

Leseprobe

# **BLUESCREEN**

## **Visionen, Träume, Albträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen**

Herausgegeben von Walter Delabar und Frauke Schlieckau

Redaktion: Susanna Bandiera, Natasa Cebular,  
Dorothea Kallfass, Evangelos Koukidis, Maria Salakidou, Chris-  
tian Schobeß, Corinna Schroeder, Ulrike Schröder,  
Mughtar Cheik-Dib, Linda Stanke, Silke Weber

JUNI

Magazin für Literatur und Politik

**AISTHESIS VERLAG**

---

Bielefeld 2010

## **Impressum**

Herausgegeben im Auftrag des Verein für die Förderung von Kunst und Kultur in und aus der Region Mönchengladbach e.V. (KUKU) von Gregor Ackermann, Karl Boland, Walter Delabar, Werner Jung und Hans Schürings  
c/o Hans Schürings, Adolf Brochhaus Str. 70  
41065 Mönchengladbach Rheydt

**Geschäftsführender Herausgeber:** Walter Delabar

**Redaktion:** Walter Delabar und Carsten Würmann

**Satz:** Eigensatz

**Umschlaggestaltung:** Weusthoff Noël, Hamburg

**Druck und Bindearbeiten** AZ Druck und Datentechnik, Kempten (Allgäu)

Manuskripte bitte an die Redaktionsadresse:

Prof. Dr. Walter Delabar, FU Berlin, Fb Philosophie und Geisteswissenschaft, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D – 14195 Berlin, e-mail: walter.delabar@t-online.de  
Manuskripte werden erbeten, Rücksendung erfolgt nur bei beiliegendem Porto. Eine Korrespondenz über eingesandte Manuskripte ist nicht in jedem Fall möglich. Beiträge, die nicht namentlich gekennzeichnet sind, stammen von der Redaktion.

Das JUNI-Magazin erscheint ab Heft 39 im Aisthesis Verlag, Bielefeld. Die Jahrgangszählung berücksichtigt jeweils zwei Heftnummern. Ältere Hefte beziehen Sie bitte über walter.delabar@t-online.de

Das Jahresabonnement kostet Euro 25,00 zzgl. Versand.

Bankverbindungen:

*Rechnungen:*

AISTHESIS VERLAG GmbH & Co. KG  
Sparkasse Bielefeld  
Konto Nr. 74003625  
BLZ 480 501 61

*Vereinsspenden:*

Verein für die Förderung von Kunst und Kultur  
(KUKU) e.V.  
Stadtsparkasse Mönchengladbach  
Konto Nr. 235 903  
(BLZ 310 500 00)

ISSN 0931-2854

ISBN 978-3-89528-769-5

JUNI Magazin

Heft 43-44 (Jahrgang 2007)

Berlin und Mönchengladbach, im September 2009

**Bestellungen bitte an:**

**AISTHESIS VERLAG GmbH & Co. KG**

Postfach 10 04 27

D-33504 Bielefeld

www.aisthesis.de

Telefon: 0521 – 17 26 04

Telefax: 0521 – 17 28 12

Mail: info@aisthesis.de

# INHALT

Walter Delabar und Frauke Schlieckau

Editorial ..... S. 8

Klaus Heid

Die Entdeckung Utopias. Ein Reisebericht ..... S. 10

Luca Clabot

Ballade vom Mann mit den vielen Facetten ..... S. 18

Brigitte Krüger

Was existierte außerhalb der Welt? Entgrenzungsfantasien  
am Beginn des 21. Jahrhunderts ..... S. 23

Jasmin Grande

Zur Theorie und Geschichte der phantastischen Literatur.  
Eine Anwendung ..... S. 33

Jakob Schmidt

Zurück zur Natur in Innsmouth. H.P. Lovecrafts kosmisches Grauen  
und die Degenerationsängste der Moderne ..... S. 53

Monika Cwiklinska

Phantastik und Film. Frühe Verfilmungen der phantastischen Literatur  
als Beitrag zur Entwicklung filmischer Ausdrucksmittel ..... S. 69

Roland Graf

Gothic Horror in Gotham City. Ängste im Superhelden-Comic ..... S. 78

Ulrich Blode

Gibraltardamm und Mittelmeersenkung ..... S. 87

Franz Rottensteiner

Erich Dolezal: Science Fiction als Erziehung zur Weltraumfahrt ..... S. 99

Matthias Schwartz

- Die Besiedelung der Zukunft. Zur Neubegründung der  
sowjetischen Science Fiction nach dem ersten Sputnikflug 1957 ..... S. 105

Johanna Braun und Günter Braun

- Irrtümer, Widersprüche, Wirklichkeiten... ..... S. 123

Christian Schobeß

- Zu diesem Text ..... S. 131

Christian Schobeß

- Technikgeschichten. Franz Fühmanns Doppelstrategie der Technik  
in seinem Erzählband SAIÄNS-FIKTSCHEIN ..... S. 133

Jacek Rzeszutnik

- Nicht sehen, nicht hören, nicht sprechen – nicht verstehen.  
Die epistemologische Impotenz des Menschen nach Stanisław Lem ..... S. 145

Bartholomäus Figatowski

- „Man sollte nicht alles auf den Herrgott abwälzen“. Stanisław Lems  
Schöpfungsgeschichten zwischen Dilettantismus und Zufall ..... S. 169

Hans Esselborn

- Virtualität bei Herbert W. Franke ..... S. 181

Ralph Pordzik

- Verspätete Zukunft. Resignation und Hoffnung in angloamerikanischen  
Utopien der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts..... S. 189

Dierk Spreen

- Kugelraumschiffe und andere runde Technologien ..... S. 206

Walter Delabar

- Bandenwesen. Einige Anmerkungen zum Freizeitraum der Zukunft ..... S. 221

Thomas Weber

Medienutopien. Medien als Thema von Science Fiction-Filmen  
der 1980er und 1990er Jahre ..... S. 238

Rafał Damian Deschka

Kritische Freiräume. Anmerkungen zum Erzählband *Der Glasmensch*  
von Marcus Hammerschmitt ..... S. 247

Hans Esselborn

Science Fiction als Selbstreflexion ..... S. 255

Patrick Ramponi

Globen, Fluten, Schwärme: Das kulturelle Wissen der Globalisierung  
im Narrativ des Maritimen ..... S. 262

Frauke Schlieckau

Von der Utopie der Liebe bei Haruki Murakami ..... S. 274

Schafott/Über den grünen Klee – Rezensionen und Hinweise ..... S. 277

Bartholomäus Figatowski über Vladimir Sorokin Bro, Kay Ziegenbalg über Shortstories von H.W. Franke, Christian Schobeß über eine neue Studie über DDR-SF, Ulrich Blode über Jeff VanderMeer und Ri Toko, Simon Huber über Julius von Voß' Rückblick aus dem 21. Jahrhundert, Christian Härtel über Dina Brandts neue Studie zum deutschen Zukunftsroman 1918–1945, Walter Delabar über Nadja Sennewalds Genderstudie und mit Hinweisen zum *Wörterbuch der Science-Fiction*, den Themenheften von *Literatur für Leser*, *Der Deutschunterricht* und *Die Horen*.

Abbildungsnachweise ..... S. 2

Autorinnen und Autoren ..... S. 307

Die Phantastische Bibliothek in Wetzlar ..... S. 310

Ian Watson

The Ultimate Freak ..... S. 312

Walter Delabar und Frauke Schlieckau

# Editorial

Bluescreen: das Utopische, das Phantastische und die Zukunft

Johanna und Günter Braun zu Ehren

An ein Denkmal des Utopischen ist zu erinnern: Thomas Assheuer hat in *Die Zeit* darauf verwiesen, dass Ernst Blochs Hauptschrift *Das Prinzip Hoffnung* vor fünfzig Jahren erschienen ist.<sup>1</sup> Dieser Hinweis freut, denn wer liest schon noch Bloch? Was niemanden verwundern kann, denn Assheuer konstatiert mit gutem Recht, dass wir heute so – wie Bloch – nicht mehr denken könnten, selbst wenn wir wollten: Der Autor Bloch lebe sichtlich auf einem anderen Planeten, utopische Prinzipien seien heute schlicht Makulatur, ja, sogar Blochs „stilistischer Posaunenton“ sei veraltet.

Bloch ist auf seine Weise historisch geworden. Kein Zweifel.

Das zeigen auch die 2007 erschienenen Feuilletons, die Bloch in den 1920er und frühen 1930er Jahren für das Vorgängerblatt der FAZ, die *Frankfurter Zeitung* geschrieben hat, auch wenn sie, wie der Herausgeber Ralf Becker bemerkt, um Themen kreisen, die uns auch heute noch berühren: um das „Dunkle des gelebten Augenblicks“ und um die „unkonstruierbare Frage“, was denn der Mensch sei (unkonstruierbar sei sie, habe Bloch gemeint, weil sie jeder Theoriekonstruktion vorangehe).<sup>2</sup> Der Mensch als unvollendetes, utopisches Projekt, der sich immer wieder neu entwirft, ohne zu wissen, was daraus werden soll.

Das findet sich nicht zuletzt in solch unnachahmlichen Sentenzen wie „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst“, die den *Spuren* vorangestellt sind. Dafür haben wir Bloch geliebt, und für seine intellektuellen Volten, die noch im kleinsten und unscheinbarsten Phänomen jenen Moment finden, der über die einigermaßen fade Alltäglichkeit der Existenz hinausweist. Der hohe Ton mindestens macht es möglich. Nur der Ton ist uns fremd geworden. Denn was soll der „utopische Präsens“ sein, von dem Bloch in einem seiner Feuilletons sprach?

Kein Wunder, die Hohe Zeit des Utopischen ist mittlerweile vorüber. Die 1970er und 1980er Jahre, in denen die Ideen und Vorstellungen einer neuen Gesellschaft ins Kraut schossen, sind Vergangenheit. Die Gesellschaft hat sich – eine weitere ironische Volte – nicht von den Zwängen des Kapitalismus befreit, wie es Bloch gedacht hat, sondern – nach 1989 – vom Sozialismus, der Kapitalismus hingegen erscheint als Befreier.

Auch das ist nun 20 Jahre her, Zeit also sich wieder einmal dem Utopischen zu nähern und seinen illegitimen Geschwistern, der Science Fiction wie dem Phantastischen. Dass die Welt anders sein kann als sie ist, und vor allem in Zukunft anders sein wird

---

als heute, ist dabei wenig bemerkenswert. Die Zukunft, das Phantastische und die Utopien sind ja „nur“ Projektionsfolien, in der eine Gegenwart ihre Möglichkeiten, Grenzen und Desaster auslotet. Die Welt anders sehen zu wollen als sie ist, zeigt eben auch immer, wie sie ist. Das kann – wie in vielen Science Fiction geschehen – die Gegenwart und ihre Themen schlichtweg abbilden (wie etwa die Schwierigkeiten des Annäherungsprozesses zwischen Ost und West sich in der Versöhnung zwischen Menschen und Klingonen wiederfinden lässt). Das kann sich als purer Szenenwechsel gestalten, aber auch als Versuch, aktuell denkbare Problemlösungsstrategien in der Fiktion auszuprobieren. Und all das reicht bis in jene Regionen, in denen die angstbesetzten Zonen der Gegenwart literarischen Ausdruck finden.

Vieles davon haben wir in diesem Band unterbringen können. Zentral- und Seitenstudien, die eben immer diesen anderen Modus des Sprechens und Sehens in den Blick nehmen. Wir haben die Beiträge im Wesentlichen chronologisch geordnet, quer durch die Genres. Und wir haben uns erlaubt, diesen Band mit Gedichten von Ian Watson und Luca Clabot zu rahmen. Aber er ist den beiden Autoren Johanna und Günter Braun gewidmet, die im vergangenen Jahr verstorben sind.

Dieser Band ist das Resultat eines Seminars, das die beiden Herausgeber im Wintersemester 2006/2007 in den Studiengängen Master Editionswissenschaften und Master Literaturwissenschaftliche Praxis der Freien Universität Berlin durchführten. Ziel des Seminars, das im Folgesemester als Praktikum weitergeführt wurde, war die Produktion einer Ausgabe des JUNI-Magazins mit dem Themenkomplex „Utopien – Phantastik – Science Fiction“. Den Studierenden, die die Redaktion dieses Bandes übernommen, seine Struktur bestimmt und die Produktion eine große Strecke begleitet haben, wollen wir an dieser Stelle für ihre Arbeit, ihre Kreativität und für ihren Langmut danken. Jetzt können wir ihnen endlich die Früchte ihrer Arbeit vorlegen. Der Dank gilt auch den Beiträgern, die sich uns anvertraut haben und nicht minder geduldig waren.

## **Anmerkungen**

**1** Thomas Assheuer: Die Welt am Enterhaken. Vor fünfzig Jahren erschien Ernst Blochs Das Prinzip Hoffnung. Warum wir heute so nicht mehr denken können. In: Die Zeit Nr. 46, vom 5.11.2009, S. 47.

**2** Becker in: Ernst Bloch: Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die Frankfurter Zeitung 1916-1934. Frankfurt/M. 2007, S. 25.

Luca Clabot

# Ballade vom Mann mit den vielen Facetten

Er hatte ein Ohr für die Musik  
eine Nase fürs Geschäft  
Taktgefühl  
und einen guten Geschmack  
(er nahm kein Blatt vor den Mund  
hatte überall die Finger im Spiel ihm schlug das  
Herz bis zum Hals und er stand mit einem Fuß im Grabe)

Des Nachts tat er kein Auge zu  
des Tags bekam er den Mund nicht auf.

Er hatte ein dickes Fell  
aber kein Rückgrat  
war ein großer Kopf  
aber nicht auf den Beinen  
und er hatte die Angewohnheit  
sich alle zur Brust zu nehmen  
um ihnen dann die kalte Schulter zu zeigen

Er hatte ein großes Herz und ihm schlug alles auf den Magen  
das Geld rann ihm durch die Finger während er seine Hände in Unschuld wusch

und dann hatte er  
eine Pfirsichhaut  
Samthände  
einen Arm aus Eisen  
ein Holzbein  
und einen grünen Daumen  
einen Goldzahn  
ein Glasauge  
ein Auge am Hinterkopf  
eine Landzunge

einen Meerbusen  
ein Sammelbecken  
ein Herz aus Stein  
und eine Scheißfresse

Und er rühmte sich des Besitzes  
eines Froschauges  
eines Hühnerauges  
eines Spatzenhirnes  
eines Elefantengedächtnisses  
einer Adlernase  
und eines Pferdefußes  
einer Seezunge  
einer Hühnerbrust  
einer Gänsehaut  
eines Löwenherzens  
eines Schwanenhalses  
und des Aszendenten im Widder

Er hatte Handwerkerhände  
Fußballerbeine  
eine Boxernase  
einen Tennisarm  
und Waschfrauenknie

Und außerdem die Achillesverse  
den Adamsapfel  
den Venushügel  
einen Heiligenschein  
Und die Parkinsonkrankheit

Er trug den Kopf in den Wolken  
und stand mit beiden Beinen auf der Erde  
ihm lag etwas auf der Zunge und eine Laus lief ihm über die Leber  
und er hatte einen Floh im Ohr und Hummeln im Hintern und Grillen im Kopf  
und sogar einen Frosch im Hals an dem Tag als er starb  
zerstückelt unter dem Fernschnellzug Rom-Mailand

Als sie seine Reste fanden  
dachten sie an ein Blutbad  
und sie vergruben ihn an einundfünfzig  
verschiedenen Stellen.

# Ballate dell'uomo tutto di un puzzle

Aveva orecchio per la musica  
fiuto per gli affari  
tatto nel trattare  
e gusto nel vestire  
(metteva la lingua dove il dente duole  
le mani aveva in pasta il cuore aveva in gola e un piede nella fossa)

La notte non chiudevà occhio  
Di giorno non apriva bocca

Aveva stomaco  
ma non aveva polso  
un gran cervello  
ma non era in gamba  
e aveva l'abitudine di prender tutto di petto  
per poi lasciarsi tutto alle spalle

aveva un gran cuore e poco fegato  
e mani bucate che si stringevano in un pugno di mosche  
e poi aveva  
una pelle di pesca  
una mano di velluto  
un braccio di ferro  
una gamba di legno  
un polmone d'acciaio  
un dente d'oro  
un occhio di vetro  
un occhio di riguardo  
un braccio di mare  
una bocca di porto  
un bacino d'ascolto  
una lingua di terra  
un cuore di pietra  
e una faccia di merda

e si vantava di possedere

un occhio di lince  
un occhio di pernice  
un cervello di gallina  
una memoria da elefante  
un naso aquilino  
un piede di porco  
una lingua di serpente  
un petto di pollo  
uno scatto da lupi  
una forza leonina  
un collo taurino  
e l'ascendente in Ariete

Aveva mani da contadino  
piede da ballerina  
orecchie da mercante  
gomito del tennista  
e ginnocchia della lavandaia

nonchè il tallone d'achille  
il pomo d'Adamo  
il monte di Venere  
lo stinco di santo  
il morbo di Parkinson

Aveva la testa fra le nuvole e i piedi per terra  
e qualcosa sulla punta della lingua e la mosca al naso  
e una pulce nel' orecchio e un tarlo nella mente e grilli per la testa  
e perfino un rospo in gola il giorno che morì sfracellatos  
sotto il rapido Roma-Milano

Quando troverano i suoi resti pensarano ad una strage  
e lo seppellirono in cinquantun posti diversi.

(Aus dem Italienischen übertragen von Frauke Schlieckau)

Brigitte Krüger

# Was existierte außerhalb der Welt?

Entgrenzungsfantasien am Beginn des 21. Jahrhunderts<sup>1</sup>

*Postmoderne Öffnung des klassischen Utopiekonzepts:  
Utopien als unvollständige Versionen des Anderen*

Die Postmoderne wird nicht selten mit dem Ende der Utopie oder Utopieskepsis identifiziert.<sup>2</sup> So sieht Lyotard mit dem „Ende der großen Erzählung“ auch die Utopie als unzeitgemäßes Relikt eines (zu) lange währenden Irrtums entzaubert.<sup>3</sup> Die Diagnose Lyotards, dass die „großen Erzählungen“ mit ihren Stiftungen eines einheitlichen Sinns der Geschichte ihre Legitimität eingebüßt hätten, korrespondiert mit der These der Posthistoire, die besagt, dass das Weltgeschehen nach dem 2. Weltkrieg aus dem Rahmen der Geschichte herausgefallen sei, weil es keinem kausalen Paradigma von Ursache und Wirkung mehr folge oder aber, weil sich der Sinn der Geschichte mit dem Sieg des Neoliberalismus gegenüber allen anderen Versuchen alternativer Modelle menschlichen Zusammenlebens erfüllt habe. Zima sieht das kritisch-utopische Moment der Postmoderne gegenüber der Moderne in dem Maße abgeschwächt, wie die Postmoderne den Wahrheitsbegriff durch den der Pluralität ersetzt habe. Mit der Zurückweisung aller Formen der Totalisierung und Unifizierung werde auch der Begriff der Kritik, der ja eine wichtige Determinante des Utopiebegriffs sei, weitgehend verzichtbar. Inwieweit geht mit dem „Ende der großen Erzählung“ ein Verlust des Glaubens an eine alternative Zukunft einher, wenn die Stiftung eines Sinns geradezu liquidiert wird, und welche Konsequenzen hat ein solches Denken für die Existenz des Utopischen in Literatur und Kunst? Begriffe wie Gegenutopie, Antiutopie und Dystopie sollen ausdrücklich das destruktive Moment einer Selbstausslöschung durch pauschale Negation eines Veränderungsdenkens hervorkehren.<sup>4</sup> Der Bloch'sche Fahrplan, dem Utopien gemäß einer in der Wirklichkeit angelegten „Tendenz“ wie einer im Individuum angelegten anthropologischen Konstante folgen, scheint außer Kraft gesetzt.<sup>5</sup> Demgegenüber ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass gerade in einer Zeit, in der utopisches Denken diskreditiert ist, weil u. a. politische Systeme, die mit einem gewaltigen Utopievorschuss agiert haben, zusammengebrochen sind, die Utopie als Dimension des Denkens wie auch als literarische Gattung entgegen allen Prophezeiungen ihre Lebenskraft nachdrücklich behauptet. Offensichtlich bleibt es in einer vor allem an öko-

nomischen Parametern orientierten Entwicklung notwendig, die Utopie als kritisches und regulatives Korrektiv wach zu halten. Entweder scheint die Postmoderne das Ende des 20. Jahrhunderts nicht überlebt zu haben, wie Verfechter der Postpostmoderne behaupten, oder aber wir haben es mit neuen Spielformen postmoderner Utopie zu tun. Der Blick allein auf literarische Texte, die nach dem magischen Jahrhundertschritt erschienen sind, wie Michel Houellebecqs Roman *Die Möglichkeit einer Insel*,<sup>6</sup> Christoph Ransmayrs Versepos *Der fliegende Berg*,<sup>7</sup> Peter Handkes Erzählung *Kali. Eine Vorwintergeschichte*<sup>8</sup> oder Gottfried Meinholds *Weltbesteigung*,<sup>9</sup> erteilt vorschnellen Abgesängen und Endzeiterwartungen eine entschiedene Absage und verweist auf einen interessanten Prozess ästhetischer Neuorientierung und Differenzierung, der auch Begriffe wie Antiutopie, Dystopie und Gegenutopie einer differenzierteren Betrachtung zugänglich macht.<sup>10</sup> Er macht zunächst aber deutlich, dass die utopische Dimension dieser Texte mit einem umfassenden Anspruch auf ein Gesamtkonzept gesellschaftlicher Erneuerung wie einem „fiktionalisierte(n) Gegenentwurf“ von einer „Insel der Seeligen“ mit in sich geschlossenen, autarken Strukturen mit „Appellfunktion“ und „Realisierungstendenz“<sup>11</sup> nicht mehr zu beschreiben ist. Das hat wesentlich damit zu tun, dass wir, wie Foucault meint, die gegenwärtige Epoche weniger als eine Intensität zeitlicher Abfolgen als vielmehr räumlicher Intensitäten erfahren: „Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind (...) in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“<sup>12</sup> In neueren Arbeiten zur literarischen Utopieforschung<sup>13</sup> werden, ausgehend von einem solchen philosophischen Paradigmenwechsel von Zeit und Raum, Ansätze diskutiert, die auf der Grundlage literarischer Befunde im Zeitraum von 1945 bis 1996 die Vorstellung einer pauschalen Zurückweisung utopischen Veränderungsdenkens in der Postmoderne widersprechen, indem sie aufzeigen, wie das relativ geschlossene Konzept der klassischen literarischen Utopie entgrenzt wird. Dabei ist zu beobachten, dass ein auf „der binären Spannung und dem qualitativen Unterschied zwischen dem Hier-und-Heute des Lesers/Autors (dem *nowhere* des utopischen Diskurses) und der imaginierten Alterität (dem *nowhere* des utopischen Diskurses)“<sup>14</sup> basierendes, in sich geschlossenes Konzept literarischer Gattungs- bzw. Genrebezeichnung kaum noch haltbar ist. Zur Verdeutlichung der Konstruktion postmoderner Utopien greift Hirsch auf das Raumkonzept Foucaults zurück, der zwischen Utopien als den „Plazierungen ohne wirklichen Ort“, die „Perfektionierung der Gesellschaft ohne Kehrseite der Gesellschaft“<sup>15</sup> einerseits und Heterotopien als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten, gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“<sup>16</sup>, andererseits unterscheidet. Der Spiegel, so Foucault, stelle so eine Art „Misch- und Mittelerfahrung“<sup>17</sup> zwischen beiden Räumen dar, der metaphorisch genutzt werden

kann als Erklärung für das Funktionieren postmoderner Utopien. Er ermögliche eine komplette Grenzüberschreitung und Entgrenzung des Raumes, in dem Inkompatibles zu einer Einheit zusammengefügt erscheint und dennoch als eine im spielerischen, performativen Akt geschaffene, fragile Konstruktion von Neuzusammensetzung, Rekonstruktion, Überlagerung, Dekonstruktion erkennbar bleibt: „Fiktionale Heterotopien konstruieren und zur gleichen Zeit dekonstruieren vielfältige, ‚nebeneinandergestellte‘, ‚eingefügte‘, sich ‚überlagernde‘, räumlich versetzte und/oder intratextualisierte Räume oder Stätten, die ‚wirklich *und* unwirklich zugleich‘, utopisch *und* nichtutopisch, geschlossen *und* offen, alternativ *und* nichtalternativ daherkommen können und die Grenzlinien zwischen Fakt und Fiktion, dem Realen und dem Fiktiven verschwommen erscheinen lassen.“<sup>18</sup> So verleiht Hirsch dem Phänomen Utopie über den Raumtopos Prozessualität, indem er dieses in einem Spannungsverhältnis von Eutopie im Sinne des Gesamtentwurfs eines Idealzustands einerseits und Dystopie, verstanden als eutopiekritische Überprüfung andererseits miteinander korrelieren lässt. Konstruktion/Modellierung, Überprüfung und Verwerfung werden somit zu alternierenden Verfahren und Strategien innerhalb eines Textes, vor allem auch mit dem Gestus ironischer Selbstreflexion. Zugleich wird die Darstellung utopischer Gesellschaftsentwürfe abgelöst durch eine zunehmende Fragmentarisierung des Utopischen im literarischen Text bis hin zum Aufblitzen des „utopischen Augenblicks“. Insofern ist zwischen Utopien und der utopischen Dimension von Texten wohl zu unterscheiden. An zwei Texten, die sich dem Anspruch stellen, die literarisch utopische Tradition im 21. Jahrhundert fortzusetzen, sollen innovative narrative Strategien und thematische Neuorientierung unter Berücksichtigung dieses Ansatzes analysiert werden.

### *Spielformen postmoderner Utopie*

„Wer von euch verdient das ewige Leben?“<sup>19</sup> fragt Michel Houellebecq in *Die Möglichkeit einer Insel*. Diese nahezu inquisitorische Frage, die auch als Drohung verstanden werden könnte, steht als Motto am Beginn des vierten Romans des französischen Erfolgsautors, der nach seinem Erscheinen die Leserschaft wie die Kritik polarisiert hat. Die einen sehen in ihm den Klon seiner vorangegangenen Romane, die anderen würdigen den gnadenlosen Analytiker und Kritiker der französischen bzw. westeuropäischen Gesellschaft als Fortsetzer der realistischen Tradition eines Balzac. Eine „Ausweitung der Kampfzone“ von Rassismus und Pädophilie, Sex und erotischer Misere, Vergreisung und New Age, Konsum- und Mediengesellschaft in eine gengesteuerte Welt der Zukunft wird registriert, wobei zugleich befürchtet wird, dass sich der Autor in der Oberflächlichkeit der Science-Fiction-Welt verliert. Mit einiger Verwunderung wird jedoch zur Kenntnis genommen, dass der vor allem von den französischen Lesern und Leserinnen verehrte Anti-Utopist Houellebecq mit Utopien menschlicher Glückserfahrung eine sichere „Plattform“ geschaffen habe. Möglicherweise, wie bereits der Titel einschränkt. Der Roman setzt ein mit Stimmen und Zeugnissen aus der Zukunft,

das zeitliche Rahmenkonstrukt der klassischen Utopie gleichsam ironisch brechend. Daniel 24 und Daniel 25, Neo-Menschen der letzten Klongeneration aus dem Jahre 4005, erinnern anhand von Tagebuchaufzeichnungen und Kommentaren den Lebensbericht ihres Prototypen Daniel 1, den sie ihrerseits immer wieder durch Kommentare und Reflexionen, ihre eigene Existenz betreffend, unterbrechen. Diese wird – nach Klimakatastrophen, großen Epidemien und atomaren Vernichtungsschlägen – bereits in der Vorrede durch eine vorerst anonyme Stimme aus der Zukunft als vermeintliche Fehlkonstruktion beschrieben: „Das Ich ist die Synthese unserer Fehlschläge; aber es ist nur eine lückenhafte Synthese.“ (12) Die vorerst letzte Inkarnation der 25. Klongeneration, die neben einer Horde von Menschen im Zustand der Neandertaler die Vernichtungsschläge überlebt hat, gesteht in ihrem letzten Kommentar: „Ich war unerlöst“ (442). Die „Insel der Glückseligen“, nördlich von Almeria gelegen, ist eine zentrale Stadt mit Namen Proycersiones XXI, 13. Das ehemalige Gewächshaus Spaniens bedecken Plastikfolien, aus denen Schutzzonen mit Elektrizitätswerken, Relaisatelliten, Sensoren, Mineralsalzgenerator, eigener Trinkquelle und Wohnzellen, umgeben von einem Sicherheitszaun, herausragen. Die Neo-Menschen sind Duplikate einer glücklosen menschlichen Spezies, deren Lebensinhalt die Ereignislosigkeit ist. Von Generation zu Generation wurde ihnen alles „weggezüchtet“, was ihre Prototypen leiden ließ: ihre kreatürlichen Triebe wie Sexualität und Hunger, ihre Fähigkeit zu lieben, zu weinen und zu lachen, die Erfahrung von Geburt, Altern und Angst vor dem Tod. Entstanden sind gefühls- und leidenschaftslose, ungeschlechtliche Singles, die sich einsam in ihren Wohnzellen durch Fotosynthese am Leben halten. Ihre Verbindung zum „Leben“ stellt die Lektüre des Lebensberichts ihres Namensgebers dar. Lebenssinn erfahren sie dadurch, Platzhalter der Zukünftigen zu sein. Ihr aktueller Beziehungsreichtum dagegen erschöpft sich mit dem Wegfall der Fortpflanzung im virtuellen Kontakt untereinander. Einsam warten sie auf die Signale, die ihre Reinkarnation in Gang bringen sollen. Der Schlüssel für diese futuristischen Existenzen ist im Lebensbericht von Daniel 1 zu finden. Es ist die Geschichte eines Drehbuchautors und populären Comedy-Clowns „aus Berufung“, der am Beginn des 21. Jahrhunderts lebt und durch politische, rassistische, sexistische, antisemitische Tabubrüche und Grenzüberschreitungen seiner Gesellschaft einen Spiegel vorhält, in den diese wie auch er selbst mal lustvoll, mal gelangweilt hineinblickt – ohne eingreifende Veränderung befürchten zu müssen. Zu seinem Repertoire gehören Programme mit Titeln wie „Am liebsten Sex mit Palästinenserinnen“. Inzwischen langweilt ihn, was er lange Zeit am Beruf des Humoristen genossen hat – „daß man sich völlig ungestraft wie eine Drecksau benehmen kann, sich noch dazu die Börsartigkeit finanziell vergolden oder mit sexuellen Erfolgen vergüten läßt, und das alles mit Zustimmung der Öffentlichkeit.“ (18) Allein in der Erfüllung seines unablässigen sexuellen Begehrens, das er mit Liebe gleichsetzt, vermag er diesem Lebensüberdruß zu entkommen, jedoch nur so lange, bis der Prozess des Alterns den unaufhaltsamen Niedergang einläutet. In dieser Sinnkrise werden die Ideen der religiösen Sekte der Elohimiten für ihn attraktiv, die u. a. die freie Liebe verkündet, an die Existenz der Unsterblichen glaubt, deren Ankunft auf der Insel Lanzarote erwartet

wird und deren Hauptziel die wissenschaftliche Arbeit an der künstlichen Erzeugung menschlichen Lebens ist. Daniel nimmt, nachdem er der Sekte seine DNA und sein Vermögen hinterlassen hat, freiwillig Abschied vom Leben in der Hoffnung auf Wiedergeburt. 300 Jahre später wird Daniel 1 zum Begründer einer Generationenfolge von Klonen, die aus seinem Erbgut hervorgegangen sind, ihm aufs Haar gleichen und dennoch die Verheißungen eines glücklichen ewigen Lebens und immerwährender Liebe nicht erfüllt sehen.

Schon der Titel des Romans verweist auf ein meta-fiktionales Spiel mit dem jahrhundertalten Motiv der Insel der Glückseligen von Platon über Campanella, Morus und Bacon bis hin zu den Inselutopien wie der Robinsonade und Atlantis, das sukzessive dekonstruiert wird. Es ist nicht nur zu beobachten, dass sich das klassische Genre immer mehr entgrenzt hin zur Science Fiction, auch zur Fantasy. Im Unterschied zu den klassischen Vorgängern wird die binäre Spannung zwischen dem Hier und Heute des Autors/Lesers und der imaginären Alterität<sup>20</sup> mit Hilfe unterschiedlicher Textstrategien sowohl räumlich als auch zeitlich aufgelöst, ja sogar zurückgenommen. Die *Möglichkeit einer Insel* eröffnet aber auch „mögliche Welten“, Spielwelten im Sinne des postmodernen Romans. Die „räumliche Entrückung“ führt die Widergänger Daniels weder in unwirkliche Gegenden oder von Menschen unberührte Räume noch in entlegene exotische Territorien oder auf andere Planeten, wo sich Wunschbilder idealen Menschseins und Organisationsformen menschlicher Sozietät unbeeinflusst von den realen Zwängen entfalten können. Die Neo-Menschen führen in den Trümmern verlassener Städte menschlicher Zivilisation wie New York ihr einsames Inseldasein, nur digital miteinander vernetzt. Schützende Elektrozäune trennen sie von den versprengten Horden ihrer Ausgangsspezies. Das Überwachungsprogramm ihrer Videoanlage verbindet sie mit der „Welt“. Der Inseltopos hat sich hier auf paradoxe Weise verkehrt. Die kausale Verknüpfung bzw. Korrespondenz zur Jetztzeit ist unübersehbar. Den Lebensberichten ihrer Prototypen ist zu entnehmen, dass auch sie versuchten, sich *Plattformen* paradiesischen Glücks im *realen* Leben zu schaffen – Inseln im realen Leben, die ebenso wenig alternative Gegenentwürfe einer sinnvollen Existenz darstellen. Wohnparks werden geschaffen, die als child-free-zones und „greisenlose“ Regionen ausgewiesen sind. Die erfolgreiche berufliche Karriere ermöglicht Daniel 1 ein Leben in Luxus und materiellem Überfluss – ein Inseldasein in seiner Villa in Spanien, einsam, kontaktarm, unerfüllt. Die Sekte der Elohimiten hat sich auf der spanischen Ferieninsel Lanzarote eine Insel privilegierter Glückseliger geschaffen. Auch hier ist das Nebeneinander bzw. Ineinander-Übergehen von virtuellen und realen Räumen zu beobachten. Houellebecqs Sympathie und Interesse für die Rael-Sekte, die an eine außerirdische Intelligenz glaubt, die das Leben auf der Erde beeinflusst, ist bekannt. Ähnlichkeiten lassen sich auch herstellen zu den Aurovillianern, den Bewohnern einer Zukunftsstadt, deren Zentrum (Seele) das Matrimandir (Tempel der Mutter) darstellt. Die Mutter steht für das große intelligente evolutionäre Prinzip des Lebens, das eine neue Lebensform hervorbringen soll.<sup>21</sup> Intertextuelle Verknüpfungen zu anderen „Inseln des Glücks“ im Sinne der heterotropischen Räume Foucaults in anderen Texten des Autors

sind nicht zufällig. Lanzarote ist hier die Insel, die mit ihrer bizarren Vulkanlandschaft – einer Mondlandschaft gleich – die ideale Projektionsfläche bildet für Möglichkeiten unterschiedlichster Art glücklich zu sein. *Lanzarote*, die abgründige Reiseerzählung, parodiert diese Glücks- und Erlösungssehnsüchte „auf Zeit“, indem sie zeigt, wie die Reisenden auch in den wenigen Ferienwochen im Jahr an fremden Orten von ihrem mittelmäßigen Leben eingeholt werden. In Houellebecqs *Plattform* erfinden der Erzähler Michel und seine Freundin Valerie eine „Plattform des Glücks“. In Ferienparadiesen auf Thailand wollen sie die verlorene Liebesfähigkeit des Westens wieder zurückgewinnen. Dieses Kompensationsgeschäft zwischen denen, die im materiellen Überfluss leben, und denen, die nur über ihren Körper verfügen, wird durch einen Terroranschlag von Islamisten verhindert.

Ebenso wie die räumliche Spannung außer Kraft gesetzt wird, wird auch die zeitliche Perspektive „verkehrt“. Im Gegensatz zu den klassischen Utopien ist die Rahmen-erzählung durch die Kommentare der Neo-Menschen konstituiert, die von der Zukunft aus auf das in den Tagebuchaufzeichnungen aufscheinende Leben der Gegenwärtigen schauen. Betroffen von den Sehnsüchten nach Liebe und Berührung ihres menschlichen Prototyps in den hinterlassenen Aufzeichnungen haben zwei von ihnen die Kraft, aus dieser unsäglichen Generationsfolge auszubrechen. Sie machen sich auf die Suche nach der „Möglichkeit einer Insel“, die es geben soll – „in der Mitte der Zeit“ (394) – und auf der sie zu finden hoffen, was ihr Prototyp offensichtlich besessen hat (393). Diese scheinbare „Rückkehr“ bietet Raum für Reflexion: Das ironische Spiel mit den zeitlichen Perspektiven stärkt weder das Vertrauen in die Zukunft, die als prekäre Verlängerung der Gegenwart erscheint, noch setzt sie Vertrauen in die Suche der beiden Abtrünnigen „nach einer hypothetischen neo-menschlichen Gemeinschaft“ (393). Sie sind sich dessen gewiss, dass sie das festgesetzte Ziel nie erreichen werden, lassen aber offen, ob es „den Zukünftigen (...) vielleicht gelingen (wird), in das Reich der unzähligen Möglichkeiten zu gelangen.“ (439f.) „Die Zukunft war leer“ (443) heißt es am Ende des Romans, das sich wieder dem mythischen Raum öffnet, den der Autor dem Buch des Propheten Daniel aus dem Alten Testament entlehnt. Es spricht bekanntlich vom Ende des Verderben bringenden Reichs im Westen und dem Kommen einer Nach-Zeit, der Apokalypse. Auffällig ist, dass durch die heterotopischen Räume auch die Diskurse ihre „angestammten“ Räume verlieren. Der wissenschaftliche und der religiöse Diskurs verzahnen sich miteinander, wie an der Sekte der Elohemiten gezeigt wird. Was passiert, wenn der Wissenschaft Allmacht verliehen wird und der Glaube an ihre emanzipatorische Kraft zur Religion gemacht wird? „Die *Utopien* trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie dennoch einen wunderbaren und glatten Raum (...). Die *Heteropien* beunruhigen“<sup>22</sup>, wenn durch die Zerstörung der binären Struktur von Hier und Nirgendwo eine Vielfalt heterotopischer Möglichkeiten entsteht, heißt es bei Foucault.

Christoph Ransmayrs 2006 erschienener Roman *Der fliegende Berg* in Versform ist einer von den Texten, die nicht nur auf der Flucht vor „letzten Welten“<sup>23</sup> sind, sondern in die sich Utopisches eingeschrieben hat. Viele von Ransmayrs Figuren tragen das

„Prinzip Hoffnung“ in sich. Sie sind – wie er selbst – Reisende, denen das „suchende Gen“ eigen ist, den Geheimnissen der Welt auf die Spur zu kommen, weil sie nicht daran glauben, dass die Welt restlos auskartiert werden kann. So kommt es schon mal vor, dass ihnen die Welt im Gehen nicht kleiner, sondern größer wird, so groß, um darin zu verschwinden, wie es Mazzini in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* <sup>24</sup> geschieht.

Zwei irische Brüder – Liam, der Viehzüchter, und Pad, der Schiffsmaschinist, – brechen auf von Horse Island in die Region des Transhimalaya, um den Phur-Ri zu besteigen. Liam, der Bruder des Erzählers, ein ehemaliger Programmierer mit Interesse für Geodäsie und Astronomie, ist ein Aussteiger, der sich, wie sein Bruder, auf der abgelegenen irischen Insel, den Spuren des Vaters folgend, eine Gegenexistenz eingerichtet hat – zwischen rauher Natur, der Zucht von Hochlandrindern und dem Internet. Für Liam war es ein Rückzug aus der Schnelllebigkeit der virtuellen Welten; der Seefahrer Pad wollte sich seine Sehnsucht nach einen „*unverrückbaren Ort unter einem unverrückbaren Himmel*“ (28) erfüllen. Im Internet war er auf den Siebentausender gestoßen und ist seitdem davon besessen, den vermutlich letzten „weißen Fleck“ einer auskartierten Welt zu tilgen. Der Aufstieg ins „Unerreichbare“, das macht der erste Satz klar, endet in der Katastrophe: „Ich starb/6840 Meter über dem Meeresspiegel/am vierten Mai im Jahr des Pferdes.“ (9) Mit diesem Satz beginnt der Erzähler Pad seine Erinnerung an das tödliche Abenteuer. Er überlebt den eigenen Tod, ohne zu wissen, ob er den Gipfel jemals bestiegen hat. Liam wird, nachdem er offensichtlich „ganz oben“ war und den Bruder ins Leben „zurückgezählt“ hat, unter einer Steinlawine begraben. Pads Erzählen wird zur Konfession. Wofür? Es macht deutlich, dass die selbst gewählte Isolation inmitten unserer Wohlstandsgesellschaft kaum lebbar ist. „Die ‚umbrandete Geborgenheit‘ ermöglicht die Utopie eines Doppellebens, in der die Unruhe weitermottet“<sup>25</sup>, wie ein Kritiker treffend bemerkt.

Es steht für die Erfahrung, dass das selbstbezogene Glück, im Unerforschten an eigene Grenzen zu stoßen, immer an das Dilemma gebunden ist, Bote einer wie auch immer definierten menschlichen Aneignung und Kultur zu sein, die sich alternativlos gibt und unter bestimmten Machtkonstellationen Kulturen überformt. Die Nomadin Nyema, Witwe eines Mount-Everest-Lastenträgers, ist es, die Pad den Hochleistungswahnsinn der beiden „Zivilisationsmenschen“ aus der Perspektive der mythischen Vorstellungswelt ihres Clans vor Augen führt: „(H)öher und höher, immer nur höher./um oben, endlich ganz oben./ihrem Ziel noch in der Stunde der Ankunft (...) wieder den Rücken zu kehren“. (124) Für sie ist unbestreitbar, „daß einer, der seinen Fuß/in die Schneegärten der Götter setzte, Gefahr lief./daß er damit das eigene Leben zertrat“, dass dieser Höhentaumel für den, der selber kein Gott sei, „bloß in die Schwärze, in die Leere“ führe. (128) Es ist die Erfahrung, dass die Suche nach den „letzten Wahrheiten“ auch immer den Willen und den Mut zum „Zurück“, zur bewussten Umkehr einschließen sollte. Liam, „Mister Kaltherz“, stürzt tief, weil er unbelehrbar sein Ziel verfolgt und weil er aus einer komplett programmierten und vernetzten Welt aussteigt, ohne sich auf die Alternative als Viehzüchter auf der einsamen Insel seiner Kindheit einlas-

sen zu können. Auch Pad hat nur halbherzig seinen Entschluss verfolgt, aus der Spur des Bruders herauszutreten. Ihm hat schon der Sechstausender gereicht, um zu wissen, dass er dem einsamen Glück des Aufstiegs ein Leben vorzieht, in dem etwas nicht zu vermessen ist: die Liebe zu der Nomadin Nyema. In das Leben der Nomaden kehrt er dann auch zurück, nachdem er alle Daten auf dem Computer des Bruders gelöscht hat, die an das tödliche Abenteuer erinnern. Es ist die schöne Utopie eines Lebens in einem gleichbleibenden zeitlichen Rhythmus von Tod und Wiedergeburt, Liebe, menschlicher Nähe und Heiterkeit. Es ist ein Leben, das Demut kennt gegenüber der Natur, das sich nicht anschickt, sie zu erobern, sondern im Einklang mit ihr zu sein, wie der Mythos vom „fliegenden Berg“, wie der Phur-Ri im Lande Kham genannt wird, es als Erfahrung weiter trägt: Anders als eine westlich geprägte Bedeutung des Symbols, wonach menschliche Willens- und Tatkraft Berge versetzen könne, waren einer tibetischen Überlieferung zufolge alle Berge Sterne, die sich zum Schutz der Täler, der Menschen und Tiere für eine Zeit auf der Erde niederließen, um irgendwann – trotz der vergeblichen Bemühungen der Menschen, sie an der Erde festzunageln – wieder ins Weltall empor zu steigen. Sie ist nicht nur Reminiszenz daran, dass sich nichts auf der Welt festnageln lässt, sondern auch „Erinnerungshilfe“ an eine Kultur, die im 21. Jahrhundert im Spagat zwischen archaischer Lebensform, mythischem Denken und Hochtechnologie existiert. So ist auch das mythische Weltbild der Nomaden, wie die Besetzung Tibets durch China im Namen des Fortschritts zeigt, längst in Auflösung begriffen.

Der Roman ist vor allem eine Brüdergeschichte, die sich nicht im religiösen Fragegestus erschöpft. Eine ins Innere gerichtete Utopie?

Anders als im biblischen Mythos von Kain und Abel wird in dieser menschlichen Extremsituation der „weiße Fleck“ auf der Landkarte ins Innere gewendet, wo sich jenseits von Rivalität und Machtkalkül tiefe menschliche Bindungen – jedenfalls für den entscheidenden Augenblick – als das „Rettende“ offenbaren: Liam stellt seine Bruderliebe über das ehrgeizige Ziel und Pad vermag sich, wenn auch im Nachhinein, aus der vom Bruder vorgegebenen Lebensspur zu lösen. Der Roman ist auch ein Plädoyer für die utopische Dimension des Erzählens. In der Tradition des Versepos geschrieben, setzt er auf Präzision und symbolische Dichte. Die vielschichtigen intertextuellen und diskursiven Bezüge vermitteln sich allein über das Geschehen. So widersetzt sich der Text der Eile, um in der genauen Wahrnehmung der Sprache das wiederzuholen, was intellektuelles „Entziffern“ verdrängt hat: seine magische Wirkung, „Arznei gegen die Sterblichkeit,/die zwar nicht heilen,/aber doch lindern konnte“ (212) zu sein, „sich nicht nur über Meere und Gipfel,/sondern über die Zeit selbst zu erheben/und aufzufliegen wie der Phur-Ri“ (212).

Wieder einmal – und nun auch bei Ransmayr – sakrale Heilserwartung und romantische Rückkehrsehnsucht nach Einheit mit der als übermächtig erfahrenen Natur, und das mit beträchtlicher Absturzgefahr in den Kitsch? Als Autor, der in den 1980er Jahren *den* deutschsprachigen Gesellschaftsroman geschrieben hat, kennt er sich aus in den literarischen Gratwanderungen zwischen Kunst und Kitsch, Sakralem und Profanem, Erhabenem und Ironischem. Wer sich beim Lesen ganz dem Erhabenen hingibt

und das ironische Spiel mit Zwischentönen nicht wahrnimmt, kann schon mal mit abstürzen.

Die Utopie als Dimension kritischen Denkens hat – im Gegensatz zum theoretischen Diskurs – in neueren literarischen Texten der Postmoderne ihre Überlebenskraft unter Beweis gestellt. Während viele Theoretiker der Postmoderne Utopien wegen ihres „totalitären“ Anspruchs ablehnen, werden in den hier diskutierten literarischen Texten Strategien sichtbar, in denen Zeitutopien zunehmend mit Raumutopien korrelieren. Die klassische Utopie wird – variantenreich destruiert – einem ironischen Blick ausgesetzt. Im Spannungsfeld von Eutopien und Dystopien werden diese utopischen Entwürfe nicht alternativ, sondern alteritär zur Disposition gestellt. Als geeignet für die Beschreibung von Utopien in postmodernen Texten hat sich der von Foucault verwendete Begriff der Heterotopie erwiesen, der die binäre Trennung von „Hier“ und „Nirgendwo“ aufhebt und die utopischen Entwürfe im Nebeneinander von Faktischem und Fiktivem, Realität und Fiktion – als „unvollständige Versionen des Anderen“<sup>26</sup> – präsentiert.

## Anmerkungen

**1** Dieses Thema war Gegenstand eines Hauptseminars im SS 2006 an der Universität Potsdam. Hier habe ich viele Anregungen bekommen, insbes. von Laura Streßow und Franziska Otto.

**2** Vgl. Paul Michael Lützel: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M. 1991, S. 19. Vgl. auch Peter V. Zima: Moderne/Postmoderne. Tübingen und Basel 1997, S. 225.

**3** Jean-Francois Lyotard: Das postmoderne Wissen. Hrsg. von P. Engelmann. Wien 1994, S. 54.

**4** Vgl. Hartmut Hirsch: Von Orwell zu Ackroyd. Die britische Utopie in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hamburg 1998, S. 23ff.

**5** Vgl. Ernst Bloch: Freiheit und Ordnung. Abriß der Sozialutopien. Leipzig 1985.

**6** Michel Houellebecq: Die Möglichkeit einer Insel. Aus dem Französischen von Uli Wittmann. Köln 2005.

**7** Christoph Ransmayr: Der fliegende Berg. Frankfurt a. M. 2006.

**8** Peter Handke: Kali. Eine Vorwintergeschichte. Frankfurt a. M. 2007.

**9** Gottfried Meinhold: Weltbesteigung. Berlin 1984.

**10** Vgl. Hans Ulrich Seeber: Bemerkungen zum Begriff „Gegenutopie“. In: Klaus L. Berghahn/ Hans Ulrich Seeber: Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart. Königstein/Ts. 1983, S. 163-171.

**11** Hiltrud Gnüg: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart 1999, S. 9.

**12** Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Leipzig 1990, S. 34.

**13** Vgl. Hirsch (wie Anm. 4), Gnüg (wie Anm. 11).

**14** Hirsch (wie Anm. 4), S. 49.

**15** Foucault (wie Anm. 12), S. 38.

**16** Ebenda, S. 39.

**17** Ebenda.

**18** Hirsch (wie Anm. 4), S. 123.

**19** Houellebecq (wie Anm. 6), S. 8. Die im folgenden Text in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Quelle.

**20** Vgl. Hirsch (wie Anm. 4), S. 49.

**21** Vgl. [www.aurobindo.de/Auroville/matrimandir.html](http://www.aurobindo.de/Auroville/matrimandir.html). Letzter Zugriff: 27. Februar 2007.

**22** Foucault (wie Anm. 12), S. 40.

**23** Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Frankfurt a. M. 1988. Die im nachfolgenden Text in Klammern stehenden Seitenzahlen beziehen sich auf diese Quelle.

**24** Christoph Ransmayr: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Frankfurt a. M. 1984.

**25** Andreas Breitenbach: Am Vermessungspunkt des Lebens. In: Neue Zürcher Zeitung, 23. September 2006.

**26** Hirsch (wie Anm. 4), S. 24

Jasmin Grande

# Zur Theorie und Geschichte der phantastischen Literatur

Eine Anwendung

There was a young man who said God,  
must find it exceedingly odd  
when he finds that the tree  
continues to be  
when noone's about in the Quad.  
(Ronald Knox)

## 1. Ein Problem

„Die Welt“, sagte er, mit dem Stock wie mit einer Pistole zuerst auf die Spitzen seiner eigenen Sommerschuhe und dann auf Sorias Aperitif zielend, „die Welt ist nicht: der Erdball, das Licht, der Himmel, die Ströme, der Donner und die Sterne; auch nicht die Menge der Menschen, die sich in den Städten drängen, das Wild, die Herden und die Schwärme der Fische im Meer; und nicht der Atlas trägt sie auf seinen Schultern, sondern es trägt sie jeder selbst im Haupt. Denn die Welt ist nur: genau so viel vom Leben, wie man selber lebt. Wenn ich schlafe, steht sie schon still; und wenn ich tot bin, existiert sie nicht mehr. Ein Stern, den ich nicht sehe, strahlt nicht am Himmel, und eine Frau, die ich nicht kenne, hat noch nicht gelebt. Aber wenn ich lebe, ist alles da: Alle Frauen und alle Sterne.“<sup>1</sup>

Das Zitat aus Alexander Lernet-Holenias Roman *Die Auferstehung des Maltravers* hebt eine Grundtendenz im Werk des österreichischen Autors hervor: Die an den subjektiven Idealismus erinnernde Unterwerfung der Welt unter die Wahrnehmung des Protagonisten. Der Graf Maltravers, dem das Zitat zuzuordnen ist, präsentiert sich hier als Konstrukteur seiner Wirklichkeit. Auch Graf Wallmoden, die Hauptfigur des im Folgenden behandelten Romans *Mars im Widder* von Alexander Lernet-Holenia, handelt ausschließlich auf der Basis seiner wahrnehmungsbasierten Weltinterpretation. Dies führt jedoch zu Missverständnissen. Am 15. August 1939 beginnt Wallmoden eine soldatische Übung in der Nähe von Wien. Während sich um ihn herum alle auf den Krieg vorbereiten, der am 1. September 1939 mit dem deutschen Angriff auf Polen beginnt, ist Wallmoden fest davon überzeugt, dass er nach der Beendigung der Routineübung wieder nach Hause fährt, ein Krieg liegt für ihn nicht im Bereich des Mögli-

chen. Eingeführt als „Hauptperson – um nicht zu sagen: der Held“<sup>2</sup> erscheint Wallmoden denn auch im Folgenden viel mehr als ein „detachierte(r) Anachronist()“, denn als ein „Herrenreiter“.<sup>3</sup> Ist es zum einen Wallmodens stoische Ignoranz gegenüber den Ereignissen, so sind es zum anderen traumartige Erlebnisse und visionsartige Wahrnehmungen, die dem Leser diesen Eindruck vermitteln.

Dies einerseits sowie der latente Zweifel an der Realität, der sich durch das Werk Lernet-Holenias zieht, haben dazu geführt, dass der Wiener Autor in der Rezeption immer wieder der phantastischen Literatur zugeordnet wird. So bringen nicht nur Verlage seine Titel mit dem Etikett des Phantastischen versehen heraus, sein Werk war darüber hinaus Gegenstand verschiedener Studien über das Phantastische, bzw. die phantastische Literatur.<sup>4</sup> 1999 schließlich wurde die Alexander Lernet-Holenia-Forschungsstelle in der Phantastischen Bibliothek Wetzlar gegründet, die sich nicht nur die Verbreitung des Werkes Lernet-Holenias auf die Fahnen geschrieben hat, sondern auch die Auseinandersetzung mit den Themen, „für die der Name Lernet-Holenias gleichsam paradigmatisch einsteht“. Gelistet werden drei Aspekte: „die österreichische Literatur der Moderne“, „die deutschsprachige Unterhaltungsliteratur vom Jahrhundertbeginn bis 1968“ und „die phantastische Literatur des 20. Jahrhunderts“.<sup>5</sup> Es besteht also kein Zweifel, dass Alexander Lernet-Holenias Werk in weiten Teilen der phantastischen Literatur zuzuordnen ist?

Wirft man einen Blick in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der phantastischen Literatur, so stellt sich die Sache anders dar. Der Grund hierfür liegt im jeweiligen Verständnis von phantastischer Literatur. Während z.B. Stephan Berg in *Schlimme Zeiten – Böse Räume* Lernet-Holenia durchaus den Autoren phantastischer Literatur zuordnet – er versteht phantastische Literatur als „Ausdrucksmedium moderner Krisenerfahrung“<sup>6</sup>, das sich in Verschiebungen von Zeit und Raum manifestiert – reagiert Uwe Durst in seinem strukturalistischen Ansatz zur *Theorie der phantastischen Literatur* irritiert auf Bergs Umgang mit dem Begriff „phantastisch“ sowie auf dessen Rezeption des vorangegangenen Theorie-Ansatzes von Tzvetan Todorov: „Trotzdem ist zu kritisieren, daß Berg zugunsten seines rein interpretatorischen Interesses Fragen der Genredefinition (und damit auch die Spezifizierung seines Forschungsgegenstandes) zu leichtfertig behandelt. (...) Mitunter wechselt die Bedeutung des Begriffs mit jedem Satz.“<sup>7</sup> Eine Anwendung der Theorie Dursts auf die Texte Lernet-Holenias würde diese möglicherweise als phantastische Texte kennzeichnen, allerdings unter einer ganz anderen Fragestellung als Stephan Berg. Der langjährige Freund und Biograf Alexander Lernet-Holenias, Roman Rocek, hingegen schließt dessen Zugehörigkeit zur Phantastik endlich ganz aus.<sup>8</sup>

Das Bemühen um eine Theorie der phantastischen Literatur beginnt in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft Anfang der 1970er Jahre mit der Übersetzung von Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* sowie dem Erscheinen des ersten Bandes des *Almanachs der phantastischen Literatur*, der von Rein A. Zondergeld unter dem Titel *Phaicon* herausgegeben wurde.<sup>9</sup> Die Theorie des französischen Strukturalisten Todorov basiert auf der Überlegung, dass das Phantastische

durch die undurchbrochene Erzeugung einer „Unschlüssigkeit“ (hésitation) beim Leser gegenüber den Ereignissen im Text entsteht. Diese Unschlüssigkeit macht er in der Struktur der Narration fest und grenzt die Gattung damit vom Märchen, von Science Fiction, Horror etc. ab. *Phaicon 1* machte neben Übersetzungen zur Theorie des Phantastischen die größtenteils kritischen bis polemischen Reaktionen auf Todorovs Theorie in Frankreich am Beispiel des französischen Literaturkritikers und Schriftstellers Roger Caillois,<sup>10</sup> des Literaturwissenschaftlers Louis Vax<sup>11</sup> und des polnischen Schriftstellers Stanislaw Lem zugänglich.<sup>12</sup> Die Debatte war damit eröffnet: In der Folge erschienen zahlreiche weitere Theorieansätze aus dem deutschsprachigen Raum, vor allem von Peter Cersowsky,<sup>13</sup> Thomas Wörtche,<sup>14</sup> Marianne Wünsch,<sup>15</sup> Uwe Durst<sup>16</sup> oder Renate Lachmann.<sup>17</sup> Am Ende dieser Theorieanstrebungen lässt sich feststellen, dass der literaturwissenschaftliche Konsens heute darin besteht, dass man sich über den Charakter des Phantastischen nicht einig ist. Ob das Gesamtwerk oder einzelne Werke Lernet-Holenias zur phantastischen Literatur zu zählen sind, ist also abhängig von der jeweiligen Theorie. Auffällig ist jedoch, dass seine Werke in der Diskussion um das Phantastische Berücksichtigung finden. Sie enthalten also Motive, Strukturen, Erzähltechniken, die sie für eine Auseinandersetzung unter dem Oberbegriff Phantastik interessant machen.

Einer der jüngsten Ansätze zur Domestizierung des Phantastischen erschien 2005 von Annette Simonis unter dem Titel *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Eine Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*<sup>18</sup>.

Doch auch dieser Ansatz führt nicht zu einer Klärung der Frage „Was ist Phantastik?“, vielmehr merkt der Connaisseur der literaturwissenschaftlichen Debatte zum Thema erstaunt auf: Simonis nimmt kaum Bezug auf ihre Vorgänger und integriert etwa J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* in die phantastische Literatur, ein Werk, das aufgrund seiner Nähe zu Fantasy bisher nur am Rande der Diskussion berührt wurde. Nichtsdestoweniger bietet der Ansatz Annette Simonis’ interessante Zugriffsmöglichkeiten auf die literarhistorische Entwicklung und greift zugleich Themen wie eine Motivik phantastischer Literatur auf, die immer wieder grundlegend im Theoriediskurs behandelt werden. Interessant an Simonis ist unter anderem, dass sie sich nach einer stark vom Strukturalismus geprägten Ära des Phantastik-Diskurses diesem wieder aus dem kulturwissenschaftlichen Blickwinkel zuwendet, damit an Caillois, Vax, aber auch Winfried Freund<sup>19</sup> erinnernd. Darüber hinaus skizziert sie eine Geschichte der phantastischen Literatur, die in ihren Schwerpunkten und Entwicklungen neue Erkenntnisse über die dem Phantastischen zugeordneten Autoren ermöglicht.

Das soll im Folgenden zu Anwendung kommen. Nach einer Darstellung der Eckpunkte und Kriterien von Simonis’ Ansatz wird der Versuch unternommen, Alexander Lernet-Holenias Roman *Mars im Widder* in die Geschichte und Form der phantastischen Literatur nach Simonis einzuordnen.

## 2. *Eine Theorie und Geschichte der phantastischen Literatur (Annette Simonis)*

Zu Beginn der Auseinandersetzung mit Annette Simonis' Theorie gilt es ein Missverständnis zu klären. Angekündigt als „Theorie und Geschichte eines narrativen Genres“ handelt es sich nicht um eine Diskursgeschichte zur phantastischen Literatur auf der Basis eines neuen Ansatzes. Die Schlagworte „Theorie“ und „Geschichte“ signalisieren vielmehr die beiden Fragestellungen, unter denen Simonis an die phantastische Literatur herangeht: Erkenntnisse aus der Ethnologie unterlegend (Arnold van Gennep, Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz), nähert sie sich der phantastischen Literatur auf der diachronen Ebene, eine lange Tradition bestimmter Motive herstellend, und auf der systematisch-theoretischen Ebene, strukturelle Merkmale herausarbeitend. Die Verbindung dieser beiden Modelle ist neu und rückt Werke in die Nähe des Kanons der „klassischen Phantastik“<sup>20</sup>, die man schon wegkategorisiert glaubte.

Allein der Ausdruck „Einführung“ vermittelt den Eindruck, dass es hier um eine, vielleicht für Anfänger im Theorie-Diskurs geeignete Darstellung der bisherigen Ansätze geht. Simonis aber verfolgt die „Geschichte“ – verkürzt formuliert: die Entwicklung des Motivinventars – und Theorie – auch hier verkürzt: die Entwicklung der strukturellen Elemente – der phantastischen Literatur von der Frühen Neuzeit bis ins 20. (und 21.) Jahrhundert.

Die vier Kategorien, die Simonis anwendet und die im Folgenden kurz eingeführt werden, sind nun: 1. Unschlüssigkeit, 2. Schauer als Mittel des Erhabenen, 3. Zwischen Vormoderne und Moderne: Charakteristika phantastischer Motive und schließlich 4. als besonderes strukturelles Element ein triadisches Phasensystem.

Der Leser, bzw. die Lesergemeinde markieren dabei in der Theorie Simonis' den Bezugspunkt, von dem aus das Phantastische zu bestimmen ist. Ausgehend von Wilhelm Vosskamps soziologisch orientiertem Gattungsbegriff führt Simonis die Existenz der phantastischen Literatur als Gattung darauf zurück, dass sie von Lesern wie Autoren zweifelsfrei und ohne Zögern erkannt und benannt wird.<sup>21</sup> Der Grund für die zunehmend umfangreichere Wirkung der phantastischen Literatur sowie für die schwierige wissenschaftliche Kategorisierung liegt schließlich in ihrem „suggestiven Charakter“ (Simonis, S. 21).

Dem Konzept Todorovs verwandt, geht auch Simonis vom Leser zur Bestimmung der strukturellen Eigenheiten des Phantastischen aus. Im Unterschied zu Todorov geht sie jedoch über dessen „immanenten Leser“ hinaus, und führt einen „realen Leser“ ein, der – im Rahmen der kulturellen Praxis – Texte als phantastisch deklariert. Ein Kritikpunkt Simonis' an Todorovs Ansatz führt folgerichtig an, dass hier eben jene Texte aus der Definition hinausfielen, die vom Leser intuitiv als phantastisch erfasst würden (vgl. Simonis, S. 45).

Gleichwohl macht sie den Moment der Unschlüssigkeit an der narrativen Struktur des Textes fest, sei es durch einen unzuverlässigen Erzähler, sei es durch eine relativierende Rahmenhandlung. Wichtig für die Theorie von Simonis ist jedoch die Herausforderung, die die phantastische Literatur an den realen Leser stellt, indem sie ihn in

die Interpretation des Handlungsverlaufs mit einbezieht: Das passiert beispielsweise, wenn beim Leser Erwartungen geweckt werden, die vom Text jedoch nicht eingehalten werden, z.B. wenn sich der Erzähler nach einer zeitweisen Stabilisierung im Text als unzuverlässig erweist. Dann entsteht ein Moment der Unschlüssigkeit des Lesers gegenüber dem Wirklichkeitsbezug des Textes. Der phantastische Text fordert also, dies ist das erste Kriterium, den Leser heraus, indem er Unsichtbares augenfällig macht und Sichtbares verschleiert.

Das zweite Kriterium betrifft, über den initiativen Roman der Gothic Novel und damit auch der Phantastik hergeleitet – Walpoles *The Castle of Otranto* –, die Erzeugung des Schauers als Mittel des Erhabenen, wie Edmund Burke dies in seinem *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful* darstellt: „Die von Burke umschriebene Begegnung mit dem Erhabenen“, so Simonis, „stellt eine anthropologische Grenzsituation dar, die innerhalb der menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten und Ausdrucksfähigkeiten ihresgleichen sucht und kein vergleichbares Pendant im Spektrum der positiven Affekte kennt.“ (Simonis, S. 34) Das Erhabene als Herausforderung führt den Leser an eine existenzielle Grenze, sensibilisiert die Wahrnehmung für das Folgende und verweist damit auf den Moment des Übergangs.

Der Versuch, das Phantastische über einen Motivkatalog zu bestimmen, ist ebenso alt, wie Todorovs strukturalistischer Ansatz, und ebenso intensiv ist er diskutiert worden.<sup>22</sup> Oft verworfen, greift Simonis dennoch auf dieses Mittel zurück, stellt aber keinen Katalog auf, sondern bemerkt zunächst: „So speist sich die bevorzugte Semantik der literarischen Phantastik aus einem heterogenen Motiv-Repertoire, das sich so unterschiedlichen Bereichen wie den mythologischen Überlieferungssträngen, der volkstümlichen Märchen- und Sagenliteratur, den Komponenten des Aberglaubens und dem esoterischen Geheimwissen verdankt.“ (Simonis, S. 25)

Der Grund für das Entstehen eines solchen Konglomerats innerhalb eines Genres, bzw. das Entstehen eines Genres aus einem solchen Konglomerat, finde sich, so Simonis, in der Aufklärung. Simonis will den „Aufbruch in das Imaginäre“ jedoch nicht als Teil der gegenaufklärerischen Strömung verstanden wissen, sondern vielmehr, weniger polemisch, als das natürliche andere Ende der Sache, als notwendigen Gegenpol, über dessen Distanz sich die aufklärerischen Impulse ebenso definieren wie die imaginären. So ist denn Schillers *Geisterseher* eine Möglichkeit für den Autor, sich außerhalb seiner eigenen formalästhetischen Kriterien zu bewegen und damit sein Arbeitsfeld zu erweitern. Unterstützt durch die Popularität des Romans und durch die Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts entwickelt sich eine Literatur des Imaginären weiter. Die Denkfikturen, auf die die Schriftsteller dabei zurückgreifen, basieren oft auf älteren, vormodernen Bildern, die in der phantastischen Literatur in einen anderen, neuen Kontext eingebettet werden. Mit Roland Barthes' Mythos-Begriff, Norbert Bolz' Postulat vom „Auszug aus der entzauberten Welt“ sowie Hans Blumenbergs Theorie von der Herkunft säkularisierter Denkbilder aus alten, nach wie vor vorhandenen Mustern erschließt sich ein drittes Kriterium der Theorie Simonis'.

Anstelle eines Motivkatalogs bestimmt sie eine Charakteristik der Motive des Phantastischen, deren Validität sie chronologisch anhand der Primärtexte von Schillers *Geisterseher* bis J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* belegt. Die Herleitung ihrer Theorie über Werke einer „Schauerphantastik“<sup>23</sup> führt unter anderem dazu, dass Motive wie Burg, Schloss sowie die damit verbundenen Themen im Vordergrund der Theorie Simonis' stehen. Eine nähere Auseinandersetzung mit dem Werk Alexander Lernet-Holenias im zweiten Teil des vorliegenden Beitrags zeigt jedoch, dass der Ansatz über die Verwendung und Interpretation alter Denkbilder als Kriterium des Phantastischen auch über Spuk-Schlösser hinaus anwendbar ist.

Erst in ihrer Weiterentwicklung im Rahmen der ästhetischen Konzepte der literarischen Moderne wird die phantastische Literatur schließlich zur Gegenbewegung gegen die sachlichen und bürokratischen Tendenzen der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse.<sup>24</sup> In dieser Stilvielfalt erlebt nun auch die phantastische Literatur eine weitreichende „Modernisierung“, alte und neue Welt klaffen wie nie zuvor auseinander, überlagern sich und kommen abhanden. Das „Nebeneinander von vormodernen und modernen Komponenten auf der semantischen Ebene“ (Simonis, S. 54) intensiviert sich, so dass hier der Grund für die plötzliche Fülle an Texten phantastischen Inhalts – zwischen Ewers und Strobl, Kubin und Kafka, Perutz und Lernet-Holenia, Panizza und Meyrink etc. – zu suchen sein mag.

Zudem vervielfältigen sich die Realitätsebenen, es ist nicht mehr ausschließlich eine einzelne Wirklichkeit, deren Gehalt sich dem Leser als zweifelhaft darstellt. In diesem Zuge, von E.T.A. Hoffmann ausgehend, fügen die Autoren eine Selbstreflexion des Phantastischen ein, die die Frage nach der Tatsächlichkeit der Ereignisse immanent aufs Korn nimmt.

Von einer aufklärungsimmanenten Entwicklung im 18. Jahrhundert emanzipiert sich die phantastische Literatur also zunehmend als Genre, gekennzeichnet durch eine intensive Selbstreflexion und knüpft inhaltlich im 20. und 21. Jahrhundert an die Modernisierungsproblematik an. Gleichzeitig fächert sich das Genre auf, die Zielgruppen erweitern sich, u.a. zu trivialeren Bearbeitungen mit einem Schwerpunkt auf Unterhaltung hin.<sup>25</sup> Früh entdecken die neuen Medien das Genre für sich. So in aller Kürze die Geschichte der phantastischen Literatur Simonis zufolge.

Als viertes stehen die (titelgebenden) Grenzgänge im Mittelpunkt von Simonis' Untersuchung. Mit Verweis auf Arnold van Genneps mentalitätsgeschichtliche Studien führt Simonis das triadische Modell des Passagenritus an, bestehend aus Trennungsphase, Schwellenphase und Angliederungsphase.

Der Dreischritt steht dabei zugleich für eine räumliche Dimension, die der phantastischen Literatur auf der semantischen und der strukturellen Ebene inhärent ist und die sie in die Lage versetzt, Themen wie Zeit und Raum zu erfassen und schichtenweise sichtbar zu machen. Höhepunkt der Texte phantastischer Art ist, so Simonis, der Einbruch einer anderen (zweiten, dritten oder vierten) Realität in die vorhandene und damit eine Grenzüberschreitung, auf die der Text hinarbeitet, um sie in exponierter Form dem Leser vorzuführen. Diese Übergänge stehen für eine Wandlung des Protagonisten

und sind daher von Begleiterscheinungen gekennzeichnet, die auf sie zu und von ihnen weg führen, von Phasen.

Interessant ist darüber hinaus, dass Simonis den häufigen Verweis auf eine Grenzüberschreitung im Titel konstatiert (Simonis, S. 177), der sich auch für Alexander Lernet-Holenias *Mars im Widder* bestätigen lässt: Als Ausdruck für eine Sternkonstellation<sup>26</sup> steht *Mars im Widder* für eine Zeitspanne und damit für ein Dazwischen, das gegenüber der restlichen Zeit hervorgehoben wird. Dies setzt voraus, dass es einen Grund dafür gibt, die einzelne Zeitspanne zu exponieren. Den Zeitlauf unterbrechend und beeinflussend, möglicherweise verändernd, kann „Mars im Widder“ als Ausdruck einer Schwellenphase interpretiert werden. Die Schwellenphase aber zeichnet die phantastische Literatur in besonderer Weise aus, da sie den Moment für jede weitere Entwicklung – Krise oder Chance – öffnet und als Zugang zu den Möglichkeiten des Imaginären zugleich deren Grenzenlosigkeit suggeriert: „Auf den Status eines unbeschriebenen Blattes reduziert, scheinen die Initianden offen gegenüber allen erdenklichen Transformationen, bis hin zu ‚grotesken‘ Verwandlungen.“ (Simonis, S. 181)

Der umfangreiche Textkorpus, an dem Simonis die Geschichte belegt und ihre Theorie nachvollzieht, zeichnet sich auch durch seinen sprach- und kulturübergreifenden Charakter aus. Neben Walpoles *The Castle of Otranto* und Schillers *Der Geisterseher*, nennt sie u.a. E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, Howard Phillip Lovecraft, J.R.R. Tolkien als Vertreter der phantastischen Literatur. Im Folgenden wird der Roman *Mars im Widder* von Alexander Lernet-Holenia auf seinen phantastischen Charakter hin überprüft und damit neben der Anwendung der Theorie Simonis‘ auch die „Perspektivierung der Ergebnisse in (...) literaturgeschichtlicher Hinsicht“ (Simonis, S. 52) erprobt.

### 3. Eine Anwendung – *Mars im Widder* von Alexander Lernet-Holenia

Die Auseinandersetzung mit Alexander Lernet-Holenia ist durch einen „polemische(n) Stellungskrieg“ gekennzeichnet,<sup>27</sup> wie Clemens Ruthner 2005 festgestellt hat. Seither hat sich, möglicherweise als Reaktion auf Ruthners Diagnose, die Diskussion etwas beruhigt, die Grundproblematik, auf die die unterschiedlichen Positionen zurückgehen, blieb jedoch erhalten.<sup>28</sup> Auslöser und Provokateur dieser Debatten war der Autor selbst, dessen Äußerungen sowie eine ‚unkonventionelle‘ Publikationspolitik zur kritischen Rezeption des Werks und des Autors führten: Angesichts eines Prosawerks im Umfang von über 50 Buchpublikationen,<sup>29</sup> die z.T. ineinander verschränkt sind, Zweitpublikationen unter verändertem Titel, „Neuaufgaben“ schon publizierter Geschichten in abgewandelter Form, kritischen Urheberrechtsfragen und Hinweisen des Autors selbst, dessen eigentliche Leidenschaft der Lyrik galt und der verbreitete, er habe sich nur der „Tantiemen“ halber den Romanen zugewandt, wird die Auseinandersetzung immer wieder durch die Frage nach dem literarischen Wert geprägt. Auch die Frage nach der „Inneren Emigration“ Lernet-Holenias während des Nationalsozialismus – der Autor war vom Kampfgeschehen freigestellt bei gleichzeitigem Verbot eines

seiner Werke – steht oft zur (kritischen) Diskussion.<sup>30</sup> Dementsprechend divergent ist die Gewichtung möglicher regimekritischer Tendenzen im Roman *Mars im Widder*, der 1940/41 zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Die Dame* erschien, anschließend bei dem unter der Leitung von Peter Suhrkamp stehenden S. Fischer Verlag mit einer beachtlichen Auflage von 15.000 Exemplaren gedruckt, aber noch vor der Auslieferung verboten wurde und schließlich einem Brand zum Opfer fiel.<sup>31</sup> Allein erhalten blieb das Fahnenexemplar im Besitz des Autors, auf dessen Grundlage schließlich 1947 eine erneute Publikation beim Exil-Schwesterverlag S. Fischers, Bermann-Fischer, unternommen wurde.

Im Zentrum des in 15 Kapitel eingeteilten Romans steht der „Held“ Graf Wallmoden. Eingezogen zu einer vierwöchigen soldatischen Übung, begibt er sich am 15. August 1939 zu seinem Regiment, das in der Nähe von Wien lagert, und erlebt so den deutschen Einmarsch in Polen am 1. September 1939. Schon am ersten Tag seines Dienstes macht Wallmoden auf einem Botengang in Wien Bekanntschaft mit der geheimnisvollen Cuba Pistohlkors, die in rätselhafte Geschäfte verstrickt ist und mit der er sich für den Tag seiner Rückkehr von der „Übung“ verabredet.

In der Folge verbinden sich diese beiden Handlungsstränge – soldatische Übung/Kriegsanfang und Cuba Pistohlkors – miteinander, bewegen sich aber zugleich, räumlich gesehen, voneinander weg. Während Cuba in Wien und Baden weilt, bewegt sich das Regiment und damit Wallmoden weiter gen polnische Grenze, so dass in der zweiten Hälfte des Romans Cuba ausschließlich in der Reflexion Wallmodens vorkommt. Während eines Angriffs verschüttet, tritt Wallmoden in einem Verwundeten-Transport den Rückweg an und trifft, obwohl mittlerweile Cuba Pistohlkors bei einer Verhaftung erschossen wurde, zur verabredeten Zeit am verabredeten Ort eine andere Frau, die tatsächliche Cuba Pistohlkors, deren Pass einige Zeit zuvor gestohlen wurde.

### *Unschlüssigkeit*

Mit dem Roman setzt die Abreise Wallmodens zu seiner soldatischen Übung ein, mit seinem Rückweg vom Schlachtfeld enden seine Reise und der Roman. Ein personaler Erzähler führt den Leser kommentierend durch die Handlung, die Ereignisse und visuellen Eindrücke vermittelnd, gibt er außerdem Einblick in Wallmodens Gedankengänge. Nun steht zu fragen, ob, und wenn ja, wie im Text die für seine Zuordnung zum Phantastischen notwendige Irritation beim Leser erzeugt wird. Der Erzähler erweist sich dabei zunächst in seiner Rolle als konstant. Die Irritation besteht vielmehr in den gegenläufigen Signalen, die der Erzähler zum Text setzt und die dieser nicht lösen kann. So kündigt der erste Satz einen „wahrheitsgetreuen Bericht“ an („Zu Anfang des Sommers 1939 entschloß sich die Hauptperson – um nicht zu sagen: der Held – dieses wahrheitsgetreuen Berichts, ein gewisser Wallmoden, eine soldatische Übung, zu der er verpflichtet war, mit dem 15. August zu beginnen.“ *Mars im Widder*, S. 9).

Die darauf folgende detaillierte Schilderung des vagen Entscheidungsprozesses Wallmodens und die daran anschließende Reflexion über das Leben, machen jedoch deutlich, dass es sich hier nicht um einen wahrheitsgetreuen Bericht, sondern um ver-

schiedene Perspektiven auf das Leben, den „Willen“ und das Schicksal der Hauptfigur handelt: „Bestimmt ist nur eines: daß diese Sphären ineinandergreifen und daß das Schicksal dem Willen und der Wille letzten Endes immer nur dem Schicksal dient – wovon das Folgende ein Beispiel sein möge.“ (Mars im Widder, S. 10)

Interessant ist hier darüber hinaus die Distanz, die der Erzähler zur Hauptfigur einnimmt, den er als „Held“ in Frage stellt und als einen „gewissen Wallmoden“ einführt. Es wird also gleich zu Beginn klar: Mit dieser Hauptfigur stimmt etwas nicht. Fragwürdig ist im Folgenden vor allem Wallmodens Wahrnehmung der Gespräche und Ereignisse, die – für den Leser direkt nachvollziehbar in weiten Strecken über direkte und indirekte Rede vorgetragen – offenbar aus einer ganz anderen Wirklichkeit oder eben Wahrnehmung heraus interpretiert werden. So deutet Wallmoden z.B. die Warnung seines Vorgesetzten vor dem Umgang mit seiner frischen Bekanntschaft, Cuba Pistohlkors, die in geheimnisvolle illegale Aktivitäten verstrickt ist, als Kritik an ihrem Ruf. Seine Reflexion über den Ruf von Frauen sowie den überholten Charakter dieses Themas, führen zu dem Entschluss, sich in Zukunft nicht mehr in offizieller Uniform, sondern in ziviler Kleidung mit ihr zu zeigen. Wallmodens Reaktionen auf die Warnung von Baumgarten lösen bei diesem Irritation aus: „Baumgarten schien nicht ganz zu verstehen, was er meine.“ (Mars im Widder, S. 51) Aufgelöst wird die Situation nicht, doch der Leser hat Gelegenheit, sich durch die Wiedergabe der direkten Rede ein eigenes Bild zu machen und die Irritation auf beiden Seiten zu interpretieren. Über die Quelle der Irritation – Wallmodens Wahrnehmung – besteht kein Zweifel, denn der Erzähler stellt fest, dass Wallmoden Erzähl- und Erfahrungsebene nicht mehr zu unterscheiden vermag (Mars im Widder, S. 20).

Wie die Bemerkung, dass Wallmoden den 15. August zum Beginn seiner soldatischen Übung gemacht habe, weil er das Gefühl hatte, dort erwartet worden zu sein, nicht aufgelöst wird, so wird auch die Geschichte um die richtige und falsche Cuba nicht geklärt. Vernünftige Indizien wie der Verlust eines Passes bieten Ansätze, werden jedoch von wunderbaren Erklärungen begleitet, so z.B. die Anwesenheit einer zweiten, anderen Cuba Pistohlkors zum verabredeten Zeitpunkt. Das aber führt zu Wallmodens Vermutung: „Sie mag eine Person gewesen sein, die sich von diesem Zwischenfall, dem Tod, vielleicht doch nicht so sehr hat unterbrechen lassen wie andere, unpersönlichere Frauen – menschlichere, meine ich ... Oder war es das Schicksal, das sich nicht unterbrechen ließ?“ (Mars im Widder, S. 244)

Obwohl durchaus Ereignisse die Zurechnungsfähigkeit Wallmodens für den Leser in Zweifel ziehen – so z.B. ein nackt getanzter Reigen, mit dem sich Wallmoden während einer Übung kurzfristig konfrontiert sieht –, bleibt eine Unsicherheit über den Realitätsanspruch von Wallmodens Wirklichkeitsinterpretation bestehen. Denn sein Versuch, einen Arzt wegen seines Schwindelanfalls, auf den Wallmoden auch das Reigen-Erlebnis zurückführt, zu konsultieren, führt nicht zu einer Auflösung, sondern erschwert die Klärung, da der Arzt eine seltsame Affinität zum Kreis, bzw. zum Schwindel zeigt. Der anfängliche Argwohn gegenüber dem Protagonist und dem Erzähler sowie deren Verhältnis zueinander bleiben bestehen. Der Versuch, die Ereignisse anhand

der umfangreichen direkten und indirekten Rede zu deuten, misslingt. Die Irritation auf Seiten des Lesers besteht also durchgängig.

### *Schauer als Mittel des Erhabenen*

Sicherlich lässt sich *Mars im Widder* als Roman einer Schauerphantastik nicht mit Walpoles *The Castle of Otranto* oder anderen von Annette Simonis genannten Werken vergleichen. Geistererscheinungen und Belebungen des Unbelebten finden sich zwar auch im Werk Lernet-Holenias, sie sind jedoch nicht an eine unmittelbare Bedrohung für den Protagonisten gebunden, so dass sie ihren Schauer nicht direkt auf den Leser übertragen. Der von Simonis aus einem Moment der Bedrohung abgeleitete Effekt des Erhabenen wird also nicht erzeugt. Das Etikett „Phantastik“ wird im Falle Lernet-Holenias eher von der Frage nach der jeweiligen Interpretation von Wirklichkeit provoziert, als anhand von konkreten, bedrohlichen Ereignissen. Daher sind es eben nicht die typischen phantastischen Elemente – Geister, Spuk, Wiederbelebungen –, die den Eindruck der Bedrohung, des Schauers vermitteln.

Sodomas Auftritt als Gespenst erweckt keineswegs Grauen beim Helden, als er sich, seine Wette mit Wallmoden einlösend, kurz nach seinem Tod bei ihm als Geist meldet und damit beweist, dass Wallmoden die Veränderung nicht bemerken würde: „Dabei nickte er vor sich hin und lächelte auf zweideutige Weise. Es war schon wie die Andeutung eines Grinsens. Seine Zähne, ein wenig gelblich und merkwürdig entblößt, schimmerten im Schatten, der sein Gesicht bedeckte.“ (Mars im Widder, S. 209) Auch der ‚Ratschlag‘ Sodomas, den Wallmoden auf der Suche nach Schutz vor dem Fliegerangriff befolgt, erweist sich weder als Rettung noch als Falle, sondern eben als keine Lösung: „Allzu gut sei Sodomas Vorschlag denn doch nicht gewesen, hatte er noch Zeit zu denken, dann verlor er das Bewußtsein.“ (Mars im Widder, S. 212) Wallmoden wird verschüttet und bewusstlos in einem Verwundetentransport aus dem Kriegsgeschehen in Richtung Heimat gefahren.

Eine ganz typische Situation im Rahmen des Phantastischen ist die Belebung des Unbelebten. So z.B. bei Wallmodens Abschied vom Haus: „(U)nd ging er durch die Zimmer, so war ihm auch der Anblick der Bilder der Menschen, aus denen er selbst hervorgegangen war, keine Beruhigung, sondern sie blickten ihn, unter hochgezogenen Brauen, ein wenig spöttisch, ja geradezu abweisend an, als sei es ihnen unbegreiflich, wie er in eine Stimmung und zweifelsvolle Unruhe habe geraten können, die sie selber nie gekannt. Nimm Abschied, schienen sie zu sagen, nimm doch Abschied!“ (Mars im Widder, S. 11)

Die Bedrohung geht hier vom Eigenleben der Gegenstände aus, das diese, nachdem sie sich offenbar ihrerseits schon von Wallmoden verabschiedet haben, zu entwickeln scheinen. Schließlich erinnert der nächtliche Gang mit Kerzenleuchter durch das offenbar aus verschiedenen Fluren bestehende Haus an eine düstere Schlossszenerie. Dementsprechend hat Wallmoden den Eindruck als „fliehe auch eine Schar schattenhafter Menschen von einer Seite des Saals auf die andere, als ob Wild durch Stangengehölz bräche.“ (Mars im Widder, S. 12) Dieser Moment des Abschieds und damit des

Übergangs stellt im Roman einen ersten Zugang zum Phantastischen her und ist zugleich eine Reminiszenz der phantastischen Tradition, im Sinne der Gothic Novel, von der an dieser Stelle ebenso Abschied genommen wird. Die schaurigen und klassisch-phantastischen Ereignisse sind im Folgenden vor allem Begleiterscheinungen des Möglichen und tragen bisweilen eher komische denn schaurige Züge.

*Zwischen Vormoderne und Moderne: Charakteristika phantastischer Motive*

Wollte man eine Dimension des Phantastischen für das Werk Lernet-Holenias bestimmen, so wäre diese stets historisch, denn die Protagonisten ringen als Zugehörige einer (gerade) vergangenen Welt mit den Regeln der neuen Welt, in die sie sich nicht vollständig einfügen vermögen. Eine gewisse Chronologie dieses rhythmischen Endens und Neuanfangens lässt sich dabei feststellen: von der Aristokratie über das Großbürgertum bis nach dem Zweiten Weltkrieg. Sind es anfangs noch die Veteranen des Ersten Weltkrieges, Fähnrich Menis oder Baron Bagge, die mit der neuen Zeit hadern, so sieht sich schon Wallmoden am Ende der Zwischenkriegszeit einem erneuten Krieg gegenüber, in den er sich ebenso wenig einzugliedern vermag, wie Menis und Bagge in die Friedenszeit. Der Industrielle Alexander Jessiersky schließlich, der ebenfalls mit dem Schein der neuen Zeit hadert, zerbricht an seinen im Nationalsozialismus erworbenen Schuldgefühlen. Die Auffassung von geschichtlicher Entwicklung als Wellenbewegung, die an den Protagonisten der Romane deutlich wird, findet sich auch in *Mars im Widder*. So greift Wallmoden angesichts des Erschreckens über den erneuten Krieg auf vorangegangene Kriege zurück: „Der Hügel hatte Blut getrunken wie schon einmal, vor vierundzwanzig Jahren, wie alle die andern Hügel, um die man gekämpft, wie die Burghügel Karthagos und Ilions und aller Städte, die zerstört worden waren. Die Erde war satt geworden. Sie war satt von dem Blut, das sie eingesogen. Es war das Blut der Menschen, die sie getragen hatte. Denn wo sie nicht getränkt wird mit Blut, will sie auch nicht mehr tragen.“ (*Mars im Widder*, S. 207)

Die Landschaft dient hier als mythologischer Raum, an dem sich Entwicklungen ablesen und sinnstiftend in einen größeren Zusammenhang einordnen lassen. Auch an anderer Stelle wird der Text in einen größeren Zusammenhang gebracht, indem Erzählstränge aus anderen Werken Lernet-Holenias aufgegriffen werden und sich „gleich Türen in andere Texte“<sup>32</sup> öffnen. Das Bild von der blutig gedüngten Erde rückt die Ereignisse in einen archaisch anmutenden Bedeutungszusammenhang von Saat und Ernte und führt damit eine fatalistische Begründung für den Zweiten Weltkrieg an, die dem Autor im Übrigen wiederholt vorgeworfen worden ist. Da jedoch die Werke Lernet-Holenias sich derart eindeutigen Bedeutungszuschreibungen entziehen, wird die entgegengesetzte Position – *Mars im Widder* als dezidiertes Antikriegsroman – ebenso häufig vertreten. Es wird in der Absicht des Autors gelegen haben, dass sich sein Werk eindeutigen Zuordnungen entzieht und Raum für beiderlei Interpretationen bietet. Für die Übertragung der Kriterien von Annette Simonis ist in diesem Kontext die Darstellung einer Kontinuität von Interesse sowie die Sichtbarmachung von Zeitläufen an der Landschaft. Im Vordergrund steht hierbei die Einbindung von aktuellen realen Ereignissen

nissen – der Beginn des Zweiten Weltkriegs – in den Roman und die Verknüpfung mit Bildern einer vormodernen Zeit aus der Perspektive des Protagonisten. Wallmoden ist jedoch nicht der einzige, dessen Weltbild aus einer anderen Zeit stammt und mit dem aktuellen kollidiert. Ein revisionistischer Kreis von Monarchisten hat sich um die geheimnisvolle Cuba und einen Herrn von Örtel gebildet, der in der Forschung gern auch als Widerstandsgruppe gegen Hitler gedeutet worden ist. Im Gegensatz zu Wallmoden sind Cuba und Örtel jedoch in der Lage, ihre Interpretation der Ereignisse dem Zeitgeschehen anzupassen. Leutnant Rex charakterisiert die Gruppe um Cuba und Örtel als „Existenzen aus einer ganz andern Welt als unsereins, mit ganz andern Ehrbegriffen, wenn man das so nennen kann, und andern Vorstellungen ...“ (Mars im Widder, S. 203). Im Gegensatz zu Wallmoden, der sich durchgängig im Zwischenreich verortet, ist es Cuba und Örtel also möglich, zwischen den Wirklichkeiten zu wechseln.

Der Begriff des „Zwischenreichs“ fügt so die sich überschneidenden Realitäten und Zeiten in ein räumlich assoziiertes Gefüge. Innerhalb eines Gesprächs über die Realität von Geistererscheinungen, formuliert Wallmoden: „Vielleicht haben dennoch diejenigen Berichte am meisten für sich, die weder ganz geisterhaft, noch ganz natürlich sind. (...) Weil sich auch unser ganzes Leben eigentlich nirgendwo anders als in einem solchen Zwischenreich abspielt.“ (Mars im Widder, S. 15f.) Ort der Handlung ist also das Zwischenreich: zwischen den Realitäten und zwischen den Zeiten. Hier laufen die Stränge aus den verschiedenen Welten zusammen und wieder auseinander, und auch allein hier ist es Wallmoden möglich, mit seiner veralteten Wirklichkeitsinterpretation zu leben. Das Zwischenreich selbst ist keine feste Größe, sondern eine schmale und changierende Schnittstelle der verschiedenen Zeiten und Realitäten, ein unentwirrbares Miteinander diverser Wirklichkeiten. Nicht zuletzt macht die Metapher eines Ortes – Zwischenreich – für die Überlagerung verschiedener Zeiten diese räumlich erfahrbar und begehbar.

Gleichzeitig reflektiert der Satz Wallmodens die Erzählung als fiktives Ereignis. Intensiviert findet dies wenige Seiten später noch einmal statt, wenn Herr von Örtel Wallmoden gegenüber äußert: „Selbst der schlechteste Schriftsteller ist doch imstande, bessere Geschichten zu erfinden als das Leben. Es zu ertragen ist nur möglich, weil wir es ganz unwirklich führen.“ (Mars im Widder, S. 30) Es geht hier also um eine Verbesserung der Realität mittels kreativer Interpretation. Durch die Vermittlung dieses Ansatzes über eine fiktive Person an den realen Leser werden die Perspektiven vertauscht. Herr von Örtel wird zum Realitätsgenerator innerhalb des Werkes, während der Leser in seiner Rolle als teilnahmsloser Beobachter im unkreativen, realen Bereich an die Peripherie gerückt wird und damit an realem Gehalt verliert.

Die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die sich im Zwischenreich verbinden, markieren Momente der Überschreitung, wie z.B. das Reigen-Erlebnis Wallmodens, der plötzliche Kreis nackter Tanzender, den er für einen Moment während einer Übung wahrnimmt. Diesem Erlebnis geht eine Bewusstseinsirritation Wallmodens voraus, angebunden an das Motiv der Ernte, in dem er die Zeit als räumliches Nacheinander erfasst: Nichts – hörte er sich selber sagen – nichts geschieht, bevor es

an der Zeit ist, und nichts wird geerntet, ehe es reif ist. Und er hatte auf einmal eine ungewöhnlich genaue, fast überwache Empfindung für das Wesen der Zeit. Die Zeit, sagte er sich, ist das Nacheinander der Dinge. Wie nämlich zwei Dinge räumlich undurchdringlich sind, so sind sie es auch zeitlich.“ (Mars im Widder, S. 40) In dem Motiv der Ernte sowie in der zunehmend spiralförmigen Bewegung der Reigentanzenden, die in „Fauchen“, „Gedrüll“ und „Unzucht“ übergeht (Mars im Widder, S. 45), zeigen sich apokalyptische Tendenzen, die eine zweite Vision aufgreift und konkretisiert: Bei einer nächtlichen Straßenüberquerung bemerkt Wallmoden ein langes „Band“ von geräuschvoll wandernden Krebsen, das sich über die Straße zieht und plötzlich verschwindet. Begleitet wird diese Vision durch das Zitat der Sieben-Posaunen-Vision der Johannes-Offenbarung. In den meisten Fällen wird der Krebszug deshalb als eine Untergangsvision<sup>33</sup> interpretiert, die entweder mit dem Polenfeldzug in Verbindung gebracht,<sup>34</sup> oder im Hinblick auf den Nationalsozialismus als Prophezeiung interpretiert wird.<sup>35</sup> Die phantastischen Bilder in *Mars im Widder* besitzen also durchaus bedrohliche Elemente, wenn sie auch in einem anderen, universellen Kontext stehen und sich nicht an Schauer momente des Erhabenen anknüpfen lassen.

Inhaltlich changiert der Text zwischen aktuellen Bezügen und alten, bis in die Antike zurückreichenden Ereignissen, die er miteinander verbindet. Die Denkfiguren sind jedoch zunächst nicht von phantastischen Inhalten geprägt, sondern vor allem von ihren historischen Bezügen. Gleichzeitig reflektiert *Mars im Widder* seinen phantastischen Gehalt sowie seine verschiedenen Realitäten und bezieht den Leser in diese Reflektion mit ein. Durch die Übertragung von zeitlichen Abfolgen auf die Landschaft sowie die Gleichzeitigkeit in einem Zwischenreich werden die zeitlichen Herausforderungen in Schichten übereinander verortet. Hier zeigt sich der Roman also deutlich in der Tradition der phantastischen Literatur nach Annette Simonis; gleichzeitig bietet der Fokus auf Zeit und Raum eine neue Herangehensweise an das divergente und schwer zu fassende Motiv-Inventar im Roman.

### *Grenzüberschreitungen – Passagenriten*

Das vierte Kriterium fragt nach den Passagenriten, den Grenzüberschreitungen im Roman. Und in der Tat finden sich zwei Arten von Übergängen,<sup>36</sup> zunächst die Erlebnisse Wallmodens, die an seine Wahrnehmung geknüpft sind und die er unabhängig von anderen Romanfiguren erlebt, insbesondere die bereits behandelten Fälle des Reigens, des Krebszug und die Meldung Sodomias von seinem Tod. Die zweite Form des Übergangs betrifft die Struktur des Romans, die Verknüpfung der beiden Erzählstränge – Cuba/Wien und Regiment/Krieg – miteinander.

Die Erlebnisse der ersten Form stehen alle drei in einem mythologisch-anthropologischen Kontext: von einer rituellen Handlung wie dem Reigen über das Bild einer umfassenden Wanderbewegung bis hin zu der Auferstehung der Toten. Die Zeiterfahrung im Umfeld des Reigens stellt die Ernte als geschichtsstrukturierendes Element dar, der Krebszug vermittelt das Bild der Völkerwanderung, von Lernet-Holenia in ihrer langen Tradition wiederholt aufgegriffen, die Verschüttung schließlich

erinnert an die Rückkehr in den Mutterleib: „Er hatte sogleich ein gewisses Gefühl der Geborgenheit.“ (Mars im Widder, S. 214) Alle drei Ereignisse binden also den einzelnen Menschen Wallmoden, trotz eingestreuter Zweifel, an eine größere Ordnung. Den Reigen und das währenddessen empfundene Schwindelgefühl Wallmodens bestätigt ihm der konsultierte Arzt sogar als „gesteigerten Zustand“ (Mars im Widder, S. 127). Alle drei Ereignisse ebenso wie die Träume und das Todeserlebnis Wallmodens auf dem Schlachtfeld lösen bei diesem Nachdenklichkeit und Verunsicherung gegenüber seiner Wahrnehmung, der Wirklichkeit und seinem Gesundheitszustand aus.

Die eigentlich phantastische Handlung findet sich aber nicht hier, sondern im Erzählstrang zu Cuba.

Ausgehend von dem Hinweis Leutnant Rex' („Es waren Existenzen aus einer ganz anderen Welt als unsereins“, Mars im Widder, S. 203) zeigt sich, dass der räumliche Übergang zwischen Cuba/Wien und Militär-Lager nicht nur für den Wechsel vom Lager in die Stadt steht, sondern auch für den Übergang in eine andere Welt. Darauf verweist u.a. jeweils ein Indiz der Transzendenz, sei es ein einzelner roter Stern (Mars im Widder, S. 23 und S. 63), sei es Mars, der „durch das Wagenfenster“ (Mars im Widder, S. 107) scheint. Auch der erste Hinweis auf Wallmodens geistige Verwirrung hängt unmittelbar mit der ersten Begegnung mit Cuba im Hause Sodomias zusammen. Wallmoden ist der plötzlichen Überzeugung, dass Cuba die gleiche Person ist, die in einer Erzählung am Tag zuvor Erfahrungen okkultistischer Art macht: „Denn auf sonderbare Weise begann er, Erzähltes und Erlebtes zu verwechseln.“ (Mars im Widder, S. 20) Als sich Wallmoden kurz darauf wieder von Cuba verabschiedet, geschieht dies in der Dämmerung, gefolgt von einem Windstoß: „(E)r machte die Flamme schwanken, und ein offenstehender Fensterflügel an einem der Häuser begann zu schlagen. Das Laub eines Eschenbaumes, der über eine hohe Mauer hing, rauschte“ (Mars im Widder, S. 23). Die Dämmerung begleitet die Treffen der beiden, ebenso wie Handlungen aus einer anderen Zeit, z.B. das Herausführen von Pferden zu einem Fuhrwerk (Mars im Widder, S. 94f.); Wallmodens Blick an den Himmel steht zudem meist am Ende der Treffen (Mars im Widder, S. 39 und 107), wenn er sich auf den Rückweg in sein Lager begibt.

Auch dies strukturiert die Treffen der beiden: die Rückkehr ins soldatische Lager im Anschluss. Während im ersten Drittel von *Mars im Widder* Wallmodens Gefühle für Cuba und die Treffen mit ihr einen großen Raum einnehmen, dominieren das zweite Drittel die Versuche, Cuba zu erreichen, vor allem aber Schilderungen des Feldzugs, der umgebenden Natur und des Krieges. Am Ende des Romans steht nicht nur die Wiedervereinigung Wallmodens mit einer Cuba Pistohlkors – auch dies übrigens in der Dämmerung –, sondern die Wiedervereinigung Wallmodens mit sich selbst und die Rückkehr in ein Haus, wenn dies auch nicht sein Haus ist. An die Begründung und Kennzeichnung des Endes der Übergänge („Denn es gibt ohne Verwandlung keine Wiederkehr“, Mars im Widder, S. 228) schließt sich die Weiterführung verschiedener, zuvor unterbrochener Erlebnisse und Träume Wallmodens.

Der Roman präsentiert sich im Ganzen also als eine Kreisbewegung, bestehend aus

verschiedenen Übergängen, die am Ende zum Ausgangspunkt zurückführen resp. eine Rückkehr ermöglichen.

#### 4. Schluss

Die Anwendung der Theorie von Annette Simonis zeigt, dass es in diesem Sinne durchaus Gründe dafür gibt, den Roman *Mars im Widder* von Alexander Lernet-Holenia dem Genre der phantastischen Literatur zuzuordnen. Zugleich wird deutlich, dass es ebenso stark divergierende Aspekte gibt, so z.B. in einem für das Genre essenziellen Moment: dem Schauer. Es zeigt sich, dass Lernet-Holenia zwar mit den klassischen phantastischen Motiven zur Erregung einer schauerlich gelagerten Verunsicherung spielt, sich jedoch von ihnen verabschiedet und ein anderes phantastisches Moment einführt, das ebenfalls eine Verunsicherung, aber viel stärker im Kontext archaischer Welterklärungsmuster – Mythen – stattfindet, denen jedoch der als typisch für das Phantastische verstandene Schauer fehlt. Insofern ist fraglich, ob Lernet-Holenias Werk tatsächlich dem Phantastischen zuzuordnen ist, der Blick in die „Geschichte der Phantastik“ von Simonis bietet hier keine weiteren Anhaltspunkte, zumal sie sich abschließend einer ganz anderen Entwicklung mit Tolkiens *The Lord of the Rings* widmet. Nichtsdestoweniger weist Lernet-Holenias Roman mit seinen Übergangsmomenten, den vorangegangenen und nachfolgenden Phasen, den verschiedenen Wirklichkeiten sowie der durchgehenden Selbstreflexion deutliche Anzeichen einer Literatur des Phantastischen auf.

Die Anwendung der Theorie von Annette Simonis nun offenbart einen ganz typischen Vorgang in der Diskussion um die Frage „Was ist Phantastik?“ a) Die Aufstellung einer Theorie, b) Die kritische Rezeption und Überprüfung der Theorie in Rezensionen etc. c) Die Anwendung und die Grenzen sowie (seltener) Möglichkeiten der Theorie. Auch hier zeigt sich, dass das Bemühen um eine Theorie des Phantastischen schließlich auf die Feststellung ihrer Divergenzen zum Primärtext sowie zu den vorhandenen Studien hinausläuft. Am Ende behauptet die Frage nach dem Phantastischen nichts anderes als ihre eigene Unschlüssigkeit.

Jenseits aller endlichen Antworten ermöglicht die Theorie von Annette Simonis jedoch einen neuen Zugriff auf das Werk Lernet-Holenias, der darüber hinaus dem vertrauten „polemischen Stellungskrieg“ entgegenwirkt, da er sich in vorgegebenen Strukturen und zielorientierten Fragestellungen bewegt und dadurch den Blick für andere Inhalte im Werk Lernet-Holenias öffnet.

Auf die Bedeutung einzelner Motive im Werk Lernet-Holenias ist schon mehrfach hingewiesen worden,<sup>37</sup> im Gefolge der Theorie Simonis' ordnet sich die Relevanz der Motive nun einem weiteren Kontext unter: in die Tradition einer phantastischen Literatur. So fällt auf, dass der Abschied Wallmodens von seiner Wohnung noch im Sinne einer Schauerphantastik in der Tradition Lovecrafts, Poes oder Hoffmanns stattfindet. Doch der Anfang des Romans ist zugleich der Abschied von der vorangegangenen Schauerphantastik. Es mag nicht zufällig sein, dass an diesen Abschied der Zweite

Weltkrieg anschließt. So steht der Krieg zwar einerseits im Zeichen seiner Vorgänger – dies suggerieren die phantastischen Ereignisse erster Art wie der Reigen, der Krebszug etc. –, zugleich stößt er Wallmoden in Anlehnung an Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* ab: „(D)er Untergang und die Zerstörung überhaupt schienen ihm von vollkommener Häßlichkeit.“ (Mars im Widder, S. 226) Wallmodens Umgang mit dem Krieg teilt sich in zwei Deutungen: einer fatalistischen, eher von außen oder von Wallmodens Unterbewusstsein motivierten Einordnung des Kriegsgeschehens als unabwendbares Ereignis innerhalb eines mythischen Weltgeschehens und in der Ablehnung des Krieges durch die Weigerung, ihn überhaupt wahrzunehmen, deren äußerste Form die Betonung der Hässlichkeit ist. Die fatalistische Interpretation entspricht einem Vorwurf, den der schwedische Schriftsteller und Philosoph Lars Gustafsson der phantastischen Literatur machte: nämlich ihre reaktionäre politische Haltung und Moral. Ausgehend von Gustafsson hat die Literaturwissenschaft immer wieder versucht, dieses Ergebnis zu widerlegen, und auch Gustafsson selbst wäre lieber zu einem anderen Schluss gekommen: „Dauernd hatte ich gehofft, etwas zu finden, das dieser These widerspricht: ich finde es nicht. Die Anziehungskraft, die diese ganze Sphäre von Eingebungen ausübt, ist die Anziehungskraft, die darin besteht, daß man sich sagt, die Welt sei dem Menschen letztlich unzugänglich, sie lasse sich nicht manipulieren.“<sup>38</sup> Mit dieser Feststellung jedoch wird das Etikett „phantastische Literatur“ zur Gretchenfrage einer Literatur, die schon mit dem Trivialitätsverdacht kämpft. Was also tun mit dieser „kälteste(n) aller ästhetischen Klimazonen“?<sup>39</sup> Vielleicht liegt der von Simonis geäußerte Verdacht, dass es auf der Diskursebene um etwas anderes geht, als um eine Antwort auf die Frage „Was ist phantastisch“, näher als vermutet (Simonis, S. 51).

Für den Roman *Mars im Widder* lässt sich jedoch feststellen, dass der Ästhetizismus als Alternative zum Fatalismus ebenso wenig zum Heldentum führt, auch wenn Zweifel herrschen, ob der Autor diese Überzeugung geteilt hat.

Dear Sir, your astonishment's odd  
I'm always about in the Quad  
And that's why the tree  
continues to be  
Since observed by, yours faithfully, God  
(anonym)

## Anmerkungen

1 Alexander Lernet-Holenia: Die Auferstehung des Maltravers. Frankfurt/Main 1979 (= Bibliothek Suhrkamp, 618), S. 189.

2 Alexander Lernet-Holenia: Mars im Widder. Roman. Frankfurt/Main (= Insel Taschenbuch 2799), S. 1. Im Folgenden wird der Roman im Text zitiert.

3 Rüdiger Görner: Nachwort. In: Alexander Lernet-Holenia: Mars im Widder. Frankfurt/Main, Leipzig 2002, S. 247-255, S. 248.

4 Vgl. hierzu u.a.: Hélène Barrière: Le fantastique dans l'oeuvre narrative d'Alexander Lernet-Holenia. Arras 1998; Stephan Berg: Schlimme Zeiten – böse

Räume. Stuttgart 1991; Jasmin Grande: Die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Zu ausgewählten Prosa-Werken Alexander Lernet-Holenias. Wetzlar 2005 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 89).

**5** Vgl. <http://www.lernet-holenia.com/lernet/forschung.htm>.

**6** Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuauflage. Berlin 2007 (= Literatur. Forschung und Wissenschaft, Bd. 9), S. 45.

**7** Ebd., S. 53.

**8** Vgl. Roman Roček: Die neun Leben des Alexander Lernet-Holenia. Eine Biographie. Wien 1997, S. 233.

**9** Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die phantastische Literatur. München 1972; Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Hrsg.: von Rein A. Zondergeld. Frankfurt/Main 1974.

**10** Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaicon 1 (wie Anm. 10), S. 44-83.

**11** Louis Vax: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaicon 1 (wie Anm. 10), S. 11-43.

**12** Stanislaw Lem: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaicon 1 (wie Anm. 10), S. 92-122.

**13** Peter Cersowsky: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München 1983.

**14** Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersucht an Texten von Hanns Heinz Ewers u. Gustav Meyrink. Meitingen 1987.

**15** Marianne Wünsch: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen. München 1991.

**16** Uwe Durst: Theorie der Phantastischen Literatur. Tübingen u.a. 2001. In überarbeiteter und erweiterter Form erschien die Arbeit 2007 in einer zweiten Auflage im LitVerlag (wie Anm. 6).

**17** Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer

Texte. Frankfurt/Main 2002.

**18** Annette Simonis: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg 2005. Im Folgenden wird aus dem Band unter Angabe des Titels im Text zitiert.

**19** Winfried Freund: Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland. In: Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Hrsg. v. Rein A. Zondergeld. Frankfurt/Main 1978, S. 9-31. Vgl. auch: Winfried Freund: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München 1999.

**20** Mit dem Begriff der „klassischen Phantastik“ wird die phantastische Literatur inzwischen oft von Science Fiction, Fantasy etc. abgegrenzt und gleichzeitig alle Genres unter dem Oberbegriff „Phantastik“ zusammengefasst. Vgl. z.B. die Kategorisierung in der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, der „weltweit größte(n) öffentlich zugängliche(n) phantastische(n) Bibliothek“ ([www.phantastik.eu](http://www.phantastik.eu)).

**21** Die Vermutung von Simonis, dass, „(g)äbe es eine solche Gattung bzw. Textsorte nicht“, man davon ausgehen müsse, „dass die wissenschaftlichen Diskussionen darüber (...) reine akademische Spiegelgefechte“ (Simonis, S. 51) seien, spricht einen interessanten Punkt in der Theoriegeschichte der phantastischen Literatur an. Die Stellungnahme der Diplom-Bibliothekarin und Fantasy-Autorin Stefanie Bense zeigt, dass diese Überlegung auch von Seiten der Autoren wahrgenommen wird, die Kategorisierung erfolgt hier jedoch vor allem unter marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten: „Anders gesagt: Was kümmern den Bäcker chemische Analyse und Definition seiner Brote, wenn er Schmackhaftes herstellen will und möchte, dass die Leute weiter bei ihm kaufen?“. Nichtsdestoweniger weist auch sie auf die Relevanz der Inhalte für den Schreibprozess hin: „Autoren/innen interessieren sich mehr für stofflich-thematische Inhalte. Es ist ihnen wichtiger, herauszufinden, wie sie ihre Idee, die Aussage und das Staunenswerte vermitteln, als über Subgenres nachzudenken.“ Stefanie Bense: Fantasy – Im Dickicht der Definitionen I, in: The Tempest, (20. Oktober 2002) H. 4-10, [http://www.autorenforum.de/content/view/419/\(5.8.2009\)](http://www.autorenforum.de/content/view/419/(5.8.2009)).

**22** Vgl. hierzu z.B. Vax, Die Phantastik, 1974 (wie Anm. 12); Caillois: Das Bild des Phantastischen,

1974 (wie Anm. 11). Vgl. zur Kritik: Todorov, Einführung in die phantastische Literatur, 1972 (wie Anm. 10); Durst, Theorie der phantastischen Literatur, 2007 (wie Anm. 7).

**23** Vgl. Ebd., S. 63.

**24** Vgl. hierzu z.B. das Kapitel „Die Darstellung des Behörden-Apparates im ‚Golem‘, in der ‚Anderen Seite‘ und in Kafkas ‚Schloß‘. Satire und potenzierte Unschlüssigkeit“. In: Peter Cersowsky: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts (wie Anm. 14), S. 237-248.

**25** So vermutet Simonis den Ursprung des Trivialitätsverdachts gegenüber der phantastischen Literatur weniger in dem Genre selbst und damit nicht in dem Bild der gegenaufklärerischen Strömung einer verdrängten Phantasie, sondern durch eine spezifische Entwicklung des Genres während einer Zeit seiner Hochblüte.

**26** Vgl. hierzu Franziska Müller-Widmer: Alexander Lernet-Holenia. Grundzüge seines Prosawerks dargestellt am Beispiel „Mars im Widder“. Bonn 1980 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 94), S. 98-103 (Kapitel „Astrologie“).

**27** Clemens Ruthner: Am Rande (wie Anm. 22), S. 176.

**28** Vgl. hierzu z.B. den Beitrag von Donald G. Daviau zu: Alexander Lernet-Holenia in der Kritik. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Auernheimer, Bahr, Kraus und Hofmannsthal. In: Bin ich denn wirklich, was ihr einst wart? Alexander Lernet-Holenia. Resignation und Rebellion. Hrsg. v. Thomas Hübel, Manfred Müller und Gerald Sommer. Beiträge des Wiener Symposiums zum 100. Geburtstag des Dichters im May 1997. Riverside 2005, S. 69-94. Daviau kontrastiert in seinem Beitrag unter dem Aspekt der neueren Forschungen zu Lernet-Holenia ausschließlich die Dissertation von Reinhard Lüth aus dem Jahre 1988 und die Arbeit von Robert Dassanowsky aus dem Jahr 1996. Gänzlich unerwähnt bleiben die bisweilen sehr kritischen, jedoch erhellenden Arbeiten Clemens Ruthners zum Autor seit Beginn der 1990er Jahre, insbesondere im Rahmen seiner Dissertation (wie Anm. 22). Vgl. hierzu: Reinhard Lüth: Drommtenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Alexander Lernet-Holenia und Leo Perutz. Meitingen 1988 (= Studien zur phantastischen Lite-

ratur, Bd. 7); Robert von Dassanowsky: Phantom Empires. The Novels of Alexander Lernet-Holenia and the Question of Postimperial Austrian Identity. Riverside 1996.

**29** Zum Trivialitätsvorwurf an Lernet-Holenia vgl. Gerald Funk: Alexander Lernet-Holenia. Anmerkungen zur Rezeption und Poetik seines Werks. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Sprache des Rechts (2) (Dez. 2002) H. 32/128, S. 153-163.

**30** Vgl. hierzu Clemens Ruthner: Am Rande (wie Anm. 22), S. 175-184.

**31** Vgl. Joachim Dyk: Der Zeitzeuge. Gottfried Benn 1929-1949. Göttingen 2006, S. 282. Zu der Auseinandersetzung mit dem Verbot des Romans vgl. Clemens Ruthner: Am Rande (wie Anm. 22), S. 190-198.

**32** Vgl. Clemens Ruthner: Erzählte Zwischenreiche. Die Stellung Lernet-Holenias in der (phantastischen) Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard. Hrsg. v. Thomas Eicher et al. Köln 1999, S. 177-207, S. 189.

**33** Vgl. z.B. Reinhard Lüth: Drommtenrot und Azurblau (wie Anm. 28), S. 249.

**34** Vgl. z.B. Franziska Müller-Widmer: Alexander Lernet-Holenia. Grundzüge seines Prosa-Werkes (wie Anm. 26), S. 104ff.

**35** Vgl. z.B. Gerald Funk: Artistische Untergänge. Alexander Lernet-Holenias Prosawerk im Dritten Reich. Wetzlar 2002 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 68), S. 38.

**36** Den Abschied vom Haus im ersten Kapitel klammere ich hier als Rahmenhandlung aus.

**37** Hélène Barrière: Le Fantastique dans l'oeuvre narrative d'Alexander Lernet-Holenia. Arras: Phil.Diss. D'Univ. d'Artois 1998; Rein A. Zondergeld: Blaue Augen, nackte Füße oder die Herrschaft des Anderen. In: Phaicon 5. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main 1986; Erik Hauser: Zwischenreiche. Lernet-Holenias erzählerisches Werk zwischen Traum und Wirklichkeit. In: Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard. Hrsg. von Thomas Eicher, Bettina Gruber. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 145-162; hierzu auch: Jasmin Grande: Die Wahrnehmung der Wirklichkeit (wie Anm. 6); Jean-Jacques Pollet: Phantastik und Heraldik. Überlegungen zu Alexander Lernet-

Holenias Roman „Der Graf Luna“. In: Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. Hrsg. von Winfried Freund, Johann Lachlinger, Clemens Ruthner. München 1999, S. 209-218; Thomas Eicher: Das Heimkehrermotiv in Lernet-Holenias „Standarte“. Zu einem literarischen Topos der Zwischenkriegszeit. In: Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard. Hrsg. v. Thomas Eicher et al. Köln 1999, S. 113-130; Tho-

mas Hübel: Von der Mongolisierung zur Modernisierung. Zu einigen Aspekten von Alexander Lernet-Holenias Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In: Alexander Lernet-Holenia. Poesie auf dem Boulevard. Hrsg. v. Thomas Eicher et al. Köln 1999, S. 225-236.

**38** Lars Gustafsson: Über das Phantastische in der Literatur. In: Utopien. München 1970, S. 23.

**39** Ebd., S. 24.