Umstände aber wird in FABULA explizit darauf hingewiesen, dass die Begegnung in diesem Fall ‚sehr‘ zufällig ist – oder eben schicksalhaft.

schon bei ihrer ersten Begegnung auf dem Galloway Graveyard vorführte,²⁰³ und zwar wirft sie eine Olive in ihren geöffneten Mund. „Seit ich dich kenne, gelingt es mir“²⁰⁴, kommentiert Liviana den gelungenen Trick und deutet ihn somit als einen Wink des Schicksals.

Daneben ist Liviana auch der Auffassung, dass man Radios als Orakel verwenden könne.²⁰⁵ Sie spricht ihnen also magische Kräfte zu, ebenso wie bestimmten Sätzen. Über die Worte *Ich liebe dich* sagt sie: „Sie sind *magisch*. Sie sind der einzige Zauber, der uns geblieben ist. Wenn man sie wirklich meint und einmal freilässt, dann sind diese Worte ein Leben lang bei dir.“²⁰⁶ Natürlich ist hier zu fragen, ob diese Aussage wörtlich oder in einem übertragenden Sinne zu verstehen ist. Da aber später das Wunderbare Bestätigung findet (siehe Kap. 4.1.), muss es auch rückwirkend auf zuvor getätigte Aussagen angewendet werden. Daher wird hier die Ansicht vertreten, dass zwar durchaus ein moralischer Gedanke vermittelt wird, aber nicht im übertragendem, sondern im wörtlichen Sinne. Der Glaube an die Worte erzeugt die Kraft der Worte und lässt sie lebendig werden – denn andernfalls könnten sie nicht freigelassen werden. Ihre Wirkung wird allein durch den Glauben bedingt. Selbst wenn dieser Satz nicht wörtlich zu nehmen wäre, würde er dennoch das bestätigen, was oben ‚gefühlter Glaube‘ genannt wurde.

Es lassen sich zusammenfassend folgende Merkmale für die Räume sR-1 und sR-2 in einer Abbildung wiedergeben, welche die Gegensätzlichkeit der beiden Räume offen darlegt:

London (sR-1)

- Falschheit
- Unnatürlichkeit/Stilisiertheit
- Rationalität/Pragmatismus
- Schein gemäß Idealen (z. B. Mode)
- Einsamkeit trotz Masse
- Fortschritt

Rhins of Galloway (sR-2)

- Ehrlichkeit
- Natürlichkeit/Ursprünglichkeit
- Fantasie/Empfindsamkeit
- Sein gemäß Notwendigkeiten (z. B. Natur)
- Gemeinsamkeit von Wenigen
- Beständigkeit

Diese Raumstruktur belegt, dass die literarische Realität nur augenscheinlich mit der tatsächlichen Wirklichkeit zu erklären ist. Das Widereinander von London und den Rhins of Galloway mag dem Verständnis einzelner oder gar einer großen Menge von Individuen über das Verhältnis von städtischen und ländlichen Räumen entsprechen. Mit der Wirklichkeit, wie sie sich mit empirischen Mitteln erfassen lässt, hat diese Raumstruktur mit Sicherheit nichts zu tun. Also müsste sie entweder selbst als wunderbar gelten oder schlicht der Abstraktion geschuldet sein,

²⁰³ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 121.

²⁰⁴ Ebd., S. 240.

²⁰⁵ Ebd., S. 273.

²⁰⁶ Ebd., S. 137.

die Literatur zwangsläufig vornehmen muss, wenn sie Realität auch nur annähernd darstellen will. Abstraktion wäre es aber nur dann, wenn die Merkmale der Räume willkürlich gewählt wären. Da dies aber nicht der Fall sein kann – was der eindeutige Dualismus von sR-1 und sR-2 belegt – muss angenommen werden, dass die Raumstruktur mit Absicht derartig geschaffen wurde, also mit Bedeutung. Diese Bedeutung wäre nun noch weiter zu konkretisieren, obschon sich durch das Wertegefälle aufzeigt, worauf die textimmanente Kritik abzielt, wenn man diese Teilaussage des Textes denn als Kritik begreifen will: Das moderne Leben, repräsentiert durch sR-1, ist schädlich, da es die von sR-2 als wichtig gesetzten Werte vernachlässigt. Wichtig für diese Arbeit ist die Erkenntnis, dass die fiktionsexterne Wirklichkeit nicht zum Maßstab in der Ermittlung des Fantastischen werden kann. Dies ist der Hauptgrund, weshalb Dursts Definition den anderen Bestimmungsversuchen der Fantastik überlegen ist. Im Folgenden findet sie daher zur Veranschaulichung Anwendung.

4. Die Anwendung der Fantastik-Theorie von Uwe Durst am Beispiel des Romans FABULA

4.1. Das (Nicht-)Fantastische in FABULA

Die Haupthandlung des Romans FABULA beginnt mit einem erklärungsbedürftigen Ereignis. An nur einem Abend nämlich häufen sich die außergewöhnlichen Begebenheiten in Colin Darcys Leben (\rightarrow W): Er trennt sich von Shila Friedmann, sein Freund Arthur Sedgwick verunglückt bei einem Autounfall, das von Arthur betreute Unternehmen gerät unter Druck und sein Bruder Danny wie auch seine Mutter Helen verschwinden spurlos.²⁰⁷ Noch bewegt sich das Geschehen im Rahmen des regulären Realitätssystems mit realistischer Prägung, denn es ließe sich alles mit Zufall erklären. Lediglich die sinnbringende Logik der Ereignisse fehlt, falls es überhaupt eine solche gibt.²⁰⁸ Als außergewöhnlich klassifiziert Colin die Geschehnisse selbst: „Was war hier los? War dies der Tag der Unglücke?“²⁰⁹

Noch ungewöhnlicher wird es durch die Tatsache, dass die Polizei bunte Federn im Wagen des verunglückten Arthur Sedgwick gefunden hat (\rightarrow W).²¹⁰ Eine entsprechende Klassifizierung

²⁰⁷ Christoph Marzi: Fabula, S. 25–41.

²⁰⁸ Der Strukturcharakter von Literatur legt nahe, dass es eine Logik geben muss, selbst, wenn diese nur darin besteht, die suggerierte wunderbare Logik zu verneinen und die Ereignisse auf bloßen Zufall zurückzuführen. Deshalb wird hier angenommen, dass der implizierte Leser an dieser Stelle einen Zusammenhang annimmt, der über Zufall hinausgeht.

²⁰⁹ Christoph Marzi: Fabula, S. 37.

²¹⁰ Ebd., S. 80–81.

des Ereignisses erfolgt durch Inspektor McGuffin ($\rightarrow W$): „[S]eltsam, seltsam. Vor allem das mit den Federn. So etwas habe ich noch nie gesehen.“²¹¹ Der Fund der Polizei weist auf einen bunten Vogel hin, den Colin an dem Abend seiner Trennung von Shila Friedman gesehen hat.²¹² Schon da mutet der Vogel seltsam an, da er erstens nicht in England heimisch sein kann und zweitens ein gelbes Band im Schnabel hält. Kurz zuvor hat sich Colin an ein Lied aus seiner Vergangenheit erinnert, dessen Titel „Tie a yellow ribbon round the ole oak tree“²¹³ lautet. Für einen Moment scheint es also so, als würde ein Element des erinnerten Liedtextes in die fiktionale Realität überwechseln, was ein Bruch mit der realistischen Realitätsnorm wäre ($\rightarrow W$). Zudem „piepste [der Vogel] etwas, was sich verdächtig nach dem Lied anhörte, das auch Colin Darcy im Regen pfiiff“²¹⁴ ($\rightarrow W$). Ehe das Wunderbare überhandnimmt, fliegt das Tier weg und Colin „fragte sich, ob er glauben konnte, was er gerade gesehen hatte“²¹⁵ ($\rightarrow R$). Zudem wurde das gelbe Band im selben Moment, da es vom Erzähler erwähnt wird, sogleich als „Täuschung“²¹⁶ klassifiziert ($\rightarrow R$).

Durch die gefundenen Federn wird die Existenz des Vogels weiter bekräftigt ($\rightarrow W$) und darüber hinaus ein wunderbarer Zusammenhang zwischen Vogel und Autounfall suggeriert ($\rightarrow W$). Colin verwirft diese Annahme ($\rightarrow R$): „Unsinnig, auch nur anzunehmen, das hätte etwas mit Arthur zu tun gehabt.“²¹⁷ Die Andeutung eines Zusammenhangs ohne einen weiteren Beleg für die tatsächliche wunderbare Kausalität der Ereignisse kann die Stabilität des R-System nicht gefährden. Solange kein eindeutiger Beweis existiert, muss eine mögliche wunderbare Logik als ‚unsinnig‘ gelten.

Im Weiteren wird der Kampf der Systeme nicht auf der Ebene der angerissenen Haupthandlung ausgefochten, sondern klärt sich während der eingeschobenen Nebenhandlung von Colins Rückkehr und Integration in den Raum sR-2. Die Integration der bisher geschilderten Ereignisse erfolgt also entsprechend der Logik, die das siegende Realitätssystem vorgibt. Zunächst soll hier deshalb erst der Systemkampf und dessen Ergebnis veranschaulicht werden.

Die W-Appelle der Nebenhandlung sind separate Handlungseinheiten mit Anfang und Ende in Form von Retrospektiven, die immer wieder in das Geschehen eingeflochten werden

²¹¹ Ebd., S. 82.

²¹² Ebd., S. 35.

²¹³ Ebd., S. 32.

²¹⁴ Ebd., S. 35.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd., S. 81.

und auf diese Weise Colins Erinnerungen an seine Jugend und Kindheit wiedergeben.²¹⁸ Innerhalb dieser Rückblenden werden von Figuren Geschichten erzählt, die das eigentliche Wunderbare darstellen bzw. erzeugen. Diese werden anschließend wieder in Frage gestellt, indem Colin sich falsch zu erinnern glaubt oder der Erzähler der wunderbaren Geschichten als unzuverlässig charakterisiert wird. Diese Erzählstrategie nähert sich einem N-System an und erzeugt es schließlich, bis sie dann eine Figur aus Colins Vergangenheit auftreten lässt, die das Wunderbare endgültig bestätigt. Bis zu diesem Punkt der Erzählung wird das W-System immer dominanter, weil immer neue Rückblenden Wunderbares berichten, kann sich aber zugleich nicht vollends durchsetzen, weil das Erzählte gleichzeitig immer als ungültig oder unsicher deklariert wird.

Der Systemkampf beginnt mit der Rückblende, in der Helen Darcy von der „längste[n] Sturzgeburt in der Geschichte des Krankenhauses“²¹⁹ erzählt, nämlich von der ihres Sohnes Colin.²²⁰ In Erwartung einer sehr plötzlichen Geburt dauert es doch die ganze Nacht, bis sie Colin zur Welt bringt. In dem Moment der Geburt ereignet sich das Wunderbare: „Die weißen Fliesen waren verschwunden. Dort, wo die Kabel des Ultraschallgerätes entlangliefen, war der geflieste Boden plötzlich mit feinem Wüstensand bedeckt gewesen.“²²¹ Eine Dschinni taucht im Dschungel dahinter auf und küsst dem neugeborenen Colin auf die Stirn (→W). Die einzige Zeugin dieses Geschehens ist laut Helen Darcy die Krankenschwester. Da diese Frau in derselben Nacht aber auch den Verstand verliert, kommentiert Colin die Erzählung seiner Mutter später, als er älter ist, so: „Kann es sein, dass sie einfach nur irre war?“²²² (→R). Außer der Krankenschwester hat tatsächlich niemand etwas gesehen, obwohl neben ihr noch Ärzte und Hebammen anwesend waren. Deshalb mag Colin, „der schon immer ein überaus vernünftiger Mensch gewesen [war]“²²³, diesen Teil der Geschichte nicht. „Er war schlichtweg unglaubwürdig“²²⁴ (→R). Diese Aussagen korrespondieren mit der Destabilisierung der Erzählerin Helen Darcy, die zu Beginn der Retrospektive vorgenommen wird, indem die Geschichte mit der Dschinni, als „die erste Lüge, die Helen Darcy ihm jemals erzählt hatte“ eingeleitet wird (→R), „eine Lüge, die nicht weniger als eine wahre Geschichte gewesen war in den Augen seiner Mutter“²²⁵. So wird das Wunderbare zum Hirngespinnst einer erwachsenen Frau, die als Mutter

²¹⁸ Neben diesen Retrospektiven, die in ihrer Gesamtheit als komplexer W-Appell zu deuten sind, finden sich natürlich auch Rückblenden, die sich innerhalb der fiktiven Realitätsnorm abspielen. Nur von ersteren ist hier die Rede.

²¹⁹ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 43.

²²⁰ Ebd., S. 43–50.

²²¹ Ebd., S. 48.

²²² Ebd., S. 49.

²²³ Ebd., S. 49.

²²⁴ Ebd., S. 48.

²²⁵ Beide Zitate: Ebd., S. 43.

eigentlich eine Garantin für Vernunft sein sollte. Sie erweist sich dennoch als das Gegenteil und erzählt Geschichten, bei denen schon ihre Kinder mit den Augen rollen (→R).²²⁶ Uwe Durst zählt diese Erzählstrategie mit zu den Destabilisierungsverfahren im Systemkampf.

Die Destabilisierung des Erzählers [...] ist die Basis phantastischer Literatur, insofern seine Autorität üblicherweise die realitätssystemische Kohärenz garantiert. [...] Eine allwissende Erzählinstanz ist mit dem Phantastischen unvereinbar: Weil es auf reduzierte Perspektiven angewiesen ist, wird die Ich-Form deutlich bevorzugt und bei Gebrauch der Er-Form ein Ich-Erzähler-nahes, d. h. fokussiertes Erzählverhalten verwendet.²²⁷

Durst bezieht die Destabilisierung auf den Erzähler des Gesamttextes. Hier kann es aber auch auf die Figur Helen Darcy angewendet werden, da diese im Rahmen der von ihr erzählten Geschichte selbst die Funktion des Erzählers einnimmt. Zwar wird die Geschichte nicht in Figurenrede, sondern direkt vom Erzähler des Romans wiedergegeben, dennoch ist Helen Darcy der *histoire* nach eindeutig als die Erzählerin zu identifizieren. Nur im *discours* tritt sie diese Funktion an den ihr übergeordneten allwissenden Erzähler ab.

Gleiches gilt für die Retrospektiven, die vom allwissenden Erzähler direkt in die Erzählung eingeflochten werden. Diese eingeschobenen Erzähleinheiten sind als die Erinnerung der Figur Colin Darcy zu werten, welche diese exakt in dem Moment hat, da die Handlung für eine Retrospektive unterbrochen wird. Das bedeutet, dass alles, was der implizierte Leser aus Retrospektiven erfährt, auch wieder durch Colin verunsichert werden kann, z. B. wenn dieser sich nicht richtig zu erinnern glaubt (siehe unten). Darüber hinaus gilt, dass all das, was der Leser über Helen Darcy vom Erzähler erfährt, durch Colins Perspektive verfärbt ist. Denn in *FABULA* liegt zwar ein allwissender Erzähler vor, jedoch erzählt dieser meist sehr figurennah und schildert durch seine Rede die erzählte Welt so, wie sie die Figuren erleben.²²⁸ Deshalb sind die Bewertungen der Figur Helen Darcy als Lügnerin der Figur Colin Darcy zu zuordnen. Somit

²²⁶ Ebd., S. 46.

²²⁷ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 198.

²²⁸ Überwiegend schildert der Erzähler aus der Perspektive der Figur Colin Darcy, und zwar oft direkt durch eigene Rede und nicht durch Figurenrede noch mit einer *inquit*-Formel versehen, wie z. B. ‚Colin fragte sich, ob...‘. Der Erzähler stellt die Frage also selbst und meint damit dennoch die Gedanken der Figur (z. B. Christoph Marzi: *Fabula*, S. 101). Die Erzählung löst sich nur dann von Colins Perspektive, wenn dem Leser klar gemacht wurde, dass nun andere Figuren, z. B. Liviana Lassandri oder Helen Darcy erzählen. Anstelle der Figuren übernimmt der Erzähler die Aufgabe der Darstellung, wodurch das, was die Figur auch durch wörtliche Rede hätte wiedergeben werden können, zu direkter Erzählung wird. Innerhalb des *discours* stehen die geschilderten Ereignisse der gegenwärtigen Handlung und z. B. die der Retrospektiven also auf derselben Ebene. Lediglich die *histoire* macht noch klar, dass es sich um verschiedene Zeitebenen handelt (vgl. Ebd., S. 182–186. Hier werden die Zeitebenen anfangs noch durch verschiedene Tempora getrennt, was allerdings nicht die gesamte Rückblende durchgehalten wird.). Ähnlich verhält es sich mit Geschichten, die Figuren erzählen (vgl. Ebd., S. 147–157) Dadurch und, weil er Kommentare zum Geschehen abgibt (z. B. Ebd., S. 22 und S. 24), ist der Erzähler selbst sehr präsent. Zudem ist der Erzähler trotz seiner Gebundenheit an Colins Perspektive allwissend, weil er Voraussetzungen tätigen kann, die eindeutig nicht mehr dem Wissen dieser Figur entspringen können (vgl. Ebd., S. 280).

liegt ein weiteres Destabilisierungsverfahren nach Durst vor. Durch die Kontrastierung zweier gegensätzlicher Perspektiven wird die Sicherheit, welches der Realitätssysteme das gültige ist, zerstört.²²⁹ Colin erklärt das Auftauchen der Dschinni durch Lüge und Wahnsinn. Seine Mutter dagegen nimmt es für real und behauptet das Wunderbare. Dennoch entsteht hier noch kein N-System, da Colins Perspektive im Bündnis mit dem allwissenden Erzähler mächtiger ist als die seiner Mutter.

Ein Detail jedoch bereitet das hier behandelte Textelement schon als *Spolie* im künftigen W-System vor, denn immerhin erzählt Helen Darcy ihre Geschichten niemals in Varianten, sondern immer gleich.²³⁰ Noch wirkt dies wie eine zwar sonderbare, aber innerhalb der fiktiven Realitätsnorm durchaus mögliche Fähigkeit einer Figur, „die alle Wahrheiten des Lebens so kunstvoll ins Gegenteil hatte verdrehen können, dass jedermann ihr bereitwillig Glauben geschenkt hatte.“²³¹ Aber schon die nächste Erzählung, die Helen Darcy auf der Beerdigung ihres Ehemannes Archibald Darcy zum besten gibt²³², ist als der nächste komplexe W-Appell zu verstehen. Sie erzählt von einem Hund, der „dort gestorben [ist], wo auch sein Herr gestorben ist, an genau der gleichen Stelle“²³³. Der Hund ist nicht bei dem Tod seines Herrn zugegen gewesen, sondern hat dessen Todesort erst später aufgesucht, um dann dort zu sterben. Da Bonnie Prince Charlie, Archibald Darcys Windhund, diese Geschichte ebenfalls mitanhört, vollzieht das Tier allem Anschein nach genau die gleiche Handlung wie der Hund aus Helen Darcys Geschichte. Er läuft zu den Klippen am St. Abb’s Head und stürzt sich dort hinab. Denn dorthin soll auch Archibald Darcy zuletzt gegangen sein, bevor er verschwand.²³⁴ Durch diese Korrelation zweier ähnlicher Ereignisse – das eine von der Erzählung als fiktiv und das andere als real gesetzt – wird erneut ein wunderbarer Zusammenhang suggeriert (→W). Es scheint so, als habe Helen Darcys Geschichte den Tod des Windhundes bedingt. „Du und deine beschissenen Geschichten“²³⁵, ist alles, was der damalige Colin dazu äußert und bestätigt dadurch die wunderbare Kausalität (→W). Doch eine Klärung des Zusammenhangs muss ausbleiben, denn an dieser Stelle endet die Retrospektive und die Handlung der Erzählgegenwart wird fortgesetzt. Damit bleiben die angeführten Textelemente als W-Appell bestehen, der jedoch das R-System nicht außer Kraft setzen kann, da keine endgültige Aussage über die erwähnte Kausalität von Geschichte und Tod des Hundes getroffen wird.

²²⁹ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 189.

²³⁰ Christoph Marzi: Fabula, S. 45.

²³¹ Ebd., S. 42–43.

²³² Ebd., S. 91–92.

²³³ Ebd., S. 91.

²³⁴ Ebd., S. 92.

²³⁵ Ebd.

Nun wird das Wunderbare erheblich mächtiger. Colin berichtet selbst innerhalb einer Rückblende von den Schrecken, die von einer Geschichte seiner Mutter ausgehen kann. Nachdem Helen Darcy ihrem Sohn Danny eine Geschichte erzählt, ist diesem der Mund zugewachsen.²³⁶ Ab hier gerät Colin über seine Erinnerung in Unsicherheit: „[E]r war Ende dreißig und fragte sich, ob das, woran er sich erinnerte, so oder anders geschehen war. Er wusste es nicht.“²³⁷ Fortan kann das Wunderbare in Colins Erinnerungen wahr sein oder auch nicht. Es ist nicht mehr entscheidbar. Das N-System hat sich etabliert.

Diese realitätssystemische Situation ändert sich auch nicht durch die nächste Retrospektive²³⁸, in der eine Geschichte aus Helen Darcys Munde wahr wird. Auf dem Galloway Graveyard trifft Colin das erste Mal Liviana Lassandri und berichtet ihr von einer erneuten Bestrafung seines Bruders Danny durch eine Geschichte.²³⁹ Diesmal hat die Geschichte nicht allein eine Veränderung an Dannys Körper bewirkt, sondern eine ganze Welt in Dannys Zimmer erschaffen, die aus Wüste und Dschungel besteht. Dort wird Colin zu einem Spinnentier²⁴⁰ und frisst seinen Bruder beinahe auf. Schließlich erkennen sie einander und die von Helen Darcy erschaffene Welt zerfällt. Den Bericht leitet Colin erst als einen Traum ein ($\rightarrow R$) und fragt sich später dennoch, „ob das, was er erlebt hatte, wirklich passiert war“²⁴¹ ($\rightarrow R$). Nach einer Weile des Erzählens ist sich Colin nur noch darüber unsicher, „ob sie [Liviana] ihm Glauben schenkte oder nicht“²⁴² ($\rightarrow W$). Zuletzt ist das Geschehene zumindest in Colins Augen wahr, denn er sagt: „Mama wird ihn [Danny] erst mal in Ruhe lassen. Das ist meistens so, wenn es ... passiert“²⁴³ ($\rightarrow W$). Liviana entgegnet ihm: „Das ist eine seltsame Geschichte“²⁴⁴, und klassifiziert das Erzählte somit als etwas, das zumindest nicht als gewöhnlich gelten kann. Als wirklicher Appell in eine Richtung kann diese Aussage aber nicht gelten, da Liviana im Weiteren völlig unbekümmert mit Colin anbandelt und das Thema unberührt lässt. Es ist unklar, was sie

²³⁶ Ebd., S. 97–101.

²³⁷ Ebd., S. 101.

²³⁸ Ebd., S. 118–137.

²³⁹ Ebd., S. 124–134.

²⁴⁰ Colin verwandelt sich deshalb in das Untier, weil er aus einer verbotenen Quelle getrunken hat. Dabei wird explizit auf ein Märchenmotiv Bezug genommen (vgl. Christoph Marzi: *Fabula*, S. 129), das hier dadurch ins Schreckliche verkehrt wird, dass Colin eine Figur mit psychologischer Tiefe ist (*round character*) – anders als die Figuren des üblichen Märchens (*flat character*). Damit ist Caillois' Aussage über das nach seinen Begriffen Wunderbare, das sich mit dem Märchenhaften weitestgehend deckt, widerlegt. Nach Caillois könne das Märchenhafte das fantastische Grauen nämlich nicht evozieren. Ob sich hier ein Leser fürchtet, ist absurd ermitteln zu wollen. Dennoch dient das Märchenhafte hier als Material für eine Geschichte, in der zumindest die Figuren Colin und Danny Furcht empfinden.

²⁴¹ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 125.

²⁴² Ebd., S. 127.

²⁴³ Ebd., S. 135.

²⁴⁴ Ebd.

wirklich denkt. Aber berücksichtigt man, dass Livianas Mutter ein Geist ist²⁴⁵ – was erst nach dem Systemkampf offenbart wird – kann ihre Unbekümmertheit als Akzeptanz des Wunderbaren gewertet werden. Dies kann dem implizierten Leser an dieser Stelle allerdings noch nicht klar werden. Lediglich ihre Unbekümmertheit an sich ist etwas Wunderbares (→W).

Obleich das Wunderbare nun in aller Ausführlichkeit geschildert wurde und zudem ohne jedes Erinnerungsproblem auf Seiten Colins, was seine Position als Garant für die Wahrheit des Erinnerten destabilisieren würde, kann es sich noch immer nicht gegenüber dem R-System durchsetzen. Das letzte Wort über die Erinnerung und damit über die vom Erzähler geschilderte Retrospektive hat die Figur Colin Darcy (→R):

Rückblickend dachte Colin, dass es sich nur um einen Traum gehandelt haben konnte, und eingedenk der Tatsache, dass er Livia[na] das, was er erlebt zu haben glaubte, schon damals als einen Traum geschildert hatte, musste es doch auch so gewesen sein. Ja, es konnte sich nur einen bösen Traum gehandelt haben, denn alles andere wäre eine Wahrheit gewesen, die man gegen jede noch so beliebige Lüge eingetauscht hätte.²⁴⁶

Der letzte Satz des Zitats deutet darauf hin, dass Colin das Erinnerte schlicht nicht wahrhaben will, weil es – selbst, wenn er es akzeptieren würde – keinen Wert als Wahrheit hätte und von allen übrigen Unwahrheiten nicht mehr zu unterscheiden wäre. Hält Colin also nicht an der realistischen Realitätsnorm fest, die sein Weltbild prägt, würde er orientierungslos werden und könnte nicht mehr unterscheiden, was möglich wäre und was nicht. Durch diese Psychologisierung der Figur, wird der gesamte R-Appell selbst wieder verunsichert und das N-System bleibt erhalten.

Eindeutige Sicherheit über die realitätssystemische Situation wird durch die Figur Liviana Lassandri geschaffen, die das Wunderbare ihrerseits bestätigt. Sie berichtet Colin, wie Helen Darcy sie aufsuchte, um ihr ein uraltes Märchen aus Chevoit Hills zu erzählen.²⁴⁷ Auch das, was Liviana berichtet, passt ins Muster, denn die Schrecken der Erzählung übertragen sich auch auf sie. Etwas wächst in Livianas Unterleib heran und frisst sie von innen auf, bis ihr Vater auftaucht und der Spuk ein Ende findet. Anders als Colin kann Liviana das Wunderbare jedoch nicht einfach vergessen (→W): „Sieh mich nicht so an, du weißt genau, was deine Mutter tun konnte. [...] Colin, ich weiß, was Verdrängung ist. Ich habe es so oft versucht, aber ich hatte solche Angst.“²⁴⁸ Sie zerstreut Colins Zweifel (→W): „Du hast es selbst erlebt. Du hast mir von deinem Bruder erzählt, von dem Zimmer und all den anderen Dingen, die sie euch angetan

²⁴⁵ Ebd., S. 473.

²⁴⁶ Ebd., S. 125.

²⁴⁷ Ebd., S. 144–158.

²⁴⁸ Ebd., S. 154.

hat.²⁴⁹ Nachdem Colin sich gefangen hat, scheint er letztlich überzeugt und akzeptiert das Erinnertere als die Wahrheit.²⁵⁰ Damit besteht für den implizierten Leser kein Zweifel mehr daran, ob das Wunderbare existent ist oder nicht. Die Verbindung aus detaillierter Schilderung von Helen Darcys Fähigkeiten, die Bestätigung derselben durch Liviana und nun auch durch Colin lassen das W-System dominieren.

Dennoch ist der Systemkampf nicht beendet. Wenn Colin sich im späteren Verlauf der Handlung nun an weitere wunderbare Begebenheiten erinnert, ist seine Skepsis erneut geweckt. Doch ist seine verweigernde Perspektive auf das Wunderbare lediglich noch der Psychologisierung der Figur geschuldet. Er versucht, das Wunderbare weiterhin zu verdrängen, obgleich es kaum mehr zu leugnen ist. Statt eines R-Systems wie zu Beginn liegt jetzt ein W-System vor, das durch Appelle verunsichert wird. Colins Verdrängungsversuche werden jedoch sofort von Liviana negiert. Sie trumpft mit weiteren Wunderbarkeiten auf (→W): „Du hast mir erklärt, wie Peter Pan fliegen gelernt hat. Es war nur ein glücklicher Gedanke, der ihn in die Luft erhob. [...] Wir sind geflogen. Colin, du weißt, dass es so war.“²⁵¹ Colin bleibt skeptisch (→R): „Vielleicht hast du es dir nur eingebildet?“²⁵² Nun wird Liviana wütend: „Genau das ist dein Problem. Du willst es nicht glauben. [...] Du kannst genau das tun, was deine Mutter mit deinem Bruder und dir getan hat.“²⁵³ Dann hält sie Colin an, ihr von Rio Bravo zu erzählen, was er widerwillig tut.²⁵⁴ So leitet Colin die Rückblende ein, die von einem Westernort erzählt, den Colin und Danny sich mit den von Helen Darcy ererbten Fähigkeiten schufen (→W). Dorthin flüchteten die Brüder vor ihrer Mutter. „Erinnerst du dich jetzt?“²⁵⁵, fragt Liviana anschließend und schließlich zweifelt auch Colin nicht mehr (→W): „Wie kann es sein, dass ich nicht mehr daran gedacht habe?“²⁵⁶ Als Colin schließlich selbst das Wunderbare durch das Erzählen einer Geschichte hervorbringt, ist dies nur noch eine weitere Bestätigung des W-Systems, die den Systemkampf beendet.²⁵⁷

Die zwei Bedingungen, die nach Durst zur Klärung der realitätssystemischen Situation erfüllt sein müssen (siehe Kap. 2.4.), sind nun erfüllt. Da das W-System also tatsächlich Figuren kennt, die Geschichten Wirklichkeit werden lassen können, etabliert es eine neue (wunderbare)

²⁴⁹ Ebd., S. 156.

²⁵⁰ Ebd., S. 156–157.

²⁵¹ Ebd., S. 230.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 230–231.

²⁵⁴ Ebd., S. S. 241–255.

²⁵⁵ Ebd., S. 254.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd., S. 264–267.

Logik und kann so alle erklärungsbedürftigen Ereignisse aus Colins Vergangenheit erklären (Erfüllung der 1. Bedingung). Die Ereignisse sind nicht länger durch fehlerhafte Erinnerung, Träume oder Wahnsinn zu plausibilisieren und werden folglich als *Spolien* in das W-System integriert. Dank der neu etablierten Logik kann das W-System auch alle künftigen erklärungsbedürftigen Ereignisse einwandfrei integrieren. Dadurch wird Colins kritische Teilperspektive,²⁵⁸ die das R-System repräsentiert, mit jener Perspektive gleichgeschaltet, die das Wunderbare akzeptiert. Folglich ist die Instanz, die in Opposition zum W-System steht, verschwunden (Erfüllung der 2. Bedingung). Es lässt sich folgender Term zur Beschreibung des Systemkampfes in FABULA aufstellen: $W = R + N + W$. Damit ist der Roman nach *minimalistischer* Auffassung nicht fantastisch. Weiter ließe er sich nach Dursts Terminologie als *mobiler Text* bezeichnen, der für die Dauer des N-Systems *labil* wird, um dann in eine *stabile wunderbare Abweichungsrealität* zu münden.

4.2. Das wunderbare *Realitätssystem*

Jetzt, da sich das W-System sicher durchgesetzt hat und die Nebenhandlung von Colins Rückkehr nach Portpatrick abgeschlossen ist, nimmt das Wunderbare förmlich überhand. Dies belegt die Auflösung der anfangs erwähnten außergewöhnlichen Ereignisse, die an den Plot einer Kriminalgeschichte erinnert, nur dass hier neben realistischen Motiven zahlreiche wunderbare verarbeitet wurden.²⁵⁹ Die wunderbare Logik kann sich dabei vollends entfalten. Als Beispiel kann die Figur Archibald Darcy dienen, die nicht, wie von allen geglaubt wurde, den Tod gefunden hat. Colins Vater taucht also wieder auf und es stellt sich heraus, dass er kein Mensch ist, sondern ein Kelpie – ein Wasserwesen, das eine beliebige Gestalt annehmen kann. Auf diese Weise hat er sich in einen bunten Vogel verwandelt und Arthur Sedgwick bei der Fahrt behindert, sodass dieser mit dem Auto verunglückte. Das erklärt auch, weshalb der Vogel ein gelbes Band im Schnabel hatte und dasselbe Lied wie Colin zu dem Zeitpunkt piffte, nämlich „Tie a yellow ribbon round the ole oak tree“²⁶⁰, das auf Archibald Darcys Beerdigung gespielt wurde.

Interessant ist nun, dass sich das W-System, wie Durst es in seiner Theorie erwähnt, auf allen Ebenen durchsetzt und das realistische Material als *Spolien* integriert. War der erwähnte Song im R-System die plötzlich wiederkehrende Erinnerung Colins, wird er im W-System zu

²⁵⁸ ‚Teilperspektive‘ wird hier Colins Perspektive, die an der realistischen Realitätsnorm festhält, deshalb genannt, weil die Figur im Grunde zwei Perspektiven verkörpert: zum einen die realistische und zum anderen die wunderbare. Letztere negiert Colin jedoch über lange Zeit, was der Text durch eine Psychologisierung der Figur erklärt: Colin hat das Wunderbare bisher immer *verdrängt* (vgl. Christoph Marzi: Fabula, S. 67).

²⁵⁹ Vgl. dazu Christoph Marzi: Fabula, S. 441–470.

²⁶⁰ Ebd., S. 32.

einem wunderbaren Hinweis, der Colin klar machen sollte, dass der bunte Vogel, der bald darauf erscheinen würde, sein Vater ist oder zumindest in irgendeiner Verbindung zu diesem steht. Diese Interpretation ergibt sich aus der Szene, in der Liviana und Colin beginnen, das Autoradio als Orakel zu verwenden.²⁶¹ Die Songs, die von den zufällig gewählten Sendern gespielt werden, ergeben den Orakelspruch – der sich zudem bewahrheitet, denn der Systemkampf ist an dieser Stelle bereits ausgefochten. Ab dieser Szene erklären sich die immer wieder in den Text eingebundenen Liedzeilen, die bis dahin wie einmontierte Kommentare zu dem jeweiligen Geschehen wirkten. Sie sind Vorausdeutungen auf das kommende Geschehen. Ein Beispiel dafür ist die Anfahrt auf das Anwesen Ravenscraig²⁶², als im Autoradio der Song „Further up (on the road)“²⁶³ von Dannys Band *Dylan's Dog* läuft und sich so das Gespräch der Figuren Colin und Liviana auf Danny ausrichtet. Dass auf diese Weise die Anfahrt begonnen wird, ist nicht willkürlich. Denn in Ravenscraig wurde Danny das letzte Mal gesehen, bevor er verschwand, und Colin ist nur auf dem Weg dorthin, um ihn und seine Mutter wiederzufinden. Auf den folgenden Seiten wird der Liedtitel mehrfach montiert.²⁶⁴ Er dient dazu, immer wieder darauf hinzuweisen, dass am Ende des Weges – also further on up the road – das Anwesen auf Colin wartet. Ravenscraig ist als Wohnsitz von Helen Darcy der Raum des Wunderbaren innerhalb von sR-2, der von der obigen Beschreibung der Raumstruktur ausgenommen werden muss (siehe Kap. 3.). Denn, obwohl Ravenscraig in sR-2 situiert ist, hat er mit diesem Raum keine Gemeinsamkeiten. Als Heimat der Figur Helen Darcy ist der Raum ebenso negativ besetzt wie diese Figur, die bewirkt hat, dass Colin, Liviana und Danny, also drei Figuren des Raumes sR-2 denselben ihretwegen verlassen haben. Dass zwei der Figuren wieder zurückgekehrt sind, unterstreicht, dass sie nur in diesem Raum existieren können. Die Entscheidung zu gehen, wird also schwerwiegend gewesen sein, ebenso schwerwiegend, wie Colins Rückkehr nach Ravenscraig, wo er eine Vielzahl Schrecken erleben musste.²⁶⁵ Diese Schwere kommt im „Further up (on the road)“ zum Ausdruck und wird mit einer weiteren montierten Zeile, diesmal aber von Shakespeare²⁶⁶, fortgeführt: „Something wicked this way comes.“ Analog zu allen anderen Montagen weist auch diese auf etwas hin, dass noch geschehen wird, nämlich etwas Böses. Und tatsächlich wird während Colins Aufenthalt in Ravenscraig wieder eine

²⁶¹ Ebd., S. 275–280.

²⁶² Ebd., S. 166–172.

²⁶³ Ebd., S. 166. Vermutlich ist das Lied als fiktives Coverlied des gleichnamigen Songs von Bruce Springsteen gedacht, zumal das Original ebenfalls erwähnt wurde (vgl. Ebd., S. 103).

²⁶⁴ Ebd., S. 168 und S. 174.

²⁶⁵ Nicht umsonst erblickt er, als er Ravenscraig erblickt, vgl. Ebd., S. 172.

²⁶⁶ In deutscher Übersetzung des Reclam-Verlages: „Sicher naht ein Sündensohn“, vgl. William Shakespeare: *Macbeth*. Stuttgart 2001, S. 58.

Retrospektive eingeschoben, die erzählt, wie seine Mutter ihn durch eine Geschichte bestraft.²⁶⁷ Der Songtitel „Further on (up the road)“ zeigt sich auch insofern als *Spolie*, als dass er schon einmal im Autoradio gelaufen ist, als Colin gerade nach Portpatrick zurückgekehrt ist. Er wird gespielt, kurz bevor Colin eine Weggabelung passiert, die ihn nach Ravenscraig hätte bringen können.²⁶⁸ Schon hier lauert das Anwesen also ‚further up on the road‘ auf Colin. Das Lied muss an dieser Stelle noch ein unklares oder belangloses Textelement für den implizierten Leser sein. Was scheinbar zufällig im Radio läuft, wird im Nachhinein zum bedeutungstragenden Orakelspruch.

Da in realistischer Literatur eine ähnliche Montage von Liedtexten denkbar ist, die in irgendeiner Weise Kommentar- oder Hinweischarakter haben kann, zeigt sich nun, wie fantastische bzw. hier wunderbare Literatur die immanente Wunderbarkeit des Realismus bloßlegt. Denn im Realismus würde dieser intertextuelle Verweis nicht als wunderbar gelten, sondern als künstlerisches Verfahren behandelt werden, mit dem Symbolik erzeugt werden soll. In FABULA allerdings wird es wunderbar, sodass sich sogar die Figuren daran stoßen. So kommentiert der Erzähler, indem er durch seine eigene Rede Colins Gedanken wiedergibt: „Wie passend es doch war, dass dieses Lied gerade jetzt im Radio lief.“²⁶⁹

Die Herrschaft des W-Systems hat sich durchgesetzt. Es dominiert nun das Geschehen und deutet sogar zurückliegende Textpassagen um. Es ließen sich noch weitere Beispiele dafür finden, doch das bisher Geschilderte soll genügen, um die Anwendung von Dursts Theorie zu demonstrieren.

5. Dursts Fantastik-Theorie im Vergleich

Wie sich gezeigt hat, lassen sich mit Dursts Fantastik-Theorie nicht nur Texte beschreiben, in denen sich zwei unvereinbare *Realitätssysteme* ambivalent gegenüberstehen, sondern ebenso Texte, in denen diese Ambivalenz zu Gunsten eines dieser Systeme aufgelöst wird. Sobald also der Systemkampf Thema eines Textes wird, kann Dursts Theorie ein hilfreiches Instrument sein. Doch unabhängig von den ermittelten Strukturen und Beschreibungsverfahren besteht nach wie vor ein Benennungsproblem, das schon Marianne Wünsch erwähnte.²⁷⁰ Die Nachbar-gattungen des *Fantastisch-Wunderbaren* und des *Fantastisch-Unheimlichen* in Todorovs Theorie lassen sich ihrer Meinung nach nicht sinnvoll von dem *Unvermischt-Fantastischen* abgrenzen, da auf

²⁶⁷ Christoph Marzi: *Fabula*, S. 182–186.

²⁶⁸ Ebd., S. 103.

²⁶⁹ Ebd., S. 168.

²⁷⁰ Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, S. 50–51.

diese Weise ein einziger Satz am Textende die Zuordnung zum Fantastischen zunichtemachen könne.²⁷¹ Ein Satz wie *Und sie erwachte aus ihrem Traum* würde die Ambivalenz vorangegangener fantastischer Ereignisse auflösen und ein realistisches *Realitätssystem* einleiten. Folglich zählt Wünsch auch Texte zum Fantastischen, deren Realitätsstruktur nicht ambivalent ist. Durst geht nicht so vor, nicht nur, um die Trennschärfe seiner Definition nicht zu gefährden, sondern auch, weil es ihm zufolge strukturell keinen Unterschied macht, ob ein Satz oder ein ganzer Textblock ein gegensätzliches *Realitätssystem* einführt.²⁷² Es ist lediglich ein quantitativer Unterschied, der für eine weitere Textinterpretation nicht unerheblich, für die Struktur aber irrelevant ist.

Darüber hinaus ergibt sich ein viel größeres Benennungsproblem. Wird die Gattung nämlich als historische Institution begriffen und die Zuordnung eines Werkes zu einer Gattung über die historische Zuordnung durch Verlage oder Autoren bestimmt (siehe Einleitung), dann ergäbe sich im Falle der Fantastik tatsächlich eine gewaltige Menge an Texten. Es stellt sich nun die Frage, wie sehr ein Gattungsbegriff der historischen Realität Rechnung tragen muss. „Weicht nämlich der deduktiv gewonnene Gattungsbegriff zu weit von der historischen Textwirklichkeit ab,“ schreibt Klaus Müller-Dyes, „bleibt er, um mit Kant zu reden ‚leer‘; findet umgekehrt die historische Anschauung nicht den Weg zum Begriff, ist sie ‚blind‘.“²⁷³ Man könnte Dursts Fantastikbegriff daher aus *maximalistischer* Perspektive als leer bezeichnen, weil er nicht mit dem deckungsgleich ist, was er eigentlich bezeichnen soll. Deduktiv ist Durst aber keineswegs vorgegangen, sondern hat von dem Speziellen eines ausgewählten Textkorpus’ auf das Allgemeine einer Gattung geschlossen, ist also induktiv vorgegangen. Zu fragen wäre dennoch, welche Texte der Forscher für diese Vorgehensweise ausklammern musste, die historisch betrachtet der Fantastik hinzuzuzählen gewesen wären.

Zieht man hier wieder die Definition des Fantastischen von Caillois hinzu, so scheint dieser der historischen Menge der Fantastik auf den ersten Blick eher gewachsen zu sein. Um diese Definition aber erst operabel zu machen, muss zunächst von dem naiven Gebrauch der Wirklichkeit als Messgröße für das Fantastische abgesehen werden. Übergeht man diese Ungenauigkeit (was streng genommen nicht möglich ist) und geht von einer Wirklichkeit aus, die mit den Mitteln der Naturwissenschaften vollkommen erschlossen werden kann, so müsste nach Caillois der Roman FABULA der Fantastik zugerechnet werden. Denn die Fähigkeiten der Figuren Helen und Colin Darcy sind mit den Naturgesetzen nicht vereinbar. Der von Caillois

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 49–50 und S. 137.

²⁷³ Klaus Müller-Dyes: *Gattungsfragen*, S. 326.

angeführte *Riss* scheint in dem Roman seine Erfüllung zu finden. Auch wenn hier nicht ermittelt werden kann, ob der Roman FABULA einen realen Leser ängstigt, so hat Helen Darcy zumindest ihren Söhnen jahrelang Schrecken eingejagt. Insofern könnte das Angstkriterium der Definition als erfüllt betrachtet werden. Problematisch wäre allerdings die Unterscheidung des Fantastischen und des Wunderbaren anhand der verwendeten Motive. Denn in FABULA finden vermehrt märchenhafte Motive Verwendung²⁷⁴, die ins Schreckliche verkehrt genauso das Verstörende beim Leser evozieren müssten, wie der Forscher es für das Fantastische postuliert.

Schon in Kap. 2.1. wurde erwähnt, dass die Begriffe von Caillois fragwürdig sind. Wenn also alle begrifflichen Probleme beseitigt würden, könnte dieser Definitionsansatz letztlich dasselbe bezeichnen, was Uwe Durst zum einen in fantastische Texte und zum anderen in mobile, stabile Texte mit der Formel $W = R + W$ aufgliedert. Dass sich Caillois' Ansatz derart in Dursts Modell wiederfindet, zeigt, dass seine Theorie für die Forschung nicht verloren sein muss. Sein Fantastikbegriff wurde lediglich um einiges präzisiert und umbenannt. Caillois' Definition geht daher in Dursts Modell auf. Was bleibt, ist das Benennungsproblem.

Analog verhält es sich mit der Fantastiktheorie von Marianne Wünsch (siehe Kap. 2.3.). Generell ähnelt ihr Ansatz dem von Durst insofern, als dass es bei beiden Theorien mindestens ein Ereignis im Text gibt, das gemäß einer Gesamtmenge von Gesetzen als *nicht-konform* zu klassifizieren ist. Daraus resultiert jeweils eine Erklärungsbedürftigkeit des Geschehens. Diese wird nach Wünsch durch Erklärungsstrukturen getilgt. Damit ist, vereinfacht gesagt, die Struktur von *Phänomen und Erklärung* erreicht. Durst geht hier noch weiter. Auch in seiner Theorie haben die Erklärungen einen Platz. Sie zählen dort zu den *Appellen*²⁷⁵. Durst schreibt den Appellen über die reine Erklärungsbedürftigkeit hinaus einen Zweck zu: den Kampf der Systeme. Dieser ließe sich auch mit Wünschs Begriffen beschreiben: Nicht-wissenskonforme Erklärungen müssten ebenso den bisher gültigen Realitätsbegriff durch einen neuen ersetzen können, wie W-Appelle ein R-System durch ein W-System ersetzen können. Der Text würde dann durch eine nicht-wissenskonforme Erklärung einen eigenen Realitätsbegriff postulieren, der von dem

²⁷⁴ Ein weiteres Beispiel dafür ist die Beschreibung von Helen Darcy als Hexe. Liviana Lassandri verwendet dazu sogar die Motive „Gürtel, Kamm, Apfel“ (Christoph Marzi: *Fabula*, S. 155) aus Schneewittchen und sagt wortwörtlich: „Sie stand da wie die alte Hexe in Schneewittchen“ (Ebd., S. 147). Anders als Caillois vermutet, löst dies sicherlich keine ‚belastigende Überraschung‘ (siehe Kap. 2.1.) aus, denn nur etwas später widerfährt der Figur Schreckliches, und zwar ausgelöst durch ein von Helen Darcy erzähltes Märchen, das wahr wird (Christoph Marzi: *Fabula*, S. 147–162).

²⁷⁵ Da *Appelle* Bewegungen des *Realitätssystems* zu einem R-Pol oder einem W-Pol sind, kann auch ein ungewöhnliches Ereignis bereits ein *W-Appell* sein – ein *Appell*, der allerdings noch nicht genügt, um die fiktive Realitätsnorm zu brechen. Im Folgenden könnten nun Erklärungen die Gefährdung der Norm aufheben (*R-Appell*) oder ihre Zerstörung bewirken (*W-Appell*). Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 134.

der Kultur differiert, und zwar deshalb, weil er solche Wissens Elemente beinhaltet, die eine Erklärung des Ereignisses ermöglichen. Ein Kampf der Realitätsbegriffe wäre die Folge.

Was Marianne Wünsch also das *potenziell Fantastische* nennt, könnte auch mit den Termen $W = R + W$ (faktisch nicht-realitätstkompatibel) oder $N = R + N$ (potenziell nicht-realitätstkompatibel) bezeichnet werden. Daraus folgt, dass das *faktisch Fantastische*, da es auf dem potenziell Fantastischen aufbaut, entweder mit $W = R + W$ sowie $W = R + N + W$ (ein nicht-wissenskonformes Erklärungsangebot) oder mit $N = R + W + N$ sowie $N = R + N$ (mehrere konkurrierende Erklärungsangebote) zusammenfassen wäre. Ähnliches gilt für das *reduzierte Fantastische*, deren Terme ähnlich komplex sind, aber immer ein R auf der linken Termseite aufweisen, weil sie das N- oder W-System durch eine wissenskonforme Erklärung (oder R-*Appelle*) hin zum R-System auflösen.

Sicher sind hier nicht alle realitätssystemischen Situationen aufgeführt, die in Wünschs Typen des Fantastischen auftauchen können. Mit Dursts Instrumentarium werden sie sich dennoch exakt beschreiben lassen, während sie in den insgesamt drei Typen, wie Wünsch sie entwirft, undifferenziert aufgehen. Fantastisch ist nach Wünsch also nicht nur die Mitte des literarischen Spektrums, sondern neben einer kleinen Textmenge auf der realistischen Seite, die das Wunderbare schließlich negiert, auch die wunderbare linke Spektrumsseite, von der nur solche Texte auszuschließen sind, die keinen *Klassifikator* aufweisen und nicht der narrativen Struktur *Phänomen und Erklärung* entsprechen. *Immobilie Texte* ($R = R, W = W$) gehören demnach nicht zu Wünschs Auffassung von Fantastik. Der Roman FABULA wäre mit Wünsch schließlich dem *faktisch Fantastischen* zuzuordnen ($W = R + N + W$), denn die nicht-wissenskonformen Erklärungen setzen sich durch.²⁷⁶ Auch Wünschs Definition geht also in Dursts Theorie auf.

Die Fantastikforschung könnte besser kommunizieren, würde sie sich auf einheitliche Begriffe verständigen. Dass nämlich die unterschiedlichen Ansätze oft nicht weit auseinander liegen, zeigen zumindest die hier dargelegten Definitionen, die letztlich alle in Dursts Modell enthalten sind.²⁷⁷ Was bestehen bleibt, ist das Problem, dass jeder Forscher eine andere, größere oder kleinere, Textgruppe innerhalb des literarischen Spektrums als Fantastik bezeichnet. Um also Begriffsklarheit schaffen zu können, muss das Benennungsproblem aus der Welt geschafft werden. Wollte man hierbei dem allgemeinen Sprachgebrauch Genüge tun, der allerhand als

²⁷⁶ Auch bei dieser Einordnung gilt es analog zur Anwendung der Definition von Caillois, dass der problematische Realitätsbegriff operabel gemacht werden muss, indem hier von einem naturwissenschaftlichen Weltbild ausgegangen wird. Dass dies dem dominanten Realitätsbegriff des 21. Jahrhunderts entspricht, ist zumindest fraglich (vgl. auch die Kritik in 2.3.).

²⁷⁷ Natürlich sind die verschiedenen Fantastikbegriffe nicht in ihrer Ganzheit, jedoch in dem, was sie bezeichnen wollen, in Dursts Theorie enthalten.

fantastisch bezeichnet, könnte man nun schlicht die rechte Seite des Spektrums als fantastisch betrachten. Man müsste folglich damit leben können, dass Texte wie J. R. R. Tolkiens *LORD OF THE RINGS*²⁷⁸ und Franz Kafkas *DIE VERWANDLUNG*²⁷⁹ zunächst in dieselbe Textgruppe fallen, da beide Werke mit der fiktiven Realitätsnorm brechen, wenn auch auf erheblich andere Art und Weise. Diese ‚Art und Weise‘ wäre dann in der Folge dieser Gruppierung weiter zu bestimmen, damit weitere Untergruppen gebildet werden können, die bei einer derart gewaltigen Textmenge offensichtlich notwendig sind. So zu verfahren, rechtfertigt nur die Annahme, dass der Bruch mit der fiktiven Realitätsnorm als ein genredifferenzierendes Merkmal verstanden wird. Die fantastische Literatur wäre dann allerdings so inhomogen und weitreichend wie z. B. die Textmenge ‚Liebeslyrik‘. Das Motiv der Liebe würde bei diesem Beispiel als unterscheidendes Merkmal einer Gruppierung herangezogen, die alle Texte durch alle Epochen hindurch in sich versammelt, in denen das besagte Motiv auftaucht. Letztlich kann jedes beliebige Merkmal eines Textes für eine derartige Bildung von Textkorpora verwendet werden. Fraglich ist nur, wie zielführend derartige Vorgehensweisen sind.

Da die wissenschaftliche Begriffsbestimmung dem allgemeinen Sprachgebrauch nicht unterworfen sein muss, ist dieses Verfahren abzulehnen. Es hat sich gezeigt, dass Dursts Modell funktioniert. Zudem wird durch die Unterscheidung von Wunderbarem und Fantastischem eine größere Differenziertheit der Begriffe erlangt. Das Wunderbare, das die fiktive Realitätsnorm in Frage stellt, hat als Teil des Fantastischen eine grundlegend andere Funktion als alles übrige Wunderbare in der Literatur. Dem wunderbaren Anteil des Fantastischen wird keine absolute Gültigkeit zugesprochen, sondern es erzeugt gemeinsam mit der verletzten Realitätsnorm eine ambivalente Realitätsstruktur. Weder das Wunderbare noch das Reguläre können in solch einem Fall lösgelöst voneinander betrachtet werden. Im Widersprechen erzeugen sie das Fantastische und lösen ihren Status als Einzelgrößen in diesem Funktionszusammenhang auf. Damit nimmt die Fantastik eine Sonderstellung in der Literatur ein, denn sie weist als einzige Gattung ein inkohärentes *Realitätssystem* auf.²⁸⁰

Das Wunderbare hingegen, dem ein Text vollständige Gültigkeit zuspricht, ermöglicht gänzlich andere Erzählstrukturen, die es noch zu analysieren gilt. Dass der Textkorpus des Fantastischen auf die Spektrumsmitte zusammengeschrumpft ist, bedeutet nicht, dass alle übrigen Texte, die ins Wunderbare gerückt sind, für die Forschung verloren sind. Diese Texte nicht

²⁷⁸ Zum Beispiel der erste Band: John Ronald Reuel Tolkien: *The Fellowship of the Ring. Being the first part of The Lord of The Rings*. London 1999.

²⁷⁹ Franz Kafka: *Die Verwandlung*. Stuttgart 1982.

²⁸⁰ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 117.

fantastisch zu nennen, schadet ihnen keineswegs. Stattdessen kann mit der Analyse und systematischen Einordnung derselben begonnen werden, nicht zuletzt mit Hilfe von Dursts Modell.

Da das Ziel der Wissenschaft Erkenntnisgewinn sein sollte, genügt es nicht, eine riesige Textmenge mit einem einzigen Label zu etikettieren, obgleich die in ihr vertretenden Texte strukturell nur wenig miteinander gemeinsam haben. Sie verhindern weiteren Erkenntnisgewinn und schaffen Raum für diffuse Spekulationen, die womöglich auf einen Teil der referierten Textmenge zutreffen, auf einer anderen dagegen nicht. Notwendig sind aber so klare Abgrenzungen zwischen Gattungen, wie es der Forschungsgegenstand ‚Literatur‘ zulässt. Da Dursts Modell trennscharfe Begriffe liefert und zudem ein Instrumentarium, mit dem die wunderbare Spektrumsseite der Literatur weiter analysiert werden kann, besteht keine Notwendigkeit, die Begriffe, die der Forscher entwickelt hat, in irgendeiner Weise zu verändern.

Wie eine weitergehende Untersuchung der wunderbaren Literatur aussehen könnte, soll am Beispiel des Genres *Fantasy* kurz veranschaulicht werden. In der hier gebotenen Kürze kann natürlich keine abschließende Definition dieses Genres erfolgen, sondern lediglich der Versuch einer Skizze. Zunächst soll hier die Textmenge *Fantasy* in der Tradition J. R. R. Tolkiens verstanden werden, d. h. es geht um Texte, in denen alternative Welten dargestellt werden, die Thema und Kulisse der Handlung sind. Monika Schmitz-Emans schreibt hierzu:

Wie für die Science Fiction und das Märchen, so ist auch für die Fantasy-Literatur eine Tendenz [sic] charakteristisch, zwar alternative Welten zu entwerfen, dabei aber in sich geschlossene, gerundete, in sich stimmige.²⁸¹

Die Forscherin definiert die *Fantasy* als Nachbargattung zur Fantastik, die „hingegen zerrissene, gebrochene (oder doch brüchige)“²⁸² Welten darstelle. Diese Beschreibung ist sicher der inkohärenten Realitätsstruktur geschuldet, die in der Fantastik vorliegt, aber weniger präzise gefasst als Dursts Ausführungen und damit zu verwerfen. Interessant ist dagegen die umschriebene Kohärenz der *Fantasy*, die mit der Zuordnung derselben zur rein wunderbaren Literatur übereinstimmt. Realitätssystemisch liegt also der Term $W = W$ vor. Denkbar wäre auch eine realitätssystemische Situation wie $W = R + W$, die z. B. bei neuerer *Fantasy* wie etwa *HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER’S STONE*²⁸³ von J. K. Rowling zu finden ist. Es scheint sich aber immer um stabile Texte zu handeln, unabhängig davon, ob sie mobil oder immobil sind. Alternativ sind die Welten der *Fantasy* insofern, als sie mit der fiktiven Realitätsnorm brechen, und zwar

²⁸¹ Monika Schmitz-Emans: Skript zur 11. Phantastik-Vorlesung, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/veranstaltungen/ss2007.html#1>, S. 5. Letzter Zugriff: 31.10.2010.

²⁸² Ebd., S. 5.

²⁸³ Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*. London 1997.

zumeist in solch einem Maße, dass die Norm selbst keine Erwähnung mehr findet.²⁸⁴ *Klassifikatoren* des Wunderbaren sind demnach weder explizit noch implizit Bestandteil des Textes und der Normbruch wäre somit nur intertextuell zu ermitteln. Dies gilt natürlich nur für immobile *Fantasy*-Texte (W = W). Weiterhin genügt nicht die Annahme, dass *Fantasy* Welten ‚entwerfe‘, denn dies tut jede Literatur. Das Analysebeispiel hat den Konstruktionscharakter des Romans *FABULA* offengelegt (siehe Kap. 3.). Auch realistische Literatur kann nur den Eindruck von Wirklichkeit *konstruieren* und in dieser Weise auf Wirklichkeit Bezug nehmen, nicht aber Wirklichkeit im Wortsinn *abbilden*. Um also das Besondere der *Fantasy*-Literatur fassen zu können, muss der ihr nachgesagte Weltenentwurf folgendermaßen reformuliert werden: Jede Literatur entwirft Welten, konstruiert also Realitäten. Realistische Literatur verbirgt diesen Umstand allerdings, indem sie die von ihr selbst geprägte Konvention der Realitätsnorm einhält und die Einhaltung zudem einfordert. Die *Fantasy* hingegen legt die immanente Wunderbarkeit realistischer Literatur offen, indem sie mit der realistischen Realitätsnorm bricht und dadurch die Aufmerksamkeit auf den Konstruktionscharakter der von ihr dargestellten Realität lenkt. Es wäre zu überlegen, ob es nicht ein grundlegendes Anliegen der *Fantasy* ist, diesen Bruch nach ästhetischen Kriterien auszuformulieren, oftmals sogar in gewaltigen, mehrere Bücher umfassenden Ausmaßen.

Diese Skizze einer *Fantasy*-Definition gilt es nun, an Texten zu überprüfen und zu verfeinern. Sicher werden sich dabei Mängel aufdecken lassen. Denn sie erfasst höchstens den grundlegenden Charakter der *Fantasy*, der durch weitere Untersuchungen – auch auf interdisziplinärer Basis – angereichert werden muss. Immerhin ist der ‚Weltenentwurf‘ oft nur notwendig für die Kulisse der eigentlichen Handlung, die hier vernachlässigt wird, und bedient sich zum Teil eines Standardrepertoires. Dennoch erfüllt diese Skizze hier ihren Zweck. Denn sie belegt, wie mit Hilfe von Dursts Theorie weiterführende Genrebestimmungen sinnvoll versucht werden können.

6. Fazit und Ausblick

Die Auffassungen, wie Fantastik zu bestimmen ist, differieren und hemmen auf diese Weise den wissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt zu dieser Gattung. Dieser Zustand wird so lange anhalten, wie sich die Forschung nicht über ihren Forschungsgegenstand einig werden kann.

²⁸⁴ Hiervon sind realistische Darstellungsverfahren auszunehmen, denn sie beziehen sich nicht auf die dargestellte Realität selbst, sondern auf die Art und Weise, wie diese Realität dargestellt wird. Hier wird angenommen, dass *Fantasy*-Literatur durchaus realistische Verfahren zur Beschreibung ihrer wunderbaren Abweichungsrealitäten verwendet.

Diese Arbeit schlägt daher vor, die Begriffswirrnis zu Gunsten von Uwe Dursts Fantastikbegriff aufzulösen. Dursts Theorie beinhaltet eine Terminologie, mit der nicht nur die Fantastik nach *minimalistischer* Auffassung klar definiert werden kann, sondern die zudem geeignet ist, die Bestimmung von Genres innerhalb der wunderbaren Literatur voranzutragen, die sich notwendig aus der *minimalistischen* Definition der Fantastik ergibt. Damit ermöglicht die Theorie ebenso Texte zu behandeln, die nach *maximalistischer* Definition zur Fantastik gezählt werden. In Kap. 5. wurde am Beispiel der *Fantasy* angedeutet, wie das von Durst entwickelte Instrumentarium weiterführend eingesetzt werden könnte. Die größte Weiterentwicklung stellt aber die innerliterarische Größe der fiktiven Realitätsnorm dar, deren Zerstörung das Wunderbare erzeugt. Diese Norm wird nach Durst geprägt durch die realistische Literatur, die somit vorgibt, was innerhalb von literarischer Realität normal ist und was nicht. Trotz umfangreicher theoretischer Umschreibungen, wie die realistische Literatur zu bestimmen ist, bleibt dieser Begriff in Dursts Theorie noch unscharf. Das Modell ist deshalb nicht zu verwerfen. Es müssen lediglich die konventionellen Unterschiede realistischer und wunderbarer Literatur von der Wissenschaft konkretisiert werden.

Nicht zu vergessen ist, dass Dursts Theorie allein die Strukturen der Fantastik aufzeigt. Sie sind notwendig, um sich ein klares Bild von der Gattung machen zu können. Anhand dieser Erkenntnisse ist nun eine weitere wissenschaftliche Beschäftigung möglich. Zu überlegen wäre, inwiefern sich z. B. ein grundlegendes erkenntnistheoretisches Problem in der ambivalenten Realitätsstruktur der Fantastik widerspiegelt, das durchaus auch eine anthropologische Dimension umfassen kann. Solch eine Fragestellung könnte darauf abzielen, wie derartige Probleme in dieser Gattung behandelt werden – wobei nicht außer Acht gelassen werden darf, dass auch solche Phänomene, die scheinbar mit der Wirklichkeit korrelieren, dem Konstruktions- bzw. Strukturcharakter der Literatur unterworfen sind. Ob nun die textimmanente Dramaturgie über alle scheinbaren Gesamtaussagen eines Textes obsiegt, kann und soll hier nicht nachgewiesen werden. Nur eins sollte bei jeder Interpretation berücksichtigt werden, und das lehrt die Fantastik ohne Zweifel: „[D]as Kunstwerk erweist sich nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern als ihre Vernichtung. Die Wirklichkeit ist nicht die Sache der Literatur.“²⁸⁵

²⁸⁵ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 99.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kafka, Franz: Die Verwandlung. Stuttgart 1982.

Marzi, Christoph: Fabula. München 2007.

Rowling, Joanne K.: Harry Potter and the Philosopher's Stone. London 1997.

Shakespeare, William: Macbeth. Stuttgart 2001.

Stoker, Bram: Dracula. München 2001.

Tolkien, John Ronald Reuel: The Fellowship of the Ring. Being the first part of The Lord of The Rings. London 1999.

Sekundärliteratur

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. Bd. 1. Frankfurt am Main 1974, S. 44–83.

Brittnacher, Hans Richard: Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der Phantastik. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 15–30.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin 2007.

Frenschkowski, Marco: Ist Phantastik portreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 31–52.

Grob, Thomas: Autoreflexive literarische Phantastik und ihr romantisches Erbe. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 145–172.

Hempfer, Klaus W.: Gattung [Art.] In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Harald Fricke und Klaus Weimar. Bd. 1. 3. Aufl. Berlin/New York 1997, S. 651–655.

Jaquelin, Evelyne: Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 67–86.

Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Hg. von Rein A. Zondergeld. Bd. 1. Frankfurt am Main 1974, S. 92–122.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München 1993, S. 311–356.

Müller-Dyes, Klaus: Gattungsfragen. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 7. Aufl. München 2005, S. S. 323–348.

Ruthner, Clemens u. a.: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen 2006.

Ruthner, Clemens: Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur ‚Selbstzeugung‘ des Phantastischen. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 133–144.

Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 7–14.

Schmitz-Emans, Monika : Skript zur 11. Phantastik-Vorlesung, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/veranstaltungen/ss2007.html#1>. Letzter Zugriff: 31.10.2010.

Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. In: Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Hg. von Roland Posner u. a. Bd. 13.3. Berlin/New York 2003, S. 3028–3103.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen vom Karin Kersten u. a. Frankfurt am Main 1992.

Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970.

Werber, Nils: Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov. In: Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Hg. von Clemens Ruthner u. a. Tübingen 2006, S. 53–66.

Wermke, Matthias u. a.: Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Bd. 1. 24. Aufl. Mannheim u. a. 2006.

Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München 1991.