



Erich Poyntner

Anderswelt

Zur Struktur der Phantastik in der
russischen Literatur des 20. Jahrhunderts



PETER LANG

1. Vorüberlegungen

Die Beschäftigung mit russischer Literatur bedingt die Diskussion phantastischer Texte auf besondere Weise: Die im 19. Jahrhundert mit Hefigkeit geführte Auseinandersetzung um Realismus und Naturalismus führen unter anderem zu deutlich antimimetischen Strömungen wie dem Symbolismus und später zu einer ausgeprägten phantastischen Gegenliteratur zum zum Dogma erhobenen „sozialistischen Realismus“. Das Ende dieses Dogmas und der radikale Umbau der literarischen Welt Russlands ab der Mitte der achtziger Jahre führt zur Entstehung von radikal phantastischen Texten.

Das Phantasma, das sich mit der Vernunft nicht arrangieren kann, auch wenn es ihr gelegentlich mit Rationalisierungen zuarbeitet, lässt die Vernunft nie als koexistent, sondern immer nur als scheiternden Versuch der Ausgrenzung des Unerklärlichen erscheinen. Das Phantasma usurpiert den Platz, den die vernünftige Bewältigung der Wirklichkeit innehat, indem es das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare diktatorisch vorführt.¹

Das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare erscheinen als Referenzebenen des Phantastischen.

Jede Beschäftigung mit künstlerischen Texten muss sich mit dem Wesen von Fiktion beschäftigen. Dies hat große, geradezu unabsehbare theoretische Konsequenzen. Die sprachliche Äußerung, das komplexe künstlerische Zeichen und seine intensiv diskutierte Natur geraten ins Zentrum der Diskussion, und damit wird gleich zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Thema dieses ausufernde Problem abgerufen. Sich auf diese Diskussion einzulassen bedeutet hier notwendig die Beschränkung auf einige wenige Gedanken:

Die Schrift ist auf vielfältige Weise interpretierbar, und keine Interpretation erfasst ihre Bedeutung vollständig. Jede Deutung ist auch Verdeckung. Was auf diese Weise nachdrücklich affirmiert wird, ist selbst ein Vexierbild der Wahrheit oder radikaler: ein Trugbild (simulacrum). (Kimmerle, Jacques Derrida zur Einführung, S.28)²

Der wesentliche Schritt zu einer Wissenschaft von der Schrift oder Grammatologie, den er unternimmt, liegt darin, dass er Schrift nicht mehr als Zeichen auffasst, das für eine Sache steht, diese repräsentiert, sondern als Spur, die auf etwas verweist, das nicht statisch präsent ist, sondern weiterverweist innerhalb eines Gefüges von Verweisungen. (Ibid., S.39)

Schrift also als „Spur“, Verweis in einem Netz von Verweisen, in dem „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“ sich aufzulösen scheinen. In diesem Zu-

¹ Lachmann Renate, Erzählte Phantastik. FaM 2002. S.14

² Kimmerle Heinz, Jacques Derrida zur Einführung. 4. Aufl. Hamburg 1997

sammenhang ist eine viel ältere Unterscheidung interessant, nämlich die zwischen Bedeutung und Sinn:

In dieser Richtung haben die modernen Logiker (...) eine neue Unterscheidung entwickelt, nämlich die zwischen der Klasse aller Gegenstände, auf die das Zeichen sich beziehen kann, also seiner Denotation, verstanden als *Extension* des Zeichens, und seinen Sinnmöglichkeiten, also seiner *Intension* bzw. seinen möglichen Konnotationen, den Merkmalen, die man dem Denotat des Zeichens zuschreiben kann. (...) Das könnte ein Weg sein, endlich den fatalen Referenten loszuwerden, nämlich indem man erkennt, dass es Zeichen geben kann, die keine Extension haben, so wie etwa /Einhorn/, aber Sinn und Intension besitzen: Jeder kann die Merkmale eines Einhorns beschreiben, obwohl es das Einhorn nicht gibt und /Einhorn/ ein Zeichen mit der Extension Null ist (Goodman, 1952). (Eco Umberto, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. S.149)

Wenn sich der sprachliche Prozess primär auf der Ebene der Intension abspielt (was von Eco weiter ausgeführt wird³), Sinn also in jedem Fall wichtiger ist als Bedeutung, dann sind wir wieder bei der Spur Derridas, denn Sinn ist wohl als Verweisstruktur zu sehen.

Das löst jedoch in keiner Weise das Problem, dass wir Texte als mimetisch oder phantastisch erkennen können und mit diesen Begriffen hantieren (müssen). Nach Derrida beinhalten Zeichen als Texte immer das Gegenzeichen, den Gegenbegriff:

Die Texte werden nicht nur verschieden interpretiert, sondern durch ihre Interpretation auch dazu gebracht, ihre verborgenen und verdeckten Gehalte und Intentionen preiszugeben. Es zeigt sich, dass sie, sofern sie die Wahrheit repräsentieren wollen, gerade die Doppelheit des gleichzeitigen An- und Abwesendseins der Wahrheit, des etwas Erblickens und anderes Aus-dem-Blickfeld-Ausschließens nicht zur Geltung bringen. Diese Eigenart des perspektivischen Denkens und Interpretierens kann den Texten abgezwungen werden. „Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen“, um schließlich den nicht strukturell zu erfassenden Geschehenscharakter der Wahrheit freizulegen.

(Kimmerle, 49)

In diesem kurzen Ausschnitt stehen einige Dinge, die für unser Thema wesentlich sind. Derrida spricht vom „Repräsentieren der Wahrheit“, die im Text stattfindet, allerdings erst durch das „perspektivische Denken und Interpretieren“ möglich werde. Um Wahrheit geht es also, nicht um Wirklichkeit, mit anderen Worten um Sinn, nicht um Bedeutung. Diese Wahrheit erschließt sich nicht nur durch Interpretation des manifesten Textes,

³ Mit Ausnahme des unmittelbar hinweisenden Satzes: „Dieser Hund ist schwarz“ oder der Aufschrift H₂O auf einem Reagenzglas. (Ibid.)

sondern auch durch die Erschließung des vom Text Ausgelassenen, Negierten.⁴

Hier geht die Diskussion unmittelbar weiter in das Problem von Erlebnistheorie und Wahrheitstheorie⁵:

An der Frage, ob es Sinn macht, von ästhetischer Wahrheit zu reden, scheiden sich die Geister. Während Adorno, Heidegger und Gadamer sie entschieden bejahen und den Wahrheitsbegriff in den Mittelpunkt ihrer Theorie rücken, wird sie von den Theoretikern des ästhetischen Erlebens und den Verfechtern der Rezeptionsästhetik mit nicht minder großer Entschiedenheit verneint (Iser, Bublner, Lukacs, E.P.). Den Gegnern des Begriffs der ästhetischen Wahrheit geht es darum, das Urteil über Kunstwerke von theoretischen und moralisch-praktischen Geltungsansprüchen, aber auch von der Vermischung mit Einstellungen des Alltagserlebens freizuhalten. Auf die Abgrenzung der Sphäre der Kunst bedacht, argumentieren sie kantianisch. Das Problematische an dieser puristischen Position hat Lukacs in seiner *Heidelberger Ästhetik* ungewollt offengelegt. Ästhetisches Erleben ist ihm zufolge nur einem Subjekt möglich, das sich von der kontingenten Wirklichkeit, die dem alltäglichen Erleben zugrunde liegt, abgewendet und auf die Möglichkeit reinen Erlebens konzentriert hat. (Bürger Peter, S.32)

Reines Erleben unter Abwendung von der Wirklichkeit also steht auf der einen Seite, interpersonelle Wahrheit auf der anderen. Der Begriff der Referenz ist da naturgemäß auch wichtig:

Nicht Mitteilung über tatsächlich Geschehenes ist Wahrheit, sondern Entwurf eines Ich, der in der Interaktion mit dem anderen seine Bestätigung erfährt. Nicht in der Übereinstimmung von Aussage und Geschehen gründet Wahrheit, sondern in der Anerkennung durch den anderen (den Analytiker). Die Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit ist für diesen Wahrheitsbegriff nicht von Belang; sie bliebe abstrakt gegenüber dem pragmatischen Ziel, Vergangenheit und Zukunft des Ich in ein Lebensprojekt zu integrieren. (Bürger, S.41, unter Bezug auf Lacan, Ecrits.)

Vor diesem höchst komplexen Dilemma steht auch Tzvetan Todorov in seiner „Einführung in die fantastische Literatur“ (Paris 1970, deutsch FaM. 1992). In der Auseinandersetzung mit den Begriffen Wirklichkeit, Fiktion und Wahrheit stützt sich Todorov auf Northrop Frye. Todorov findet bei Frye eine brauchbare Gattungstheorie, die von einigen Ideen ausgeht:

1. Literarische Forschung muss mit der gleichen Ernsthaftigkeit (...) betrieben werden, die in den anderen Wissenschaften an den Tag gelegt wird.
2. Es ist notwendig, sich jeglichen Werturteils über die Werke zu enthalten.
3. Das literarische Werk bildet wie die Literatur im Allgemeinen ein System.

⁴ S. Lachmann Renate, *Literatur und Gedächtnis*:

⁵ S. dazu ausführlich: Bürger Peter, *Prosa der Moderne*. S.32ff

4. Man muss unterscheiden zwischen Synchronie und Diachronie.
5. Der literarische Text steht nicht in einem Referenzverhältnis zur „Welt“, wie oft die Sätze unseres täglichen Sprachgebrauchs, er „repräsentiert“ nichts außer sich selbst.
6. Literatur entsteht aus der Literatur, nicht aus der Wirklichkeit, sei diese nun materiell oder psychisch. Jedes literarische Werk ist konventionell. „Dichtung lässt sich nur aus anderen Gedichten machen, Romane aus anderen Romanen.“ (Todorov, 12-13)

Speziell dieses letzte Postulat scheint so wichtig wie zweifelhaft zu sein. Es bestätigt die Bedeutung der Intertextualitätsforschung, scheint aber rezeptionstheoretisch bedenklich. Vielleicht gibt es im Zeichenvorrat des Rezipienten Muster, die nicht unbedingt literarisch sind (etwa für Entwicklungsroman – „Musterlebensgeschichte“; Gedicht – „Alltagsäußerung“). Für die phantastische Literatur zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass es „konventionelle“ Phantastik gibt (Vampire, Untote, Hexen...), die immer wieder von „nichtkonventioneller“ Phantastik aufgebrochen werden muss.

Todorov führt, Frye referierend, weiter aus, dass dieser zu verschiedenen Gattungsklassifikationen gekommen sei:

- I. Die erste Klassifikation definiert die „Ausageweisen der Fiktion“. Sie entstehen aus dem Verhältnis zwischen dem Helden des Buches und uns selbst oder den Gesetzen der Natur. Es sind fünf an der Zahl:
 1. Der Held besitzt der „Art“ nach eine Überlegenheit über den Leser und die Gesetze der Natur; diese Gattung heißt *Mythos*.
 2. Der Held besitzt dem Grad nach eine Überlegenheit über den Leser und die Gesetze der Natur; das ist die Gattung der *Legende* oder des *Märchens*.
 3. Der Held besitzt dem Grad nach eine Überlegenheit über den Leser, nicht aber über die Gesetze der Natur; wir sind bei der *hochmimetischen Form*.
 4. Der Held steht auf gleicher Stufe mit dem Leser und den Gesetzen der Natur; das ist die *niedrig-mimetische Form*.
 5. Der Held ist dem Leser unterlegen; das ist die *ironische Dichtart*.
- II. Eine andere fundamentale Kategorie ist die Wahrscheinlichkeit; hier sind die beiden Pole der Literatur die wahrscheinliche Erzählung und die Erzählung, in der die Personen „alles zu tun vermögen“.
- III. Die dritte Kategorie legt den Akzent auf zwei Haupttendenzen der Literatur: das Komische, das den Helden mit der Gesellschaft versöhnt, und das Tragische, das ihn von ihr trennt.
- IV. Die Klassifikation, die für Frye die wichtigste zu sein scheint, ist die, die die Archetypen definiert. Es sind vier an der Zahl (vier Mythoi), und sie gründen sich auf den Gegensatz von Wirklichem und Idealem. Sie werden dort die „Romanze“ (im Bereich des Idealen), die ironische Dichtart (im Bereich des Wirklichen), die Komödie (Übergang vom Wirklichen zum Idealen), die Tragödie (Übergang vom Idealen zum Wirklichen) charakterisiert.

- V. Es folgt die Einteilung der Gattungen im eigentlichen Sinne; sie gründet sich auf die Art des Publikums, für das die Werke bestimmt sind. Gattungen sind: das Drama (aufgeführte Werke), die lyrische Dichtung (gesungene Werke), die epische Dichtung (rezitierte Werke), die Prosa (gelesene Werke) (...)
- VI. Schließlich erscheint (...) eine letzte Klassifikation, die sich um die Gegensätze intellektuell/persönlich und introvertiert/extravertiert gliedert. Man könnte sie auf folgende Weise schematisch darstellen:

	intellektuell	persönlich
introvertiert	<i>Konfession</i>	„ <i>Romanze</i> “
extravertiert	„ <i>Anatomie</i> “	<i>Roman</i>

(Todorov, 12-15)

Ausgehend von diesen Ideen formuliert Todorov seine Postulate zu den literarischen Gattungen:

1. Jede Gattungstheorie gründet sich auf eine Vorstellung vom literarischen Werk.(...)

Drei Aspekte sind zu unterscheiden: der verbale, der syntaktische und der semantische.

Der verbale Aspekt liegt in den konkreten Sätzen, die den Text konstituieren: Stil und Perspektive.

Der syntaktische Aspekt betrifft die Wechselbeziehungen, in denen die einzelnen Teile zueinander stehen. Es gibt drei Typen solcher Beziehungen: logische, zeitliche und räumliche.

Der semantische Aspekt: die „Themen“ eines Buches.
 2. In Bezug auf die Ebene selbst, auf der die literarischen Strukturen anzusiedeln wären: unmittelbar beobachtbare Elemente des literarischen Universums sind Manifestationen einer abstrakten und abgelösten Struktur.
 3. Historische und systematische Gattungen; elementare und komplexe Gattungen.
- (21-22)

Vor diesem Hintergrund definiert Todorov die fantastische Literatur:

Das Fantastische verlangt die Erfüllung dreier Bedingungen. Zuerst einmal muss der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Des weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks; im Falle einer naiven Lektüre identifiziert sich der reale Leser mit der handelnden Person. Dann ist noch wichtig, dass der Leser in Bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die „poetische“ Interpretation. (Todorov, 33)

Die erste Bedingung verweist nach Todorov „auf den *verbalen* Aspekt des Textes“, die zweite auf den *syntaktischen* sowie *semantischen*, bei der dritten „handelt es sich um eine Wahl zwischen mehreren Modi (und Ebenen) der Lektüre (33). Den „verbalen“ Aspekt definiert er als „Sichtweise“, die beim phantastischen Text „ambivalent“ sei. Der „syntaktische“ habe mit „Einheiten“ zu tun, „die sich auf die Einschätzung beziehen, die die handelnden Personen den Ereignissen der Erzählung entgegenbringen“, die sich als „Reaktionen“ zeigen, im Gegensatz zu den „Aktionen“, die „gewöhnlich den Faden der Handlung bilden“. Der „semantische“ Aspekt betrifft „Wahrnehmung und Bewertung dieser Wahrnehmung“.

Diese Definition funktioniert zum Beispiel bei Puškins „Pikovaja Dama“: Germann erscheint (im Traum? in Wirklichkeit?) die tote Gräfin und verrät ihm das Geheimnis der drei Karten, das ebenfalls ein phantastisches Element ist. Germann verfährt nach der Anweisung der Gräfin, gewinnt zweimal und verliert beim dritten Mal. Tatsächlich bleiben sowohl der Leser (1.Bedingung) wie auch der Held (2.Bedingung) unschlüssig, wie die Erscheinung zu erklären ist. Eine „allegorische“ Interpretation ist allerdings durchaus möglich, wenn man etwa die hässliche reiche Alte als Allegorie für den Tod nimmt, die schöne arme junge Lisa hingegen als Allegorie des Lebens. Germann, der Held, der zwischen den Welten steht (als deutschstämmiger Offizier in russischen Diensten), hat auch hier die Wahl und entscheidet sich für den Tod. Diese Interpretation ist aber eine mögliche Interpretation, sie bestimmt die Rezeption nicht.

Anders ist das bei Gogol's „Nos“, der auch von Todorov als „Grenzfall“ angeführt wird: Die Ausgangsposition dieses Textes ist so absurd, dass dieses Schwanken zwischen „natürlicher“ und „übernatürlicher“ Interpretation nicht möglich ist:

Die Nase stellt also in doppelter Hinsicht das Problem der Allegorie: einerseits zeigt sie, dass man den Eindruck erwecken kann, es gebe eine allegorische Bedeutung, wo sie in Wahrheit fehlt, und andererseits schildert sie, wo sie die Metamorphosen einer Nase schildert, zugleich die Abenteuer der Allegorie selbst. (68)

Wenig überzeugend scheint Todorovs These, dass phantastische Literatur gewöhnlich von der ersten Person aus erzählt werde: Prominenteste Gegenbeispiele sind Bulgakovs „Master i Margarita“ und Nabokovs „Priglašenje na kazn“, die beide unzweifelhaft der phantastischen Literatur zuzuordnen sind und beide nur einzelne Textteile in Ich-Perspektive aufweisen. Bulgakovs Roman ist primär auktorial, Nabokovs Text personal.

Todorovs Thesen bilden zweifellos die Grundlage für die Diskussion des Phantastischen bei Rottensteiner und Zgorzelski (1987), die erheblich komplexer, wenn auch nicht weniger widersprüchlich ist.

Zgorzelski unterscheidet in seinem Aufsatz „Zur Einteilung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidungen in der Literatur“⁶ „fünf supragenologische Typen von Fiktion, die hier nach den fünf möglichen Entschlüsselungsvoraussetzungen unterschieden werden. Es handelt sich um:

- A. *Mimetische Literatur* (ML), die, während sie die sprachliche Kompetenz des implizierten Lesers für gegeben nimmt, die sein Wissen um die empirische Wirklichkeit bestimmt, lediglich *das Erkennen* ihrer Ordnung im fiktionalen Universum zur Voraussetzung hat. Der individuelle literarische Supercode wird der ethnischen Sprache unauffällig auferlegt, und diese Art von Literatur *tut so*, als sei die fiktionale Welt *eine Kopie* der empirischen.
- B. *Paramimetische Literatur* (PM), die, während sie die sprachliche Kompetenz des implizierten Lesers und seine Kenntnis der empirischen Wirklichkeit für gegeben nimmt, die allegorische oder metaphorische *Übersetzung* der fiktionalen Ordnung in die Begriffe der empirischen Ordnung zur Voraussetzung hat, ungeachtet aller möglichen Unterschiede zwischen ihnen. Daher wird die fiktionale Welt als allegorisches oder metaphorisches *Modell* gewisser empirischer Verhältnisse geschaffen.
- C. *Antimimetische Literatur* (AM), die, während sie die sprachliche Kompetenz des implizierten Lesers und seine Kenntnis der empirischen Wirklichkeit für gegeben nimmt, *die Korrektur* seiner vorgeblich fehlerhaften Sicht der Welt zur Voraussetzung hat, die fiktionale Welt mit magischen oder übernatürlichen Seiten ausstattet und ein anderes *Modell* der Wirklichkeit schafft, das als die wahre Sicht der Welt ausgegeben wird.
- D. *Phantastische Literatur* (PH), die, während sie die sprachliche Kompetenz des implizierten Lesers, die seine Kenntnis der empirischen Wirklichkeit bestimmt, für gegeben nimmt, *die Konfrontation* dieser Ordnung mit einer anderen zur Voraussetzung hat und diese Voraussetzung durch die Darstellung beider oder mehrerer Ordnungen *im Text* signalisiert. Sie präsentiert alle diese Ordnungen als *Modelle* und betont die Seltsamkeit jener Ordnungen, die sie der bekannten Ordnung der empirischen Wirklichkeit gegenüberstellt.
- E. *Nichtmimetische Literatur* (NM), die, während sie die sprachliche Kompetenz des implizierten Lesers, die seine Kenntnis der empirischen Wirklichkeit bestimmt, für gegeben nimmt, *spekulatives Nachdenken* über andere mögliche Modelle der Wirklichkeit, sei es mittels eines traumhaften Entwurfs oder mittels rationaler Extrapolation oder Analogie zur Voraussetzung hat, wobei diese *Modelle* ohne unmittelbaren textlichen Konflikt zwischen ihnen und dem empirischen Modell der Welt präsentiert werden. (24f.)

⁶ Zgorzelski Andrzej, Zur Einteilung der Phantastik. Einige supragenologische Unterscheidungen in der Literatur. In: Rottensteiner Franz (Hg.), Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. FaM 1987. S.21-32

Mimetische Literatur ist also u.a. die so genannte „realistische Literatur“, beispielsweise „Sud’ba Človeka“ von M.Šolochov. Paramimetische Literatur ist jene, die primär allegorisch oder metaphorisch zu verstehen ist, Märchen, Parabeln u.s.w. Antimimetische Literatur ist etwa die Sage, in der z.B. behauptet wird, dass eine Felsformation nicht natürlich entstanden sei, sondern durch den Einfluss übernatürlicher Mächte.⁷

Über Phantastische Literatur wurde oben schon gesprochen, sie ist also jene Gattung, die beide Perspektiven konkurrierend gegeneinander stellt.

Utopien und Antiutopien gehören gewöhnlich zur nichtmimetischen Literatur.

Naturgemäß ist eine Abgrenzung nicht eindeutig zu treffen.

In derselben Publikation versucht Franz Rottensteiner einen anderen Zugang zum gegebenen Thema⁸: Rottensteiner sieht das Problem wie Zgorzelski von der Seite der Weltendarstellung, vor allem aber interessiert ihn die Referenzproblematik:

Zugespitzt könnte man sagen, alle drei erwähnten Arten (SF, Phantastik, Fantasy; E.P.) handeln von Dingen und Ereignissen, die es nicht gibt, die es aber auf verschiedene Art und Weise nicht gibt. (...) Auf irgendeine Weise findet immer eine Grenzüberschreitung statt. (8)

„Im Phantastischen (...) offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riss in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt und die Sicherheit der Welt zerbricht, in der man bis dahin, die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat.

Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.“ (Roger Callois) (9) (...)

„Fantasy – (...) ist eine Märchenliteratur für erwachsene Leser von heute, aber nicht im Sinne des technologischen Märchens der Science-fiction, sondern als ein geradezu atavistischer Rückgriff auf Formen und Denkweisen einer mythisch-schamanischen Weltsicht, die die Kultur des 20. Jahrhunderts längst überwunden zu haben glaubt.“ (Helmut W.Pesch) (9)

1. Literatur der erkenntnisbezogenen Verfremdung (SF);
2. Literatur der erkenntnisverhindernden Verfremdung (Weird Fiction, gothic novel, Horror- und Ghost-Story);
3. die zerebrale Phantastik (vom Typus Kafka, Borges, Roussel);
4. Satirische Phantastik (vom Typus Gogol', Bulgakov); und
5. die Literatur der erkenntnisvernachlässigenden Verfremdung (Fantasy).

⁷ Diese Form der Phantastik möchte ich „retrograde Phantastik“ nennen, das sind Texte, die in die Vergangenheit eingreifen und sie umschreiben. Darüber wird weiter unten ausführlicher die Rede sein.

⁸ Rottensteiner Franz, Vorwort. Zweifel und Gewissheit. Zu Traditionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: Ders. (Hg.), Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. FaM.1987. S.7-20

Die Typen 1 und 5 zählt er nur zur phantastischen Literatur im weiteren Sinne. (Jens Malte Fischer). (10)

Aphoristisch zugespitzt könnte man also sagen, die Science-fiction sei rational oder sollte rational sein (das Prinzip wissenschaftlicher Erklärbarkeit), die Phantastik anti-rational, direkt gegen die Vernünftigkeit angehend, die Fantasy aber rational indifferent oder in Teilbereichen rational, sich aber zur Darlegung vielleicht rationaler Aussagen irrationaler Mittel bedienend. (10)

„Sie SF ist folglich ein literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das Vorhandensein und das Aufeinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind und deren formaler Hauptkunstgriff ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert.“ (Darko Suvin) (11)

Soweit eine echte Verfremdung in ihr stattfindet, ist sie eher (im Gegensatz zum bösen Blick der Utopisten und Satiriker, die die Gegenwart in bösartiger Absicht entstellen, um sie besser ins Auge fassen zu können) unfreiwillig, d.h. ein Zeichen des Scheiterns, des Verfehlens des wahrhaft Fremdartigen. Wie dem aber auch sei, die Phantastik ist erkenntnisverhindernde Literatur, weil sie versucht, der Erkenntnis zuwiderlaufende Phänomene in die empirische Welt einzuschmuggeln. (11f.)

Science fiction ist eine Literatur methodischen Zweifels, eines systematischen Vorgehens, an dessen Ende besseres, fundiertes Wissen steht. Die Phantastik (im engeren Sinne) ist eine Literatur skeptischen Zweifels, die Ungewissheit, Unsicherheit, Hoffnungslosigkeit erzeugt, wenn ihre Prämissen durchdacht werden und damit auch Angst und Furcht (...). In der Fantasy hingegen stellt sich die Frage des Zweifels in aller Regel überhaupt nicht, und die besten Fantasies sind Erziehungsromane, in denen die Charaktere aus ihrer (...) spirituellen Erkundung oder Reise durch märchenhafte Welten geläutert oder zumindest an Erfahrung reicher hervorgehen. (12)

Egal, ob man die Eindrücke des Lesers als zentral ansetzt (wie Callois) oder die Ungewissheit über die Beurteilung des Geschehens durch einen impliziten Leser (wie bei Todorov: „Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewissheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verlässt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“). (12)

Das scheint mir das entscheidende Merkmal der „Phantastik“ im engeren Sinne zu sein; nirgendwo sonst stellt sich solch ein Zweifel über die Beschaffenheit der Welt ein. Zwar gibt es auch in der SF Erzählungen, die die ganze Realität in Frage stellen; aber dann wird sie nur, wie es die Philosophen tun, anders interpretiert, nicht aber ein Gegensatz natürlich-übernatürlich konstituiert. (13)

Ein Zweifel über die Beschaffenheit der Welt also, der durch das Aufeinandertreffen zweier semantischer Systeme hervorgerufen wird. Gogol's „Nos“ ebenso wie Puškins „Pikovaja Dama“ weisen diese Struktur auf und erzeugen so Bedeutung. Während aber in „Pikovaja Dama“ die übernatürliche Ebene, also die Rückkehr der toten Gräfin als Wahnvorstellung Germanns interpretiert werden kann, funktioniert Gogol's Text anders: Die Nase kann sich natürlich nur in einem märchenhaften Bezugssystem, also einem paramimetischen, frei bewegen. Der Bruch in der Erzählung entsteht dadurch, dass der Rest der dargestellten Welt sich vollkommen „normal“ verhält und den Schrecken der Protagonisten nicht verstehen kann.

Rottensteiner weist auch darauf hin, dass erst die Formulierung von Gesetzen, naturgesetzlichen Ordnungen, eine Verletzung dieser Gesetze möglich macht, eine Verletzung, „die (...) als etwas Subversives, Anstößiges, Bedrohliches, (...) als Erschütterung alltäglicher Gewissheiten“ wirkt (13). Diese Gesetze können offenbar ganz unterschiedlicher Natur sein: Naturgesetze, psychologische Gesetze, soziale Gesetze, schließlich feste Strukturen in der Kunst, wahrscheinlich auch sprachliche.

Dieser Bruch, die Verletzung von Gesetzen, die feindliche Konfrontation zweier Bezugssysteme sind das Beunruhigende, Subversive. Das Märchen und die Fantasy haben diese Konfrontation nicht: In der Fantasy ist die „Mythenwelt negativ adressiert“, im Märchen, in dem die „Physik mit der Moral zusammenfällt“ ist die „Welt an den Menschen positiv adressiert“ (17).

Die besseren Fantasies sind im Grunde auch Utopien. Sie enthalten Entwürfe einer besseren Welt, aber nicht als Bauplan für zukunftsorientiertes Handeln, als Ansporn zur Tat, sondern als Flucht in eine Vergangenheit, in der die bedrückenden Probleme von heute einfach nicht existieren und sich der Mensch in Situationen bewähren muss, die keinen Bezug mehr zur sozialen Wirklichkeit haben; und gerade auch, weil die heutigen Leser keinen echten, innerlichen Bezug zum Mythos mehr haben, er für sie keine lebendige Wirklichkeit mehr ist, sind sie um so eher bereit, sich allen möglichen toten, künstlichen und privaten Surrogaten auszuliefern. (17)

Dieses Zitat liest sich wie ein Kommentar zu „Trudno byt' bogom“ der Brüder Strugackij: Der Text, der Menschen einer weiterentwickelten Gegenwart auf einem Planeten die Rolle von „Göttern“ spielen lässt, und zwar in einer Zeit mittelalterlicher Feudalherrschaft, ließe die Möglichkeit einer traditionellen Fantasy-Erzählung offen (Flucht in die Vergangenheit; Probleme, die sich mit überlegener Waffentechnik leicht lösen lassen, aber keinen Bezug zur sozialen Wirklichkeit mehr haben). Die Autoren vermeiden das aber, indem sie die zentrale Figur, Anton bzw. Don Rumata, zunächst als Jugendlichen, später nach beendeter Mission zeigen: Über der

Darstellung der Jugend liegt der Schrecken des Faschismus (in Form eines Skelettes eines „Faschisten“), über der Darstellung des Epilogs der Schrecken der persönlichen Schuld (Blut auf den Händen). Anton, dem es nicht gelingt, als „Gott“ distanziert und kalt zu bleiben, handelt als Mensch. Er verliebt sich in Kira, wird dadurch verwundbar und gerät in unlösbare Konflikte. Gleichzeitig erscheint die Geschichte immer wieder als Metapher auf eine jüngere Vergangenheit: Rumatas Gegenspieler Don Reba, der brutale Tyrann von Irukan und Arkanar, trägt deutlich die Züge Stalins (erfolgloser Feldherr, Beseitigung ehemaliger Mitkämpfer etc.) oder Hitlers. Als Kira getötet wird, überschreitet Don Rumata die ihm als Beobachter-Gott gesetzten Grenzen: Er metzelt die feindlichen Soldaten und Don Reba nieder. Die von Rottensteiner eingeforderte Konfrontation zieht sich somit auf mehreren Ebenen durch den gesamten Text. Im Gegensatz zu trivialen Fantasies wie etwa „Die unendliche Geschichte“ von M. Ende, wo die Vorgeschichte einfach den Grund für die Flucht des Protagonisten aus der Gegenwart und der Epilog seine Rückkehr auf neuer Ebene darstellt, sind bei den Brüdern Strugackij auch Vorgeschichte und Epilog von dieser Konfrontation betroffen.

Zur Problematik der Utopien ist hier auf A. Hansen-Löves Aufsatz „Die antiapokalyptische Utopik des russischen Formalismus“ hinzuweisen, in dem ausgeführt wird:

Während die Apokalyptik das Produkt einer Transformation des Mythischen ins Religiöse (d.h. in die historische Dimension im Judentum wie im Christentum darstellt, bildet die Utopik eine Transformation des religiösen Modells in ein immanent-säkulares, mundanes, das gleichwohl posthistorisch argumentiert.⁹ Das in den orthodoxen Mystiken nachwirkende, in den heterodoxen Anthropologien dominierende Prinzip der *Selbst Erlösung* siegt in der Utopik, da hier das Heil nicht von einer überirdischen Instanz kommt, sondern umgekehrt der (elitäre) Utopist sein Heilskonzept über die irdische Welt errichtet, indem er zum nachträglichen Neuschöpfer einer mundanen Ordnung wird, die sich nicht nur am Ende der Geschichte sondern auch an jenem der Natur befindet. Der Utopist setzt seinen zivilisatorischen Weltentwurf sowohl gegen den Historismus, gegen das Vergangene als solches – man denke hier auch an den Antipasseismus in der futuristischen Avantgarde –, er setzt auch zur Totalherrschaft über und gegen die Biosphäre an. Die neuzeitliche, besonders aber die russische bzw. frühsowjetische Utopik ist geradezu besessen vom Ideal der Plan- und Machbarkeit, der funktionellen und mechanistischen Realisierbarkeit, die auch nicht Halt macht vor den fundamentalen Kategorien des Eros und Thanatos. Man denke hier nur an die für jede Utopik so wesentliche Überwindung des physischen Todes (Anti-Thanatos-Mythos der Avantgarde), wie sich das in der sowjetischen Utopik (ausgehend von Fedorov, aber auch bei Chlebnikov u.a.) zeigt.¹⁰

⁹ Hansen-Löve Aage, Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus. Russian Literature XL (1996). S.319-354. S.319.

¹⁰ Ibid., S.323

Rottensteiner zitiert in diesem Zusammenhang Lars Gustafsson („Über das Phantastische in der Literatur“):

Das Phantastische in der Literatur existiert also nicht als eine Herausforderung an das Wahrscheinliche, sondern erst, wenn es zu einer Herausforderung an die Vernunft selbst gesteigert werden kann: das Phantastische in der Literatur besteht letztlich darin, die Welt als *undurchsichtig*, als der Vernunft prinzipiell unzugänglich darzustellen.

(...)

Das heißt, die Phantastik schildert Repräsentanten der menschlichen Rassen (denn öfter handelt es sich um Vertreter, nicht um psychologisch voll ausgebildete Individuen), die ihrer Welt entfremdet sind, die unbehaust sind in einer rätselhaften Umwelt, die sich der Vernunft entzieht und eine außermenschliche, jenseitig-fremde Ordnung andeutet. (18)

Das scheint ein besonders wichtiger Aspekt der Phantastik zu sein: der **„unbehauste Mensch in einer rätselhaften Umwelt, die sich der Vernunft entzieht“**, das ist der Protagonist des Phantastischen schlechthin: Akakij Akak'evič, der Fremdling in der ihn umgebenden Beamtenwelt kehrt als Geist wieder um sich zu holen, was ihm als Menschen vorenthalten worden ist. Puškins Germann, der die Spiele der Offizierskameraden nicht mitspielen kann, spielt ein tödliches Spiel mit dem Geist der alten Gräfin. Lermontovs „Demon“ ist im Jenseits wie im Diesseits ein Fremder, ein Grenzgänger, der kein Zuhause finden kann. Dostoevskij demonstriert in der „Legende vom Großinquisitor“ ein Paradebeispiel komplexer Phantastik: Der alte Großinquisitor ist gewissermaßen die Umkehrung der phantastischen Jesus-Figur. Jesus kommt als „Fremder“, „Heimatloser“ zurück auf die Erde; der Großinquisitor, der scheinbar die ihn umgebende Welt unter Kontrolle hat, erweist sich als ebensolcher Heimatloser wie Jesus selbst, der Gesetze zu vollziehen hat, die seiner eigenen Vernunft zuwiderlaufen. Der Kuss des Gefangenen entfremdet ihn endgültig von der doppelten Ordnung, deren Repräsentant er ist.

Aleksandr Bloks Rotgardist Petja aus „Dvenadcat“ gehört natürlich genauso in diese Reihe der phantastischen Helden: Auch er ist ein Fremder in der neuen Ordnung, in der er sich befindet und in der er nicht nach seiner Vernunft handeln kann: Er erschießt irrtümlich seine Ex-Geliebte Katja, und am Schluss ist Christus der Anführer der Rotgardisten. Mit Petja befindet sich natürlich auch der Rezipient in der Lage, in der Vernunft nicht weiterhilft.

In ähnlicher Situation befinden sich Ruprecht in Brjusovs „Ognennyj angel“ und der Master in Bulgakovs „Master i Margarita“, Saša Dvanov, Kopenkin und Zachar Pavlovič in Platonovs „Čevengur“, auf etwas andere Weise D-503 in Zamjatin's „My“ und natürlich Cincinnat C. in Nabokovs „Priglašenje na kazn“. Auch Leonid Leonovs Firsov aus dem Ro-

man „Vor“ ist eine Figur, die in dieser Lage ist: Er ist gleichzeitig Schöpfer des Romans und seine eigene Figur; er irrt zwischen den semantischen Bezugssystemen umher.

Es sind die semantischen Bezugssysteme, die das Wesen der Phantastik ausmachen, nicht die Referenzproblematik. Zgorzelski schreibt dazu:

Was hier am wichtigsten erscheint, ist die vorherrschende semantische Tendenz der natürlichen Sprache: Während wir versuchen, Information über die Erscheinungswelt zu vermitteln, in der Information in Chaos und Unordnung praktisch unbegrenzt vorhanden ist, wird die Information nach dieser Tendenz ausgewählt und bestimmten Zeichen zugeordnet, mittels systematischer Regeln geordnet, und bei individuellen Meinungsäußerungen wird praktisch die *Ein-stimmigkeit* eines Zeichens erreicht. (s. Eco 1972: S.51-91) (22)

Im Falle eines literarischen Werkes ist das Verfahren diametral entgegengesetzt. Die vorherrschende semantische Tendenz ist hier nicht die einer natürlichen Sprache, obwohl die Sprache an sich einen Subcode der literarischen Äußerung bildet. Als einzigartiges Kunstwerk unterwirft jeder literarische Text das sprachliche Material seiner individuellen, auferlegten Ordnung, und das ändert drastisch die Art und Weise, wie ein bestimmtes Zeichen funktioniert. Sinnbildlich gesprochen, „baut“ jeder literarische Text aus dem sprachlichen Material seinen eigenen, einzigartigen Supercode auf. Er errichtet eine Anzahl von neuen, „unerwarteten“ Semen, schafft nicht-linguistische Entsprechungen zwischen den sprachlichen Zeichen (s. Lotman 1971: S.44-64). Da sie in neue Gegensätze eintreten, neigt eine Anzahl von Zeichen zur Mehrdeutigkeit, da jedes von ihnen seine Bedeutung infolge der Veränderung in seinem Verhältnis zu anderen Zeichen anreichert, anders gesagt, jeder Text *baut ein individuelles Paradigma* auf, das zuvor seinen Lesern unbekannt war. Daher ist das Lesen von Literatur prinzipiell nicht ein *Erkennen* des Paradigmas, sondern seine *Rekonstruktion* direkt aus den syntagmatischen Beziehungen der gegebenen Äußerung. (22f.)

Die Rekonstruktion des Paradigmas durch den Leser ist dann offenbar zugleich sein Eintritt in eine neue Realität, die Erkenntnis eines unbekannten Universums, die Entdeckung *der fiktionalen Welt*. Gleichzeitig nimmt aber jedes literarische Werk die sprachliche Kompetenz des Lesers und seine Kenntnis der Erscheinungswelt für gegeben, und indem es das tut, *setzt* es eine Beziehung zwischen dem Gegebenen und dem Rekonstruierten, dem Bekannten und dem Gedachten, zwischen Kompetenz und Belehrung, zwischen der Wirklichkeit der Erscheinungswelt und der Fiktion *voraus*. (23)

Wir befinden uns hier im Bereich der Code-Problematik: Indem das literarische Werk die „sprachliche Kompetenz des Lesers für gegeben nimmt“, übernimmt es auch seinen Code, ohne den es mit ihm nicht in Kommunikation treten könnte.

Dieser Code wird immer wieder angegriffen, natürlich durch den „newspeak“ in Orwells „1984“, der in Zamjatin's „My“ schon vorweggenommen wird (durch Umbenennungen wie etwa „Muzykal'nyj zavod“,

„Skrizal“, „Nomer“, „Gazovyj kupol“); am deutlichsten aber in Vladimir Sorokins Roman „Goluboe salo“ (2000), in dem der Autor versucht, durch eine russisch-chinesische Mischsprache den Code des Rezipienten anzugreifen und für neue semantische Experimente zu öffnen.

Die Brüder Strugackij lassen die Geschichte des Don Rumata in der zurückgewendeten Utopie „Trudno byt' bogom“ von einem Freund an Freunde in Russland wiedergeben und versuchen so, das Sprachproblem zu lösen: Denn wieso sollte auf dem Planeten russisch gesprochen werden?

Wittgensteins Satz: „Die Grenze meiner Sprache ist die Grenze meiner Welt“ ist unzweifelhaft eine Grundlage für Utopien und Phantastik, eine Konstante, an der Texte speziell des 20. Jahrhunderts nicht vorbeikommen. Der Code, der dabei eine Rolle spielt, ist natürlich nicht nur der Code der „natürlichen Sprache“, sondern auch des innertextlichen Supracodes „als Erkennen der literarischen Paradigmen“.

Der Rezipient muss also irgendwann – im Normalfall am Beginn des Textes – eine Information bekommen, wie der Text aufzufassen ist, mit anderen Worten, wie die dargestellte Welt in Bezug zu stellen ist zur außerliterarischen „Wirklichkeit“. Die Information, die der Rezipient erhält, bezieht sich nicht nur auf die dargestellte Welt, sondern auch in beträchtlichem Maße auf die Art ihrer Darstellung, wie Zgorzelski ausführt:

Aber offenbar bezieht sich eine ganze Menge von dieser Information nicht bloß auf das Modell, sondern auch auf die Art und Weise, wie die Information übermittelt wird. Wie bereits erwähnt, enthüllt sich auch das Paradigma: während es die Regeln der fiktionalen Welt klarlegt, liefert es auch die Beschäftigung mit der eigenen Natur und erlangt die Funktion des Selbstbezugs. (27)

Diese Funktion des Selbstbezugs, die in jedem literarischen Text am Werke ist, ist nicht zu verwechseln mit jenen Fällen, in denen ein Text offen die Gesetze der literarischen Kommunikation erörtert. Dann bezieht sich diejenige über „den Stil der Lektüre“ nicht auf die Wechselbeziehung zwischen der phänomenalen und der fiktiven Wirklichkeit, sondern bestimmt das Verhältnis der Äußerung selbst zu den historischen entstandenen Kommunikationsformen.

Derartige Texte bilden, wie es scheint, den sechsten supragenologischen Typus von Fiktion: die *meta-konventionelle Literatur*.

(...)

Meta-konventionelle Literatur erweist sich am unverhülltesten als *literarisches Spiel*. (28)

Die bislang angeführten Zitate zeigen die Komplexität des Problems der Phantastik, und sie tun es unvollständig. Wir wollen versuchen, auf dieser Grundlage zusammenfassend einige Thesen zu formulieren, die bei der Analyse phantastischer Text vielleicht zu fruchtbaren Diskussionen führen können.

1. Phantastische Literatur setzt voraus, dass der Rezipient mimetische Literatur kennt.
2. Phantastische Literatur stellt der empirischen Wirklichkeit eine zweite „Wirklichkeit“ gegenüber. Sinn entsteht durch die gegenseitige Infragestellung dieser Wirklichkeiten.
3. Die „Gegenwirklichkeit“ kann verschiedene Beziehungen zur empirischen Wirklichkeit eingehen: Sie kann auf die Zukunft gerichtet sein (utopisch, SF), auf die Vergangenheit, synchron (etwa durch Auslotung der Möglichkeiten des Bewusstseins; Zgorzelski spricht von „zerebraler Phantastik“) oder achron sein (wie etwa Nabokovs „Priglašenje na kazn“). Diese Möglichkeiten können vermischt sein.
4. Ein zentrales Problem der Phantastik ist die Sprache, die unser Bild von der Wirklichkeit bestimmt. Das Phantastische kann in gewissen Fällen nur durch eine Veränderung der Sprache dargestellt werden.¹¹ Den heftigsten Angriff gegen die Sprache hat dabei m.E. Vladimir Sorokin in „Goluboe salo“ unternommen, indem er seinen Ich-Erzähler in einer Kunstsprache sprechen lässt.
5. Die Abnahme der Extension (Denotate) eines Zeichenkomplexes (Textes) führt im künstlerischen Text in der Regel zu einer Zunahme der Intension (Konnotate).¹² Eindrucksvolle Beispiele dafür sind Christian Morgensterns „Großes Lalula“ oder Velimir Chlebnikovs *zaum-* Gedichte, beide bezeichnenderweise Wortkunsttexte und folglich nicht phantastisch. Der phantastische Text benötigt offenbar einen großen Anteil an Extension, Bedeutung. Über die Struktur des Textes kann man eine Aussage machen, indem man das Verhältnis zwischen Bedeutung und Sinn feststellt.
6. Die Phantastik ist ein Problem auf der Ebene der Perspektive (was Todorov den „verbalen Aspekt“ nennt), der Semantik („semantischer Aspekt“) und des Sujets („syntaktischer Aspekt“).
7. Phantastische Literatur funktioniert nur dann, wenn „es sich um eine Wahl zwischen mehreren Modi (und Ebenen) der Lektüre“ handelt. Der phantastische Text zeigt irgendwie an, dass er als solcher zu verstehen ist.

¹¹ Neben der schon erwähnten Versuche Zamjatsins und Orwells ist hier S.Lems „Solaris“ als eindrucksvolles Beispiel derartiger Sprachproblematik zu nennen: Die unerklärlichen Vorgänge auf dem Planeten nötigen die Forscher zur Erfindung neuer Wörter. In der deutschen Übersetzung heißen diese dann: „Bergbaumer“, „Längichte“, „Verpilzungen“, „Mimoide“, „Symmetriaden“, „Asymmetriaden“, „Wirbelknöchrige“ und „Schneller“ (Lem, *Solaris*, S. 126ff), die der Erzähler dann im Bewusstsein seiner eigenen sprachlichen Unzulänglichkeit mit den Mitteln der Alltagssprache zu erklären versucht. Die Zeichnungen, die durch den Forscher Giese geschaffen wurden, kommentiert der Erzähler so:
 „(...) von einem Geozentrismus angeregt, über den sich lachen ließe, wäre er nicht so hilflos.“

(127)

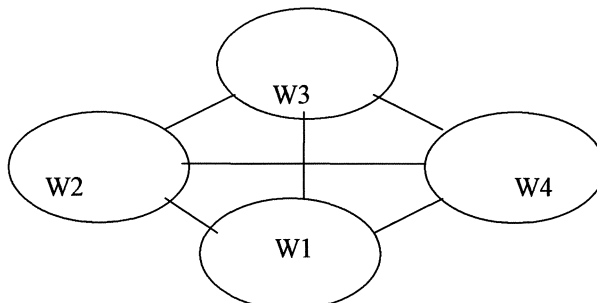
¹² Im Gegensatz zur Alltagssprache, bei der der Verlust von Bedeutung gewöhnlich mit dem Verlust von Sinn einhergeht.

Phantastische Literatur konstituiert immer eine Nullebene, die man auch W1 nennen könnte. Von dieser Nullebene hebt sich das Phantastische ab. Das Phantastische selbst kann aber eine neue Schablone werden, von der sich eine weitere Ebene W2 abhebt, davon wieder W3 und so weiter.

Anders ausgedrückt:

Jeder Text definiert implizit oder explizit eine „Wirklichkeit“ (W1), die einem gewissen Idealbild entspricht (W2), der eine Gegenwirklichkeit gegenübersteht (W3). Das gilt immer auch für den mimetisch-„realistischen“ Text. Als Beispiel mag hier Čechovs „Dama s sobačkoj“ dienen, ein Text, der zweifellos mimetisch-realistisch strukturiert ist. W1 ist die objektiv gegebene Welt des russischen Bürgertums knapp vor der Jahrhundertwende, repräsentiert durch die Familien Gurov und von Dideritz, das Leben im Kurort, in Moskau und der Stadt S. Die Personen des Textes führen ein Leben, das zu einem gewissen Maß der Ideologie des Bürgertums entspricht (W2) und geprägt ist von deren Spielregeln (Familie, Karriere, standesgemäßes Verhalten, mit akzeptierten Abweichungen davon: der Ehemann kann seine Frau durchaus betrügen, ohne in besondere Gewissenskonflikte zu stürzen, Frauen können das eher nicht, usw.). Demgegenüber steht aber wohl eine zweite ideologische Position, die die erste angreift, in der die institutionalisierten Gefühle in Zweifel gezogen werden (wahre Liebe, Wahrheit überhaupt usw.) (W3). Der berühmte offene Schluss dokumentiert die Problematik des Überganges von einer Verbindung W1-W2 zu W1-W3. Gurov und seine Geliebte werden im Laufe der Erzählung aus der bequemen Verbindung W1-W2 herausgestoßen, ihre Positionen „oszillieren“ in der Folge zwischen beiden.

Der phantastische Text konstituiert in der Regel noch zumindest eine weitere Ebene, W4, die nicht die ideologischen Ebenen W2 oder W3 angreift, sondern W1, die als intersubjektiv real angenommene Welt. W4 artikuliert eine andere „anthropologische, kulturologische oder ontologische Perspektive“¹³.



¹³ Lachmann Renate, Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. FaM 2002. S.12

W1 realisiert also in der Regel die Vorschriften und Spielregeln von W2. Diese werden von W3 angegriffen, was sich auf W1 auswirken kann. W4 greift alle anderen Ebenen an: W4 behauptet von W1, dass sie Täuschung sei, von W2 und W3, dass sie auf falschen Voraussetzungen fußen. W4 wird gewöhnlich nur von Schnittstellenfiguren wahrgenommen, wie zum Beispiel von Choma Brut in Gogol's „Vij“: Choma lebt in seiner Existenz W1 als Seminarist und erfüllt die gesellschaftlichen Spielregeln (W2) dafür. Die Abweichungen von W2 geben einen Blick frei auf eine andere Existenz. Als W4 über ihn hereinbricht, wird zunächst W2 angegriffen (er weigert sich den Befehl des Rektors zu erfüllen), nach und nach auch seine Idealwelt W3 (die Hexe ist ja äußerst attraktiv) und schließlich W1, seine physische Existenz. Alle anderen Figuren der Geschichte erleben W4 nicht.

Die Sprache wird auf allen Ebenen anders eingesetzt: Es gibt die „Normalsprache“ von W1, die offizielle Sprache von W2 (im Gespräch mit dem Rektor), vor allem aber das Scheitern der Kommunikation im Konflikt mit W4: Choma liest Gebete und Beschwörungsformeln, die Hexe flucht unflätig. Als die Kommunikation unter den Monstern funktioniert (die Befehle des Vij), bricht W1 für Choma zusammen: er stirbt.

Die Auswahl der Texte, die im Folgenden behandelt werden, kann natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit stellen. Die Texte aus dem 19.Jh. wurden nach ihrer Bedeutung im literaturhistorischen Gesamtkontext gewählt. Es ist klar, dass es viele andere Werke gibt, die im gegebenen Zusammenhang Beachtung finden sollten. Die Werke aus dem 20. und 21.Jh. wurden aus ähnlichen Beweggründen ausgesucht, wobei der Blick auf die russische Literatur vom Standpunkt einer anderen Kultur und Tradition eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Freilich könnte man die Analysen noch wesentlich ausdehnen oder die Auswahl der Texte ganz anders organisieren; es ging hier aber immer um die entscheidenden Strukturen. Fantasy-Texte wurden nicht behandelt, mit Ausnahme der in den letzten Jahren äußerst populären „Dozor“-Romane von Sergej Luk'janenko und Vladimir Vasil'ev, denen ein kurzer Abschnitt gewidmet ist. Diese Texte stehen wohl an der Grenze von Phantastik und Fantasy, können jedoch aus guten Gründen der zweiten Gruppe zugeordnet werden.

Folgende Texte werden im Folgenden mehr oder weniger genauen Analysen unterzogen (in den 3 Spalten neben Autor und Titel sind jeweils wesentliche Strukturen der Texte vermerkt)¹⁴:

¹⁴ Autoren und Titel sind in der folgenden Übersicht abgekürzt angegeben, um die Anschaulichkeit bewahren zu können. Bei der Eintragung zu Luk'janenkos „Nočnoj dozor“ und Luk'janenkos und Vasil'evs „Dnevnoj dozor“ wurde nur „Dozor“ vermerkt: Beide Romane haben die gleiche Struktur.

A.S.Puškin, <i>Pikovaja Dama</i>	Synchr. Ph.	Wahnsinn	Sprachverlust
M.Ju.Lermontov, <i>Demon</i>	Synchr. Ph.		
N.V.Gogol', <i>Nos</i>	Synchr. Ph.	Groteske	
<i>Vij</i>	Synchr. Ph.	Wahnsinn	Beschwörung
M.F.Dostoevskij, <i>Brat'ja Kara-</i> <i>mazovy: Teufel</i>	Synchr. Ph.	Wahnsinn	
<i>Großinquisitor</i>	Retrogr. Ph.	Allegorie	Schweigen
V.Solov'ev, <i>Kratkaja povest' ob</i> <i>Antichriste</i>	(Anti-)Utopie	Modell	
F.Sologub, <i>Melkij bes</i>	Synchr. Ph.	Wahnsinn	
V.Ja.Brjusov, <i>Respublika južnogo</i> <i>kresta</i>	Antiutopie	Wahnsinn	
<i>Ognemnyj angel</i>	Retrogr. Ph.	Wahnsinn	Missverständnis.
A.Belyj, <i>Peterburg</i>	Synchr. Ph.	Wirklich- keitsverlust	
E.Zamjatin, <i>My</i>	Antiutopie		
A.Platonov, <i>Čevengur</i>	Synchr. Ph.	Politisch	„Newspeak“
L.Leonov, <i>Vor</i>	Synchr. Ph.	Literar.Spiel	
M.Bulgakov, <i>Master i Margarita</i>	Synchr.+ Retrogr. Ph.	Irrenhaus	
V.Nabokov, <i>Priglašenje na kazn'</i> <i>Terra incognita</i>	Achrone Ph.	Allegorie	Schweigen
Ven.Erofeev, <i>Moskva-Petuški</i>	Synchr. Ph.	Krankheit	Sprachverlust
Viktor Erofeev, <i>Russkaja krasavica</i> und B.Strugackie, <i>Trudno byt'</i> <i>bogom</i>	Synchr. Ph.	Alkohol	Sprachverlust
<i>Za million let do konca sveta</i>	Retrogr.+ utop. Ph.+SF	Besessenheit	
<i>Piknik na obočine</i>	Synchr. Ph.		Sprachverlust
Sorokin, <i>Mesjac v Dachau</i>	+ Utopie		Sprachzerfall
<i>Goluboe salo</i>	Utopie (SF?)	Wahnsinn	
Pelevin, <i>Omon Ra</i>	Retrogr.+ synchr.+utop. Ph.		„Newspeak“
<i>Čapaev i Pustota</i>	Retrogr.+ synchr.+utop. SF	Wahnsinn	
<i>Čapaev i Pustota</i>	Re- trogr.+synchr.Ph.	Mythos	
<i>Generation „P“</i>	Synchr.+ retrogr. Ph.		
<i>Svjaščennaja kniga oborotnja</i>	Synchr. Ph.		Sprachkritik
Denežkina, <i>Vasja</i>	Synchr. Ph.		Sprachzerfall
Luk'janenko/Vasil'ev, <i>Dozor</i>	Synchr. Fantasy		

Eine weitere interessante Differenzierung lässt sich auf der Ebene der Personen treffen: Es gibt Personen, die den Übergang von einer Welt in die andere vollziehen; sie sollen hier **Schnittstellenfiguren** genannt werden. Andere werden ebenfalls in die Anderswelt gezogen, erkennen dies aber nicht als Übergang an (**Wirklichkeitsfiguren**); wieder andere bleiben vom Geschehen unberührt (**Normalfiguren**). Schließlich gibt es noch Figuren, die der „Anderswelt“ angehören (**Andersweltfiguren**).

Eine weitere für die Analyse fruchtbare Differenzierung liegt in Motiven und Sujets. Es gibt offenbar Texte, die primär motivische Phantastik aufweisen (Vampirgeschichten etc.) und solche, die die Phantastik primär sujethaft konstituieren.

Einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung der russischen Phantastik gibt Leonid Geller in „Vselennaja za predelom dogmy.“¹⁵ Geller leitet die russische Phantastik von der biblischen Apokalypse und Vorstellungen über das Paradies her (S.17ff.), die verbunden sind mit phantastischen Reisebeschreibungen (S.19f). Auf sie folgen Utopien (S.22ff.) und künstlerische Überlegungen über außerirdische Lebensformen (S.29f.) sowie Diskussionen wissenschaftlicher Erkenntnisse. Es zeigt sich, dass diese literarischen Formen zum Großteil im 20.Jh. wieder aufgenommen werden, etwa Saltykov Ščedrins „Istorija odnogo goroda“ (1870) in E.Zamjatins „My“.

Geller stellt fest, dass Dostoevskijs wie auch Tjutčevs und Tolstojs Werke sehr stark phantastische Züge tragen, dass sie aber weit weg von Science fiction sind:

Достоевский насковзь утопичен; но он не занимается *научной* фантастикой, так же, как ею не занимались славянофилы (чья утопия нашла литературное отражение в главе «Тарантаса» опубликованной В.Соллогубом в 1845 году); НФ не интересует ни Тютчева с его космогоническими прозрениями, ни Толстого, создателя собственной утопии, ни народников, поглощенных грезами о крестьянской идиллии. Все они недоверчиво или враждебно относятся к индустриально-техническому прогрессу, к западной модели цивилизации; они обращаются к «почве», к народной культуре, к старообрядческим традициям; это в их творчестве возрождаются легенды о Китеж-граде и земном рае. (36)

Geller weist auf die Bedeutung des Philosophen Nikolaj Fedorov für die zweite Hälfte des 19.Jh.hin, für den die Überwindung des Todes zentraler Gedanke ist (S.37ff.).

Für die Entwicklung der Science fiction in der Sowjetunion stellt Geller drei Verallgemeinerungen auf:

¹⁵ Geller Leonid, Vselennaja za predelom dogmy. Razmyšlenija o sovetskoj fantastike. London 1985

- „Echte Science fiction fürchtet sich weder vor Mystik, noch vor Metaphysik, noch vor der Konkurrenz „reiner“ Phantastik. Sie fühlt sich nicht wohl in einer Atmosphäre trockenen Realismus.“
- „Perioden einer stürmischen Entwicklung des SF – und der Phantastik – finden dann statt, wenn hergebrachte literarischen Kanons zerbrechen und intensiv neue Formen gesucht werden.“
- „Die Hinwendung zu Phantastik, rationaler Utopie und SF wird normalerweise stimuliert durch Einflüsse von außen.“ (47f)