Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 66 (1986)

Heft: 5

Artikel: Das Phantastische, das Reale und das Böse : Bemerkungen zu einer Literaturgattung in Randlage

Autor: Wamister, Christof

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164337

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Christof Wamister

Das Phantastische, das Reale und das Böse

Bemerkungen zu einer Literaturgattung in Randlage

1

Die Zeiten sind zwar vorbei, in denen man sich speziell zu rechtfertigen brauchte, wenn man erklärte, ein Liebhaber des Phantastischen zu sein. Auch scheint jene grosse Phantastik-Welle fürs erste vorbei zu sein, wie sie sich vor allem im Kino manifestierte. Dennoch bleibt das Phantastische ein beunruhigendes Kunst- und Literaturphänomen. Seine Randposition wird bestehen bleiben, denn seine Erscheinungsformen reichen von der übelsten Schundliteratur bis in die grosse Kunst, falls wir diese Stufeneinteilung der Kunst gelten lassen. Phantastisches erscheint sowohl im Heftchenroman als auch im *«Faust»*, was sich aber auch vom Kriminalroman sagen lässt. Es soll hier aber nicht vom Phantastischen als Element, sondern als Gattung die Rede sein: von jener Literatur, die sich voll und ganz dem Phantastischen verschrieben hat. Die Frage nach der Qualität ist dabei nicht zu trennen von der Frage, was phantastische Literatur ist und was sie will.

Das «Phantastische» – das kommt von Phantasie, die im Gegensatz zur Wirklichkeit steht. Literatur, die es auf die Beschreibung von Wirklichkeit abgesehen hat, nennen wir «realistisch». Realistische Literatur beschreibt die Wirklichkeit, phantasische das nicht Wirkliche, Dinge, die es gar nicht gibt. Das Prädikat «unrealistisch» wird landläufig oft zur negativen Bewertung eines erzählenden Kunstwerkes verwendet. So weit, so unbefriedigend.

Es ist evident, dass diese klaren Trennungen heute nicht mehr funktionieren. Erkenntnis- und Sprachtheorie sowie die Psychoanalyse haben hier zu viel in Frage gestellt. Weder der literarische Realismus noch der Naturalismus haben das Problem der Wirklichkeitsdarstellung gelöst. Wäre demzufolge alle moderne Literatur phantastische Literatur? Das würde wieder zu einer unbefriedigenden Ausweitung dieses Begriffes führen. Doch die Elemente des Phantastischen haben sich in der Gegenwart zweifellos verstärkt.

Die Theorien über das Phantastische in der Literatur haben sich an Werken des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts erhärtet. Speziell im 19. Jahrhundert bildete die phantastische einen ausgeprägten Gegensatz zur realistischen Literatur. «Die phantastische Literatur ist nichts anderes als das schlechte Gewissen des positivistischen 19. Jahrhunderts», schreibt Tzvetan Todorov[1]. Offenbar verhalten sich die Dinge und menschlichen Gegebenheiten nicht so, wie es eine «objektiv» realistische Beschreibung gerne haben möchte. Das Subjekt, das in Frage gestellte Ich, drängt sich vor und verformt die Realität nach seinen Wünschen, Begierden – oder auch Ängsten. Ich will aber innerhalb des hier vorgegebenen Rahmens auf eine Weiterverfolgung einer psychoanalytischen Betrachtung bewusst verzichten, um das Thema möglichst aus dem Blickwinkel und den Intentionen der Autoren anzugehen.

2

Zurück zu den künstlerischen Dingen. Phantastisch kommt von Phantasie. *«Fantasy»* ist zu einer Gattungsbezeichnung geworden, um deren Inhalt es hier nur am Rande geht. *«Fantasy»*, das sind jene durch Buch (Tolkiens *«Herr der Ringe»)* und Film bekannt gewordenen Geschichten, die in grauer, imaginierter Vorzeit spielen und Zauberei und Übernatürliches als konstitutive Elemente enthalten. Sie stehen, um eine wichtige Unterscheidung der Literaturkritik zu bemühen, näher beim Märchen als bei der Sage. Im Märchen geht es von Beginn an zauberhaft und phantastisch zu, und seine Protagonisten bedienen sich der Zaubermittel ganz selbstverständlich, meist zu ihrem schlussendlichen Vorteil. In der Sage dagegen brechen die übernatürlichen Mächte in die Menschenebene ein und bestrafen denjenigen, der sich nicht an die von ihnen auferlegten Spielregeln hält. Daraus wurde auch der Schluss gezogen, dass das Märchen fortschrittlich, die Sage dagegen reaktionär sei[2]. Diese Aussage wurde von Lars Gustafsson auf die ganze Gattung der phantastischen Literatur übertragen[3]. Womit wir auch schon mitten in der Literaturdiskussion über das Phantastische wären, die hier aber nicht noch einmal in ganzer Breite aufgerollt sein soll.

Grundsätzlich gilt es zu unterscheiden in Strukturbeschreibung und Wertung. Besteht nun das Phantastische im Einbruch eines übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt (Louis Vax), in der sie einen Riss verursacht (Roger Caillois), oder wird es in erster Linie durch die Unschlüssigkeit des Lesers über die Beschaffenheit der unheimlichen Ereignisse (Todorov) bestimmt? Mehr psychoanalytisch ausgerichtete Kritiker sprechen von der Phantastik als der *«Wiederkehr des Verdräng-*

ten»[4]. Auch um die Abgrenzung zwischen Gattungen und Untergattungen sowie die fliessenden Übergänge hat man sich bereits hinlänglich bemüht. Abgesehen von der bereits erwähnten *«Fantasy»* gilt anerkanntermassen als eigenständiges Genre die Science-Fiction-Literatur (SF), da sie meist in der Zukunft spielt, und die in ihr beschriebenen Wunder technischer Natur sind oder auf andern Planeten stattfinden. Zeit und Raum spielen bei dieser Unterscheidung somit eine wesentliche Rolle. Verwirrenderweise gibt es aber auch Mischformen zwischen SF und klassischer Phantastik, für die als vorläufige Beispiele H. P. Lovecraft, C. A. Smith und der Film *«Alien»* stehen mögen.

Die klassische phantastische Erzählung ist die Geistergeschichte: der Einbruch des Jenseitigen in die reale, vernünftige Welt. Auch hier wurden umfangreiche Klassierungen erstellt, vom Vampir bis zum Werwolf. Die phantastische Literatur bezieht ihre Faszination aus dem Grenzbereich, aus dem Zusammenstoss zweier Welten. Wie steht es denn aber mit jenen Erzählungen, die ganz in der phantastischen Welt spielen, oder bei denen (umgekehrt) der Schrecken realen Ursprungs ist? Man kann letzteres vereinfachend als Horror-Literatur (oder -Film) bezeichnen. Auch hier gibt es übrigens fliessende Übergänge. Und was ist, wenn sich das Jenseitige nicht als böse und erschreckende, sondern als gute Macht erweist? Aus Begegnungen mit gutartigen Gespenstern ergeben sich oft witzige Wirkungen; es ist aber doch ein bereits eher ironisches Randgebiet.

3

Eine Folgerung und eine Frage: Dem Grenzgebiet, dem Unsicheren, Unentschiedenen kommt in der Phantastik eine wesentliche Rolle zu; sei es durch die Mischformen von Gattungen, sei es durch die Todorovsche Unsicherheit des Erzählers / Lesers über die Beschaffenheit der unheimlichen Phänomene. Die Frage: Der amerikanische Horror-Bestseller-Autor Stephen King hat sie in einem langen Essay über sein Schreiben und sein Genre[5] auf die folgende Formulierung gebracht: *«Why do you want to make up horrible things when there is so much real horror in the world?»* So lässt er einen Kritiker fragen. Eine Frage, die sich jeder Liebhaber der modernen Phantastik gefallen lassen muss. Damit wird nicht ein strukturbeschreibender Weg (vom Praktiker und Autor King als akademischer Firlefanz betrachtet) eingeschlagen, sondern eine moralische Frage gestellt.

Muss ich begründen, warum als Textbasis nicht auf einen Klassiker des Phantastischen, sondern auf einen amerikanischen Autor gegriffen wird, dessen Ruf vom europäischen Standpunkt aus nicht über alle Zweifel erhaben ist? Gewiss bevorzugen er und andere Amerikaner grellere

Effekte, als wir sie gemäss klassischer Ästhetik gewohnt sind. Aber bekanntlich ist die Unterscheidung in hohe und niedere Literatur eine deutsche Spezialität, deren Anwendung gerade bei der phantastischen Literatur oft jämmerlich versagt; zu viel Interessantes müsste dabei unter den Tisch fallen. Sowohl das Lesevergnügen als auch die theoretische Neugierde kämen dabei zu kurz. Und nicht zuletzt zeigt sich Stephen King in seinem Essay als Autor, der sich über die Bedingungen seines literarischen Produzierens durchaus seine Gedanken gemacht hat.

Beim Werk von King handelt es sich zumeist um *«supernatural horror»* (H. P. Lovecraft): Das Unheimliche ist unerklärlich-übernatürlichen Ursprungs und es ist böse, es bedroht den Menschen. Bei King können sich banale Dinge des Alltagslebens wie Autos und Maschinen, aber auch Tiere, in bedrohliche Ungeheuer verwandeln; von seinen modernen Variationen des Vampirthemas ganz abgesehen. Stephen Kings Antwort auf die zitierte moralische Frage lautet sehr einfach: *«... that we make up horrors to help us cope with the real ones.»* Er beruft sich dabei auch auf die Katharsis-Theorie des Aristoteles. Der heilsame Schrecken? Unausgesprochen bezieht sich dabei King auf die von Todorov verworfene These von Lovecraft, dass phantastische Literatur sich durch die Angst definiere, die sie beim Leser hervorrufe. Todorov folgert daraus spöttisch, dass somit die *«Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers»* [6] abhänge. Das ergäbe wohl ein zu einfaches Wertungsschema. Aber Angst ist zweifellos eines der grossen Themen der phantastischen Literatur, da stimmt auch der belgische Autor Jean Ray bei, der die grenzhütende Wächterfunktion der Angst betont. Sie bewacht die Ränder des Realen [7].

Bei Stephen King erscheint das Übernatürliche als das Böse, und er liefert in seinem Essay gleich auch eine bemerkenswerte These, dies anlässlich der Interpretation des Romans *«Ghost Story»* seines Kollegen Peter Straub. Normalerweise sei es einfach, phantastische Erzählungen *(«horror novels»)* in solche zu unterscheiden, in denen das Böse (das englische Wort *«evil»* deckt sich m. E. nicht mit der deutschen Übersetzung – es hat eine Nebenbedeutung von «passiv, aber allgegenwärtig») – aus dem Innern der handelnden Menschen kommt (King nennt das klassische Beispiel *«Dr. Jekyll and Mr. Hyde»)* und solche, in denen es von aussen kommt. Spätestens hier ist ersichtlich, warum eine psychoanalytische Betrachtungsweise für die phantastische Literatur nicht genügt. King nennt die zweite Möglichkeit *«predestinate evil»* und gibt als Beispiel *«Dracula»* von Bram Stoker an. Doch ab und zu komme ein Buch daher, in dem sich das Böse nicht mit letzter Sicherheit zuordnen lasse, es bleibe *«ambiguous»*. Oft, aber nicht immer, mache dies die Qualität eines Buches aus. King leitet die Faszination von *«Ghost Story»* daraus ab [8]. Da hätte man nun

eine moraltheologische Variante von Todorovs These der *«Unschlüssigkeit»;* aber bezogen auf die Herkunft des Bösen. Die Herkunft des Bösen rein aus uns, als Projektion auf die Aussenwelt, wäre eine psychologistische These – letztlich die Erklärung des scheinbar Übernatürlichen durch natürlich-psychische Gegebenheiten. Die moderne amerikanische Phantastik ist da in ihren guten Beispielen[9], trotz teilweise grobbrutaler Effekte, subtiler: Es gibt das menschliche Böse, aber es materialisiert sich ausserhalb. Das Böse kann sich nur dort ansiedeln, wo ihm der Platz bereitet ist. In Abwandlung des Themas vom (verwunschenen) Gespensterhaus *(«haunted house»)* wird in *«Salems Lot»* die These von der Trockenbatterie des Bösen entwickelt. Das Haus, in dem Böses geschehen ist, lockt nach einer gewissen Zeit erneut das Böse an, das nun in erhöhter Potenz erscheint und von der alten Stätte Besitz ergreift.

Das Böse von Menschen wird gespeichert. Die philosophisch-theologische Frage, ob das Schlechte *(«evil»)* nur aus menschlicher Schwäche entsteht, oder ob es auch einen Versucher ausserhalb gibt, wird nicht abschliessend beantwortet. Die moderne amerikanische Horror-Story (und ihre Variante im Film) neigt aber doch eher zur zweiten Möglichkeit, was ihr vor allem in Europa angekreidet wurde. Ist die Meinung, der Teufel existiere, reaktionär? Enthebt sie den Menschen von seiner Verantwortung, sich für Fortschritt und Vernunft einzusetzen? Die Antwort liegt in der Ambivalenz, in dem *«ambiguous»* von Stephen King. Der Mensch hat leider die Fähigkeit, böse/schlecht zu sein und lockt dadurch – wenigstens in der Horror-Fiktion – übermächtige böse Kräfte von ausserhalb heran. In den guten Beispielen phantastischer Literatur sind die Helden immer auch ein wenig schwach; wirklich schlecht sind die menschlichen Gehilfen des transzendenten Bösen. Die Erklärung des Übels aus psychologischen und soziologischen Ursachen genügt dem Autor des Phantastischen nicht. Die kleinstädtische Gesellschaft von Salems Lot hat zwar einiges an Miesem zu verbergen. Das satanisch Böse aber kommt von aussen, auch wenn ihm unbewusst Vorschub geleistet wird.

In Peter Straubs *«Ghost Story»* kehrt das Böse in weiblicher Gestalt immer wieder zurück, um sich für eine Tat zu rächen, die es provoziert hat. Gegenüber den Sünden der kleinstädtischen Gesellschaft erscheinen die Macht und der Rachedurst des Dämonischen allerdings überproportional und übermächtig. Bei einer naiven Lektüre geht der allegorische Gehalt verloren. Es bleiben die Faszination – und die Versuchung, das Böse auf einzelne missliebige Personen zu projizieren.

Der «metaphysische» Zirkus in Ray Bradburys *«Something Wicked This Way Comes»* lebt von der menschlichen Schlechtigkeit und von den Schmerzen, die sich Menschen antun. Er macht den Unzufriedenen Ver-

sprechungen und spiegelt ihnen Glück vor, um sie fangen zu können; die metaphorischen Instrumente dafür sind das Spiegellabyrinth und das Karussell, mit dem man in der Zeit vorwärts und rückwärts fahren kann. Auf der Ebene der Erzählung ist das Böse real, es kommt von aussen, angezogen durch die menschliche Schwäche, die ihm Nahrung gibt. Am Ende der Erzählung ist der Spuk verschwunden, die Welt ist wieder im Lot und die Protagonisten, zwei heranwachsende Knaben, haben einen Entwicklungsschritt vollzogen. In Bradburys Roman wird das Böse am Schluss besiegt. Es spielt hier das hinein, was Stephen King *(Danse Macabre,* S. 442) als den konservativen Charakter der Horror-Story bezeichnet hat. Das Böse wird abgewehrt, und alles soll wieder so werden, wie es früher war. Dabei findet aber oft eine tiefgreifende Veränderung statt, die bis zur Zerstörung des geliebten Objektes gehen kann; einer Stadt oder eines vom Bösen infizierten Menschen. Nur durch dieses Opfer ist dann das Böse noch abwendbar.

4

«Besides, he added, my constant talk about 'unnamable' and 'unmentionable' things was a very pueril device, quite in keeping with my lowly standing as an author.» [10] H. P. Lovecraft (1890–1937), der hier auf selbstironische Weise die Argumente seiner späteren Kritiker vorwegnahm, provoziert und irritiert mit seinem Werk sowohl die ethische als auch die strukturalistische Erfassung der phantastischen Literatur. Nicht dass das Übernatürliche in seinen Erzählungen durchwegs nur böse wäre; aber es ist übermächtig und total anders und fremdartig. Es wird kaum je wirklich abgewendet oder gebannt. Die provisorische Lösung erfolgt dadurch, dass sich der Erzähler vom Ort des Schreckens zurückzieht, sofern er diesem nicht gar erliegt. Oft erfolgt die Befreiung auch dadurch, dass das Andersartige eben auch andern Gesetzen folgt; es zieht sich ohne eigentliche Abwehrleistung des Menschen zurück.

Das Böse bei Lovecraft hat wenig mehr mit dem Dämonisch-Übernatürlichen der christlich-abendländischen Tradition zu tun. Deren okkulte Tradition wird vielmehr auf die Existenz eines «Alternativ-Reiches» älterer Wesen zurückgeführt. Relikte von ihnen sind noch auf der Erde zu finden; sie kamen von andern Sternen oder gar aus andern Dimensionen. Wer sich via Magie mit ihnen einlässt, wird vernichtet oder aufgesogen. Lovecraft spielt mit Mythen verschiedenster Art, ohne sich aber definitiv festzulegen. Als konservativer Materialist entwirft er aber die Konturen eines negativen Schöpfungsmythos. Weder Gott noch der Mensch sind mehr Herr der Schöpfung. Es gibt ältere, stärkere Mächte, an die wir angrenzen. Das

Unheimlich-Böse bei Lovecraft ist real; keine Rede mehr von Todorovscher Ambiguität, auch wenn Lovecraft dieses Stilmittel zu Beginn seiner Erzählungen oft verwendet, um dann aber Schritt um Schritt zu steigern, bis am Schluss kein Zweifel mehr bleibt[11]. Auf Lovecrafts Ästhetik der Horrorgeschichte wurde bereits im Zusammenhang mit Todorov hingewiesen. Bereits der Titel von Lovecrafts Essay gibt das Programm: «*Supernatural Horror in Literature*». Für Lovecraft ist echte phantastische Literatur nur diejenige, bei der an der «jenseitigen» Herkunft des Unheimlich-Bösen kein Zweifel sein kann. Er stellt die Angst des Menschen vor dem Unbekannten an den Beginn und legt den Hauptakzent auf die «Atmosphäre». Je mehr eine phantastische Erzählung eine Atmosphäre der Furcht, der Bedrohung, des Schreckens und somit Angst im Leser hervorruft, um so besser ist sie als Kunstwerk in ihrer vorgegebenen Gattung[12]. Dass es sich dabei um eine extrem gegenaufklärerische Position handelt, braucht nicht weiter betont zu werden. In seinem Essay bringt Lovecraft seine Verachtung gegenüber denjenigen Autoren zum Ausdruck, die am Schluss einer Erzählung eine rationale Erklärung für unheimliches Geschehen offerieren. Die durch den Standpunkt des Erzählers filtrierte Doppeldeutigkeit des Umheimlichen (Henry James' «*The Turning of the Screw*») interessiert ihn wenig; selber verwendet er sie andeutungsweise als Kunstgriff: «*Zugegeben, ich habe bis zum Schluss nichts unmittelbar Schreckliches gesehen*», heisst es (in der deutschen Übersetzung) zu Beginn seiner Erzählung «*The Whisperer in the Dark.*» Das bis hin zur raffiniert vorbereiteten Schlusspointe Angedeutete genügt aber, um die Existenz des «*Jenseitigen*» (d. h. von einem fremden Stern Kommenden) deutlich und unmissverständlich zu machen. Lovecraft folgte seiner eigenen Ästhetik aufs unbedingteste. Die Interpreten streiten sich darüber, ob seine Technik der überdeutlichen Andeutung, sein Vokabular des Unnennbaren kunstvolle Absicht sind oder literarischem Dilettantentum entspringen. Biographie, Essay und Briefe deuten darauf hin, dass Lovecraft mehr war als ein missgeleiteter Dilettant. Die Aussenseiterposition der Gattung, der er sein Leben verschrieb, gibt er selber zu: «*It is a narrow though essential branch of human expression, and will chiefly appeal as always to a limited audience with keen special sensibilities*» (Supernatural Horror, S. 512).

Lovecraft geht in seinem Essay mit der Literaturgeschichtsschreibung einig, wenn er die phantastische Literatur als Gegenbewegung zur vernunftsgläubigen Aufklärung auffasst, die deren Infragestellung am Übergang zum 19. Jahrhundert vorwegnimmt. Lovecraft konstatiert dann ein Weiterbestehen der Gattung als literarische Untergrundbewegung im positivistischen 19. Jahrhundert. Sei sie vor dem Ersten Weltkrieg noch wenig geachtet worden, so sei jetzt (1927) eine grössere Betrachtung der

«*Weird Writings*» zu konstatieren. Als Gegenströmung zum noch platteren Positivismus des 20. Jahrhunderts erfreue sich der Mystizismus und Okkultismus eines kräftigen Wachstums. Anderseits haben die Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften Türen zu neuen Dimensionen geöffnet, vermerkt Lovecraft mit Sympathie und verweist damit auf die Verbindung von Phantastik und Science Fiction, die sein Werk teilweise kennzeichnen.

Lovecraft ist der markanteste Vertreter einer Richtung, die stark von den übrigen Strömungen der phantastischen Literatur abweicht. Sein Böses erklärt sich weder rational noch psychologisch. In seiner materialistischen Konzeption erhärtet im Gegenteil die Wissenschaft (allerdings eine neue, okkulte) die Existenz des Andersartig-Jenseitigen. Das «Böse» ist bei ihm eine völlig selbständige Macht, die nicht von menschlichen Dispositionen abhängig ist. Es ergreift zwar mit Vorliebe jene, die von ihm fasziniert sind und ihm nachspüren («*Charles Dexter Ward*»), dies aber letztlich ohne gesellschaftlich-moralische Implikationen. Lovecrafts negative Helden sind vor Beginn ihrer Abenteuer keine Bösewichter; ihr Aussenseiter-Status verstärkt sich dann aber bis zur völligen Auslöschung. Am ehesten werden noch die Helfershelfer des Bösen als verderbt geschildert; dies oft auf Grund ihrer genetischen Disposition.

Das Böse tritt oft im Verbund mit dem Rassisch-Fremdartigen auf, wodurch Lovecraft den (nicht ganz von der Hand zu weisenden) Vorwurf des Rassismus auf sich gezogen hat. Das Fremde, Unbekannte ist das Bedrohliche, Angsteinflössende. Doch Böses ist es letztlich nur in der menschlichen Werthierarchie, von deren Standpunkt aus Lovecrafts Erzähler schreiben. Der Untergang der Menschheit konnte noch einmal abgewendet werden – so könnte etwa das Schema lauten, mit dem Lovecraft ab und zu spielt. Andere Storys gehen von der Idee aus, dass Wesen höherer Rangordnung einen Menschen zu sich holen, um sich Informationen über das Treiben auf der Erde zu beschaffen.

Findet sich Mehrdeutigkeit in der Interpretation als Merkmal hochstehender Literatur auch bei Lovecraft? Der Sonderling aus Providence, Rhode Island, sah die eigene Rolle beschränkt. Er wollte für jene kleine Gruppe, die dies zu schätzen weiss, auf möglichst raffinierte Weise ein Grundgefühl menschlicher Existenz gestalten: die Angst vor dem Unbekannten. Vor dem Hintergrund seiner Zeit ist Lovecrafts Werk als grosse Metapher der Bodenlosigkeit zu lesen.

5

Noch ist die von Stephen King zitierte Frage nicht beantwortet: Warum literarischer Schrecken, wenn es doch in der Welt genügend realen

Schrecken gibt? Es ist dies eine in erster Linie moralische Frage, in der Ablehnung mitschwingt. King lässt sich auf die moralische Ebene ein und meint, das Erlebnis von Furcht und Schrecken in der Fiktion helfe uns, das Schreckliche in der Wirklichkeit besser zu bewältigen. Wie dies genau vor sich geht, führt er nicht aus. Etwa durch die Diskrepanz zwischen imaginiertem und realem Schrecken? Es ist durchaus fraglich, ob der reale Schrecken noch durch den imaginierten übertroffen werden kann.

Und doch spielt die Differenz eine Rolle: diejenige zwischen der Banalität unseres Alltagslebens und jener Welt der Imagination, die uns durch phantasievolle Köpfe beschert wird. King hat am Ende seines Essays eine andere Erklärung parat: den Wunsch, zur phantastisch-magischen Welt des Kindes zurückzukehren, den Blickwinkel wieder zu erweitern. Weg von der sturen Konzentration auf das Sachlich-Reale – und sei es auch nur für anderthalb Kinostunden. Eine heruntergekommene *«Romantik als Ungenügen an der Normalität»* (L. Pikulik)? Es wäre dies eine relativ triviale Erklärung für das Bedürfnis nach Märchen und Fantasy – es wäre um so stärker, je durchrationalisierter unsere Umwelt ist. Die Phantasie an die Macht? Vor dem Hintergrund der neuen Zivilisations-, Wissenschafts- und Rationalitätskritik wird dieses Bedürfnis noch stärker. Die Welt der Imagination muss erweitert werden, da auch das Reisen in fremde Länder nichts mehr hilft. Lovecrafts bedrohliche Einöden werden immer seltener – und auch die Raumfahrt hat viel von ihrem phantasietreibenden Impetus verloren, seit die Forschungsergebnisse über Mond, Mars und Venus vorliegen.

Und dennoch: Via Poe und Lovecraft führte die amerikanische Literatur die *«gothische»* Schauerliteratur weiter und liess sich dabei auch von der Einführung des elektrischen Lichts nicht abschrecken. Letztere hat wohl dem klassischen Gespenst englischer Provenienz den Garaus gemacht, konnte aber neuen Schrecknissen, die mittlerweile selbst klassisch geworden sind, nichts anhaben.

Bei Lovecraft haben wir gelernt, dass das Phantastische durch seine Fremdartigkeit bedrohlich und angsteinflössend ist. Fern von der moralischen Frage nach dem Bösen hat sich im Zuge der modernen Literatur eine phantastische Weltsicht etabliert. Die durchrationalisierte, technisierte Welt reizt nicht bloss zur Flucht in die Phantasie, sie entwickelt ihrerseits phantastische Qualitäten. In der Literatur ist der Wirklichkeitszusammenhang des Realismus verlorengegangen, spätere Stilrichtungen haben Elemente des Phantastischen übernommen; das wird spätestens seit Kafka und Joyce deutlich. Die Phantastik ist der Realismus unserer Zeit; die Welt wird als unbegreifbar empfunden. Dem Wirklichkeitsverlust folgte die Rückkehr zum Mythos und zur Phantasie. Totalität ist nicht mehr

erreichbar. Alles zerfällt in Einzelphänomene, die nur noch partiell erklärbar sind. Die kohärenten Erklärungsmodelle zerbrachen durch Ereignisse in einer Realität, die zunehmend als unbegreifbar und phantastisch empfunden wird. Weltuntergangsängste kommen wie Wellen, abgelöst von Umkehrbewegungen. Die von Lovecraft nach dem Ersten Weltkrieg diagnostizierte Bewegung hin zu Mystizismus und Okkultismus (es gab sie schon Ende des 19. Jahrhunderts) hat sich verstärkt. Die abendländische Rationalität der Wissenschaften wird in Zweifel gezogen und für die zerstörerische Beherrschung des Natürlichen verantwortlich gemacht. Umweltkatastrophen liefern den Stoff für Geschichten, deren Horror nicht mehr *«supernatural»* ist. *«La réalité dépasse la fiction.»* Innerhalb von hundert Jahren wurde aus Phantastischem Reales, im guten wie im schlechten. Wenn ein Mensch des frühen 19. Jahrhunderts unmittelbar in die Gegenwart versetzt würde, sähe er sich je nach *«Landungsort»* in ein technisches Paradies oder in einen bösen Traum versetzt. Zeitphilosophen sprechen angesichts dieser Beschleunigung von der Wende in ein neues Zeitalter. Dies alles hat die Wahrnehmung verändert. Die Position des Betrachters ist nicht mehr ruhend (oder in sehr langsamem Fluss), sondern in zunehmender Bewegung. Zusätzliche Verwirrung wird durch ein Übermass an unzusammenhängender und nicht mehr verarbeitbarer Information gestiftet.

In einer zusehends phantastischer werdenden Welt nimmt auch die Literatur als geistige Sehhilfe phantastischen Charakter an. Ja es stellt sich geradezu die Frage, ob sich aus diesem Grund die phantastische Literatur im engeren Sinne nicht schon überlebt hat. Die phantastischen Horrorerzählungen artikulieren unsere Ängste angesichts der Beschleunigung und spielen mit ihnen. Die guten Beispiele führen zu Erkenntnis durch Schrecken, die minderwertigen wollen uns bloss kitzeln und die Zeit vertreiben. Einzelne Untergattungen des Phantastischen und der SF sind bereits historisch, andere werden es demnächst; es kommen aber auch immer wieder neue Kreationen, welche gerade das tun, was die Literatur als Gesamtes nicht mehr vermag: kohärente Weltentwürfe liefern. Die phantastische Literatur darf dies noch, es ist ihre spielerische Aufgabe. Dass diese Entwürfe so oft negativ-pessimistisch ausfallen, darf ihr nicht in die Schuhe geschoben werden. Zum Trost: Solange noch phantasievoll entworfen wird, ist dies ein Anzeichen von Lebenskraft – auch wenn wir nicht wissen, wohin die Reise geht.

[1] Tzvetan Todorov: Einführung in die phantastische Literatur, München 1972. – [2] Christa Bürger: Märchen und Sage, in: E. Dingeldey/J. Vogt: Kritische Stichwörter zum Deutschunterricht, München 1974. – [3] Lars Gustafsson: Über das

Phantastische in der Literatur, in: Utopien, München 1970. Vgl. auch: Martin Roda Becher: Die im Rücken lebendig gewordene Lehne, in: An den Grenzen des Staunens, Frankfurt 1983, S. 12 f. Weiter ist die Phantastikdiskussion in der Reihe Phaicon, Almanach der phantastischen Literatur 1–5 (Frankfurt 1974 ff., zum Teil vergriffen) dokumentiert. – [4] Joachim Metzner: Die Vieldeutigkeit der Wiederkehr, in: Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980, S. 79–110. – [5] Stephen Kings Danse Macabre, London und Sidney 1981, S. 27. – [6] Todorov, S. 35. – [7] Jean Ray: Strassen, in: Phaicon 1, S. 160 ff. – [8] Danse Macabre, S. 293 f. – [9] Stephen King: Salems Lot. Peter Straub: Ghost Story. – [10] H. P. Lovecraft: The Unnamable, in: Dagon and other tales, London 1967, S. 226. – [11] Lovecrafts Erzählungen sind in deutscher Übersetzung in der Reihe Phantastische Bibliothek der Suhrkamp Taschenbücher erschienen. Die wichtigsten sind unter den Titeln Cthulhu, Berge des Wahnsinns, Der Fall Charles Dexter Ward, Das Ding auf der Schwelle, zu finden. Hintergrundinformationen liefert der Band: Über H. P. Lovecraft, herausgegeben von Franz Rottensteiner, Frankfurt 1984. – [12] Supernatural Horror in Literature, in: Dagon ... S. 423–512; die zierte These S. 427.

Angst+Pfister

Partner in vielen Teilen.

Kunststofftechnik · Dichtungstechnik · Filtration · Schläuche, Armaturen · Kompensatoren · Schwingungstechnik · Gummiformteile · Antriebstechnik

Angst + Pfister AG
Industrie-Komponenten

8052 Zürich
Thurgauerstrasse 66
Telefon 01 301 20 20

1219 Genève-Le Lignon
52, Route du Bois-des-Frères
Téléphone 022 96 42 11