

Clemens Ruthner, Ursula Reber u. Markus May (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen (Francke) 2006. 261 S.

Mit Tzvetan Todorovs 1970 erschienener *Introduction à la littérature fantastique* behandelt erstmals nach dem *scientific turn* eine Abhandlung das wichtigste Genre der lange von akademischer Seite negierten, doch nunmehr verstärkt ins Blickfeld gerückten Para-Literatur. Als zentrales Distinktionsmerkmal eines phantastischen Textes, der den etablierten Naturgesetzen zuwiderlaufende Handlungen erzählt, gilt laut Todorov das beim Leser hervorgerufene Zögern (›hésitation‹, vgl. Todorov, 36) zwischen der natürlichen und einer gleichfalls offerierten übernatürlichen Erklärung des Geschehens (ebd., 37f.). Die Akzeptanz des Übernatürlichen ordnet den Text der mit dem Wunderbaren (›le merveilleux‹) befaßten Literatur zu, wohingegen eine auf rationalen Gründen fußende Erklärung auf das Gebiet des Unheimlichen (›l'étrange‹) führt. Zweitens – und dies das als gegeben vorauszusetzende Kriterium – muß der Leser auf dem Literalsinn bestehen und sowohl eine allegorische als auch eine poetische Ausdrucksweise ablehnen. Während das Adjektiv ›phantastisch‹ zuvor *ad libitum* als Synonym für u. a. ›exzentrisch‹ oder ›außergewöhnlich‹ diente, erlaubt Todorovs Definition präzise terminologische Klarheit, was aber nicht verhinderte, daß rasch eine immer noch andauernde, kontrovers bis verbittert geführte Diskussion einsetzte, die beispielsweise den vorausgesetzten idealen Leser oder das prognostizierte Ende der Phantastischen Literatur im 20. Jahrhundert bemängelt. Freilich richtete sich die Kritik an Todorovs Ansatz mittelbar stets auch gegen den Strukturalismus selbst, insbesondere gegen dessen hier manifest werdende Grundcharakteristika: die Schematisierung und Klassifizierung von Texten und das ideologiefreie Prinzip der Gleichbehandlung von *high brow*- und *low brow*-Literatur. Beharrlich wurde jedoch übersehen, daß sich die *Introduction* schon durch den Titel als Einführung und Entwurf ausweist, also gemäß strukturalistischem Selbstverständnis keineswegs den Anspruch auf Abgeschlossenheit erhebt.

Mit dem vorliegenden Sammelband will Mitherausgeber Ruthner, »Phantastiktheorien – interdisziplinär und im Plural! – über Todorov hinaus planen« (13) und schlägt »Phantastik als Oberbegriff einer *spekulativen* Literatur« (Hervorhebung CR; 9) vor, wozu er die »Schauerphantastik« (9) zählt sowie u. a. Science-Fiction, utopische bzw. dystopische Literatur, Märchen, Fantasy. Der nicht näher definierte, doch unverkennbar in Anlehnung an Schauerroman und -romantik des (frühen) 19. Jahrhunderts geprägte Neologismus, der das Phantastische über die Rezeption des Lesers – eines idealen, wie übrigens bei Todorov – greifen will, erweist sich jedoch als kaum tragfähig, kann doch auch ein realistischer Kriminalroman »Schauer« erzeugen, und diese »spekulative Literatur« ginge dann im weiten Feld der fiktiven Literatur auf (und letztlich unter). Schon im Vorwort setzt mithin eine wenig hilfreiche Begriffsverwirrung ein, welche zu beenden die »berühmt berüchtigte Phantastik-Theorie« (10) Todorovs ja angetreten war.

Die angestrebte Neu-Definition soll methodenpluralistisch aus bereits existenten anthropologischen, religions- und medienwissenschaftlichen, sozial- und diskursgeschichtlichen, narratologischen, rhetorischen, poetologischen und semiotischen Ansätzen er- und bestehen; es fehlen Literatursoziologie und Post-Strukturalismus, letzteres umso bedauerlicher, da Donald F. Burleson 1990 eine überaus anregende, heftig umstrittene dekonstruktivistische Studie zu H.P. Lovecraft vorlegte. Neben der Auseinan-

dersetzung mit Todorovs *Introduction* ist also eine Bestandsaufnahme unter kulturwissenschaftlicher Prämisse beabsichtigt; die Vorgehensweise der Beiträge soll den jeweiligen methodisch-theoretischen Ansatz umreißen und ihn deduktiv auf ein größtenteils den Verkehrssprachen der Komparatistik angehörendes Referenzkorpus von sechs, fast ausschließlich in ihrer Nationalliteratur kanonisierten Texten applizieren. Abgedeckt wird das 19. Jahrhundert mit den Schwerpunkten Romantik (Hoffmanns *Sandmann*, Puschkins *Pique Dame*) und Fin de siècle (*La main* von Maupassant, *The Turn of the Screw* von Henry James), während das 20. Jahrhundert Kafkas *Verwandlung* und Borges' *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* vertreten.

Die dreizehn Beiträge sind, bei offenbar unterbliebener Redaktion durch die Herausgeber, fast sämtlich ausgesprochen weitschweifig bzw. mitunter sehr heterogen gehalten. So referiert Evelyne Jacquelin (»Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze«, 67–86) zunächst ausführlich und durchaus informativ die verschiedene Rezeption des Phantastischen in beiden Ländern, beleuchtet dann, ohne allerdings dieses Phänomen erklären zu können, die jeweils konträr verlaufene Wirkungsgeschichte E. T. A. Hoffmanns, um endlich die Hypothese zu äußern, das Phantastische sei ein metafiktionales Verfahren, nämlich »ein Gegeneinander-Ausspielen von mimetischer Schreibweise und Märchenhaftem, Sagenhaftem, Legendärem, Mythischem oder Religiös-Mystischem« (85).

Zwei Beispiele belegen, mit welch' unzulänglichem Ergebnis der Begriff des Phantastischen forciert auf Texte angewendet wird. Ursula Reber (»Positive Brutalität. Die Gewalt in der Phantasie der Metamorphose«, 99–117) behandelt die an sich problematische, da, wie alle Verwandlungsmythen, ein hohes allegorisch-didaktisches Moment beinhaltende Metamorphose am Beispiel eines mythischen Textes, der Narziß-Episode aus Ovids Epos. Weshalb eine quasi-religiöse Erzählung der phantastischen bzw. der »spekulativen« Literatur angehören soll, kann die Verf. nicht verdeutlichen, darüber täuscht der pseudo-dekonstruktivistische Duktus nicht hinweg, der bei Sätzen wie »Die Bilder beginnen mich selbst zu beobachten und zu begehren, in eben jenem Effekt, dass die Grenze zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten aufgehoben wird, bis zu dem Grad, dass der eigene Körper zu kippen beginnt« (116) selbst ins Unfreiwillig-Komische kippt. Niels Werber (»Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov«, 53–66) schlägt mehrere in den dreißiger Jahren in Nazi-Deutschland publizierte, technokratisch-totalitäre Zukunftsvorstellungen thematisierende Romane, u. a. von Hans Dominik, der Phantastischen Literatur zu, die sich damit »in den politischen Diskurs einschreibt und womöglich die Phantasmen der Macht mitprägt«. (65) Richtig ist hingegen, daß zu diesem Zeitpunkt keineswegs die Literatur die nationalsozialistische Diktatur gestaltete, sondern, dabei längst vorgegebenen Richtlinien folgend, umgekehrt willfährige Autoren Propagandaliteratur lieferten, deren Utopien ihrem vorwiegend pubertierenden Publikum in den projektierten tausend Jahren durchaus erreichbar vorkamen. Ob die nationalsozialistische Politik überdies »phantastisch« war, wie der Verf. sinniert (vgl. 65), muß vehement bezweifelt werden, vielmehr stand hinter deren megalomanen Zielen eine auf Realisierung bedachte sorgfältige Planung. Eigentümlich wirkt es in diesem Zusammenhang, wenn der Verf. wiederholt in den Jargon des Unmenschen verfällt und Begriffe wie »Drittes Reich« (64, 65), »rassisch« (63) oder »Ausmerzungen« (66) distanzlos ohne Anführungszeichen verwendet.

Auch sich zunächst stimmig gebende Definitionen halten näherer Überprüfung kaum stand. Marco Frenschkowski (»Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaft-

liche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen«, 31–51) begreift das Phantastische als »Dekonstruktion von Wirklichkeit im Medium von Kunst, in der sich das Religiöse in der einen oder anderen seiner Facetten konstituierend in die dekonstruierte säkulare Normalität einmischt, ohne sich als Religiöses zu offenbaren.« (51) Ob sich das Personal des Phantastischen, etwa Vampire oder Widergänger, als Vertreter religiöser (und das heißt im europäischen Raum: christlicher) Werte eignet bzw. zu »Wort meldet« (50) scheint fraglich; vielmehr geben diese Figuren uralten abergläubischen und von offizieller kirchlicher Seite negierten, also parareligiösen Vorstellungen eindrückliche Gestalt. (Sehr lohnend wäre es, der Tatsache nachzugehen, daß sogenannte primitive Völker sehr wohl Mythen und Märchen, nicht aber das Phantastische kennen.) Mit seiner ahistorischen Betrachtungsweise verfehlt der Verf. die eigene Fragestellung: Die sozusagen durch die Schule der Aufklärung gegangene, an der Schwellenepoche um 1800 erstmals mit der *gothic novel* beginnende und wenig später zur Hochblüte gelangende Phantastische Literatur setzt sich auf höchst heterodoxe Weise mit Religion auseinander, problematisiert allerdings nicht Transzendenz an sich, sondern den christlichen Glauben, zumal in seiner institutionalisierten Form. Das weder als post-, noch präreligiös (vgl. 51) zu bezeichnende Phantastische erscheint das ganze 19. Jahrhundert hindurch als Ausdrucksform des Numinosen, nicht des in Frage gestellten (und mittelbar bekämpften) Religiösen. So erklärt sich auch, weshalb mitunter romantische Erzähler, darunter selbst der biedermeierliche Wilhelm Hauff, den Teufel *in persona* auftreten lassen und zur zweifelhaften, ridikülen Figur machen.

Hans Richard Brittnacher (»Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik«, 15–29) findet in phantastischen Texten eine dreigliedrige Makrostruktur vor, die ein archetypisches Muster, den »Ritus von Tod und Wiedergeburt, wie ihn Initiationszeremonien in einem dramatischen Szenario durchspielen« (23), ausdrücke. Anders als die Figuren des Märchens blieben diese Neophyten ihr Leben lang gezeichnet (»ihre Soziabilität ist porös und bricht unter Belastung zusammen«, 26). So plausibel dieser (an simplifizierende strukturalistische Handlungsschemata erinnernde) Ansatz auch wirkt, es finden sich doch unschwer Gegenbeispiele: Hoffmanns Erzählung *Der Goldne Topf* (1814), die von einer geglückten Initiation handelt, oder Théophile Gautiers *La morte amoureuse* (1836), darin der Mönch sich noch Jahre später nach seiner vampirischen Geliebten zurücksehnt. Der Verf. schließt mit Überlegungen zu einem besonderen Typus von Leser (vgl. 27ff.): »In der phantastischen Literatur findet sich der wilde Leser wie die Made im Speck. Phantastik, Fantasy, Science-Fiction und Horror sind Gattungen, die der Philologe bestenfalls duldet, aber keinesfalls liebt.« (28) Auch hier, wie unentwegt in diesem Sammelband, vermengen sich die Begriffe zu heilloser Konfusion, denn zweifelsohne gilt es zu unterscheiden zwischen seriell produzierenden und grundsätzlich gesellschaftskonformen Genres, wie Fantasy oder triviale Science-Fiction, und der, damit verglichen, gleichsam anarchischen Phantastischen Literatur mit ungleich höherem Potential. Außerdem begründeten bzw. prägten erst gewisse Autoren Genres (Tolkien, Verne) oder steuerten originäre, zeitgemäße Abwandlungen bei (Poe, Lovecraft), was ihnen selbstverständlich philologische Würdigung einbrachte, so daß Brittnacher – glücklicherweise – eine derart ignorante Haltung der Literaturwissenschaft zu unrecht präsumiert. Mit Blick auf Barthes Essay *Le plaisir du texte* (1973) sei vorgeschlagen, den »wilden Leser« ohnehin durch den »kulinarischen Leser« (i.e. der postmoderne Leser) zu ersetzen, dessen Konterpart der eine eskapistische Lesestrategie verfolgende, anspruchslosere Leser darstellt.

Clemens Ruthner (»Imaginierte Referenzen. Kultursemiotische Prolegomena zur ›Selbstzeugung‹ des Phantastischen«, 135–144) sieht, semiotisch-rhetorisch argumentierend, im Phantastischen die Phänomene der hypothetischen Referenzialisierung und Hypostasierung: Dem Leser falle es zu, die Leerstellen der Wahrnehmung und des Zeichensystems semantisch auszufüllen, also zu phantasieren (vgl. 144), was am Beispiel des rätselhaften Advokaten Coppelius aus Hoffmanns *Sandmann* (181) verifiziert werden soll. Doch auch dieser Versuch, den von Wolfgang Iser übernommenen wirkungsästhetischen Begriff definitorisch einzusetzen, bleibt unzureichend, da er zwar der Phantastik bescheinigt, auf virtuose Weise die Imaginationsfähigkeit zu stimulieren, also den Leser interaktiv verhältnismäßig stark einzubeziehen, andererseits aber dessen Lösungen nicht derart systematisch und vor allem gattungskonstituierend ordnet, wie es Todorov mit der binären Trennung in eine natürliche bzw. übernatürliche Erklärung des Geschehens erreicht.

Von dürftigem Ertrag sind die beiden intermedialen Bezügen gewidmeten Beiträge, die ungewollt demonstrieren, daß das Phantastische auf dem Gebiet der Bildenden Kunst weitaus komplexer und wissenschaftlich noch schwerer greifbar auftritt als in der Literatur.

María Cecilia Barbeta (»Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen«, 209–225) stützt sich bei ihrer ausschnittshaften Behandlung des Motivs der Hand in Literatur (*La main d'écorché* von Maupassant sowie zwei, aus Texten von Rilke und Kafka stammende Passagen) und Kunst (u. a. Buñuels Film *Un chien andalou* und die Fernsehserie *The Addams Family*) auf den von Jaime Alazraki 1983 geprägten Begriff des Neo-Phantastischen und erkennt, etwas unbeholfen am Beispiel von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* (1985) belegt, als dessen Grundprinzip das metafiktional eingesetzte Ludische: »Es wird ein Spiel in Gang gesetzt, das in der traditionellen Phantastik nicht vorgesehen war.« (221) Diese Behauptung trifft indes nicht zu: Auto-Reflexion und eine oft dem Grauen beigeseelte Komik kennzeichnen gerade die Phantastische Literatur des 19. Jahrhunderts, E. T. A. Hoffmann beispielsweise, und die Infragestellung der Realität trägt ohnehin grundsätzlich spielerische Züge, so daß die Phantastische Literatur durchaus ein subversives Potential beinhaltet, dem die ins Beliebiges ausufernde Neo-Phantastik – ein Terminus, der übrigens lediglich die postmoderne Erzählliteratur paraphrasiert – die Spitze bricht. Insgesamt bleiben die Ausführungen textzentriert; eine ikonologische Analyse der Kunstwerke versucht die Verf. entgegen ihrem intermedialen Anspruch nicht einmal ansatzweise.

Peter Assmann (»Wort und Bild. Verschränkende Annäherungen an eine Phantastiktheorie«, 227–234) stellt angesichts einer reichen, epochenübergreifenden, a- und anti-mimetischen Kunst Überlegungen zu einer visuellen Intertextualität an und begreift die wesentlich auf dem Primat des Sehannes fußende literarische Phantastik als Bild-Generator, der »erzählerische Bilder [...] stets jedoch im Sinne eines visuellen Ereignisflusses« (234) hervorbringe. Worin die evozierten Bilder der Literatur und die konkret ausgeführten der Bildenden Kunst mediumbedingt differieren bzw. konvergieren und, noch weitergehender, welche Künstler und Richtungen dem Gebiet der Phantastischen Kunst angehören – höchst interessant hierbei der Surrealismus – bleibt ungeklärt, ganz abgesehen von explizit intermedialen Formen wie dem Emblem. Ergiebiger wäre in diesem Zusammenhang gewesen, die flüchtige Analyse der von Alfred Kubin zu Hoffmanns *Sandmann* 1913 angefertigten Illustrationen in ihren Text-Bild-

Interferenzen im Detail auszuführen (vgl. 230), denn dann hätte sich beispielsweise ergeben, daß Kubins »Visionsarbeit« (230) aus einem Transformationsprozeß entsteht, der literarische, kunsthistorische und allgemeinkulturelle Versatzstücke memoriert und imaginiert.

Trotz des beträchtlichen Aufwands mißlingt das kollektive Unterfangen, eine, so die im Titel des Sammelbandes stehende Ankündigung, kohärente wie eingängige »Definition des Phantastischen in der Literatur« zu erstellen. Dem »Sparring-Partner« (13) genannten Todorov und seiner vergleichsweise stringenten, jedenfalls aber originären Theorie des Phantastischen in der Literatur können die Beiträge weder in argumentativer noch in stilistischer Hinsicht adäquat antworten. Seismographisch präzise bezeichnet der Sammelband dagegen die momentane Lage der verhältnismäßig jungen deutschsprachigen Phantastik-Forschung, die derzeit keine neuen, fruchtbaren Impulse aussendet. Nach tastend-dilettierenden Anfängen um die Zeitschrift *Phaicon* (1974–82) und einem gewissen Aufschwung im Zuge der postmodernen Erzählliteratur muß, bei unverändert anhaltendem Legitimationszwang, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Phantastischen Literatur durch absolute Seriosität und Qualität überzeugen. Um das zu behandelnde Textkorpus durch eine gültige theoretische Grundlage zu bestimmen bzw. anschließend die Wechselwirkungen zu anderen Genres zu untersuchen, eignet sich Todorovs weithin bekannte Systematik nach wie vor gut, wenn auch durchaus Erweiterungen anzubringen wären. Die dringend erforderliche, im angelsächsischen Raum seit langem vollzogene Konsolidierung der Phantastik-Forschung und ihre Einbettung in Literatur- und Kunstwissenschaft können dann im nächsten Schritt durch Lexika, Handbücher sowie fundierte Abhandlungen zu einzelnen Autoren geschehen. Umso erstrebenswerter erscheint dieses Ziel, da die Phantastische Literatur als vornehmstes Arbeitsfeld einer intermedial arbeitenden Komparatistik geradezu prädestiniert ist.

Thomas Amos

Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München (Wilhelm Fink) 2006 (=Bild und Text. Hg. v. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter u. Karlheinz Stierle). 472 S.

Mit der Einführung neuer digitaler Techniken der Bilddarstellung, -abbildung und -erstellung seit den 1980er, vor allem aber seit den 1990er Jahren, scheint die Photographie in eine Krise geraten zu sein. Folgt man der Aufsatzsammlung von Herta Wolf, dann befinden wir uns am Ende des photographischen Zeitalters,²² nach William J. Mitchell haben wir das postphotographische Zeitalter längst erreicht.²³ Man muß nicht soweit gehen wie Wolf oder Mitchell, gleichwohl läßt sich schwerlich abstreiten, daß der Übergang von der analogen zur digitalen Photographie eine Umbruchsituati-

22 Wolf, Herta: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 2002. Dies.: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 2003.

23 Vgl. Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. 3. Aufl. Cambridge/Mass. 1998, 20.