

Wort-Magie
Glossen zum "phantastischen" Erzählen in Österreich nach 1945
(H.C.Artmann, Th. Bernhard)

Clemens Ruthner
(Antwerpen)

Glosse, d.h. Randbemerkung, ist dieser Text nicht nur wegen seines Streiflichtcharakters, sondern auch, weil er sich einem im Literaturkanon marginalisierten Genre nähert, der sog. Phantastik, nach deren Entwicklung und Verhältnis zu den großen zentralen Unternehmungen der Literatur nach 1945 er gewissermaßen vom Rand her fragt.

I. Literarhistorischer Abriß der deutschsprachigen Phantastik

Die klassische Phantastische Literatur besteht vom 18. bis zum 20. Jahrhundert in einer innertextuellen Kontroverse zweier Wissenssysteme: eines empirisch-materialistischen Diskurses, der die Doktrin einer 'naturwissenschaftlichen Natürlichkeit' des zivilisierten Alltags verteidigt, und eines zweiten, der auf der Basis des alten Volksglaubens und seiner Bestiarien eine aus dem Off des ersten Diskurses skandalhaft hervorbrechende Übernatürlichkeit behauptet - Gespenster, Doppelgänger, Teufel, Werwölfe, zweites Gesicht usw.¹

Tzvetan Todorov, von dem diese These einer strukturalen Ambiguität als Wesensmerkmal der Phantastik stammt, behauptet auch deren Ende im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Psychoanalyse.² Man kann jedenfalls sagen, daß im deutschsprachigen Raum die Entwicklung der Phantastischen Literatur in drei Phasen abläuft:³

¹ Zur Theorie der Phantastik vgl. das Standardwerk von Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. - München 1972 bzw. Frankfurt/M. 1992, insbes. S. 25-43. Siehe auch Penning, Dieter: Die Ordnung in der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. - In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980, S. 34-51, insbes. S. 35f.

² Todorov, a.a.O., S. 143.

³ vgl. Freund, Winfried: Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland. - In: Phaicon 3 (1978). S. 9-31. Ruthner, Clemens: Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. - Meitingen 1993 (= Studien zur phantastischen Literatur, Bd. 10), S. 18ff.

Phantastische Literatur in der oben umrissenen Bedeutung entwickelt sich im Gefolge der Aufklärung, anknüpfend an einen der zentralen Punkte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, das Erhabene.⁴ In England entsteht die Gothic Novel mit Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764)⁵ und beeinflusst den Ritter- und Gespensterroman in Deutschland.⁶ Es folgt die Schwarze Romantik mit ihren sattsam bekannten Erzählungen. Auffallend ist die zunehmende Internalisierung der Bedrohung: An die Stelle eines von außen hereinbrechenden unheimlichen Widersachers rückt immer mehr die innere Abgründigkeit des Protagonisten und seiner Biographie, die Zweifelhaftigkeit aller positiven Aussagen darüber und ein Anheimgegebensein an den Wahn, wie z.B. in E.T.A. Hoffmanns richtungweisender Erzählung *Der Sandmann* (1816).⁷

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kann man beobachten, wie das Genre im deutschsprachigen Raum epigonal austrocknet bzw. nach W. Freund "unzeitgemäß" wird.⁸ Novellistische Endausläufer der 1. Welle phantastischer Literatur wären demnach *Die schwarze Spinne* von J. Gotthelf (1842), *Am Kamin* (1857) und *Bulemanns Haus* (1862) von Th. Storm, weiters einige Texte von Fr. Gerstäcker u.a. Im Fin de siècle kommt es dann im Zuge der Dekadenzliteratur und einer Neurezeption E.T.A. Hoffmanns, unter Einfluß der anglophonen, französischen und russischen Literatur und der bildenden Künste zu einer großangelegten Renaissance der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum, die bis in die Jahre um 1930 andauert.⁹

Für diese zweite Welle phantastischen Erzählens stellte der psychologische Materialismus des Realismus und der daran anschließenden Strömungen die narrativen Instrumentarien bereit. Der Diskurs dieser Texte wurde weiters vom spiritistischen Boom und von zeitgenössischer Tiefenpsychologie, vom apokalyptischen Bildinventar rund

⁴ vgl. Klein, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. - Darmstadt 1975 (Impulse der Forschung. Bd. 20).

⁵ Die angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf das Datum der Erstausgaben.

⁶ vgl. Rommel, Otto: Rationalistische Dämonie. Die Geister-Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts. - In: DVLG 17 (1939), S. 183-220. Langhans, Garleff Zacharias: Der unheimliche Roman um 1800. - Bonn 1968 (Diss. masch.), S. 11f. Frhr. von Stackelberg, Lorenz: Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787-1820). - München 1982 (Diss.masch.).

⁷ vgl. Freund 1978, a.a.O., S. 21.

⁸ Freund 1978, a.a.O., S. 9, vgl. S. 26.

⁹ Zu dieser Epoche vgl. Ruthner, a.a.O., S. 18ff.; Fischer, Jens Malte: Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. - In: Phaicon 3 (1978). S. 93-130.; Cersowsky, Peter: 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.; Gupte, Niteen: Deutschsprachige Phantastik 1900-1933. Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. - Essen 1992; Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition Denkgeschichtlicher Kontext Strukturen. - München 1991.

um den 1. Weltkrieg (z.B. im Expressionismus), von Themen kultureller Auseinandersetzung (z.B. politische Macht oder Sexualität), und schließlich von der überlieferten Phantastik der 1. Welle geprägt. So ist zunächst ein neuromantisches Remake von alt-hergebrachten Stoffen zu beobachten, dann im zweiten Schritt die politische Allegorisierung bzw. subjektivistische Spiritualisierung in den Romanen, die emphatische Rettungsutopien oder den Untergangshorror von Ich und Staat darstellen. (Der heutige Literaturkanon erinnert noch in diesem Zusammenhang die Namen von Gustav Meyrink [1868-1932] und Alfred Kubin [1877-1959].)

Der Wendepunkt der skizzierten Entwicklung - dies ist poetologisch und nicht chronologisch zu verstehen - ist mit Franz Kafka erreicht. In seiner Erzählung *Die Verwandlung* (1915) etwa stehen die natürliche und die übernatürliche Welt nicht mehr in Diskrepanz zueinander, sondern haben sich gegenseitig für den menschlichen Verstand undurchdringlich durchdrungen. Existentielle Bedrohung verwebt sich mit Abscheu und einer alltäglichen Fremdheit.

In der 2. Hälfte der zwanziger Jahre ist ein Abflauen der phantastischen Produktion - wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Publikumsgeschmack - zu beobachten. Definitiv beendet wird die phantastische Konjunktur auf dem Buchmarkt, die wohl einige hundert Seiten Bibliographie füllen würde, durch die nationalsozialistische Kulturpolitik. Diese akzeptierte Phantastik eher nur in Märchen- oder Sagenform als Ausgeburt deutschen Volksgeistes.¹⁰ Es war das Ende der 2. Phase Phantastischer Literatur auch insofern, als viele Autoren aus rassistischen und politischen Gründen verfolgt, vertrieben, getötet, zum Verstummen gebracht wurden - in diese Kategorie fallen etwa die Österreicher Leo Perutz (1882-1957) und Otto Soyka (1882-1955); zum anderen aber auch, weil einige Autoren sich mehr oder weniger opportunistisch den Nazis anschlossen wie z.B. der Deutsche Hanns Heinz Ewers (1871-1943) und die Österreicher Karl Hans Strobl (1877-1946) und Franz Spunda (1890-1963).

Nach der Zäsur des 2. Weltkriegs fristet Phantastische Literatur eine eher diskrete Existenz im Hintergrund der großen Literaturbewegungen und wird auch im deutschsprachigen Bereich weitgehend von der Science Fiction überholt; eine kontinuierliche Entwicklung wie im anglophonen Raum (mit Zeitgenossen wie Stephen King und dem

¹⁰ Zeugnis dafür ist die Dissertation von Welzig, Franz: *Die phantastischen Romane und Erzählungen in der deutschen Literatur von 1900 bis zur Gegenwart.* - Wien 1941 (Diss. masch.).

Horrorfilm als Erben der Literatur) weist sie nicht auf. An diesem Punkt tritt nun H.C. Artmann mit den phantastischen Texten seines Oeuvres auf den Plan.

II. H. C. Artmanns Phantastik

Ein Gemeinplatz der Artmannforschung ist das Interesse des Österreichers an Konsumliteratur und ihren Mythen,¹¹ zumal an der Phantastik, der er - neben seinen Übersetzungen des amerikanischen Kultautors Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) - auch selbst diverse An-Spielungen und eigene Texte, unter ihnen *Dracula Dracula* (1966) und *tök ph'rong sü leng* (1967) beigesteuert hat:¹²

Der eine ein Text, der den Beginn von Bram Stokers berühmten Dracula-Roman (1897) wie etlicher Vampirfilme wiederaufnimmt: John Adderly Bancroft fährt mit seiner Verlobten Edwarda zu Graf Dracula nach Transsylvanien, wo sie Zeugen und Opfer mehrerer vampiristischer Vorfälle werden. Der andere Text folgt dem Muster der exotistischen Reise- und Abenteuerromane¹³ und erzählt die Jagd mehrerer Personen nach einem Werwolf in Indien. Das Bindeglied zwischen den beiden Prosastücken ist Artmanns beliebte Figurenmaske Bancroft¹⁴, der am Ende von *Dracula Dracula* nach Indien, also buchstäblich von einem Text in den nächsten reist.

In den 25 bzw. 26 Abschnitten der beiden "exemplarische[n] Kurzromane"¹⁵ re-duziert¹⁶ Artmann spielerisch¹⁷ in "Drehbuchmanier" (in der die Horrorfilmtradition

¹¹ vgl. Beutner, Eduard: "Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil". Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel "Frankenstein in Sussex". - In: Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Hg. von Josef Donnenberg. Stuttgart, S. 99-123, insbes. S. 101ff., 114, 116; Schneider, Hellmut: Aufgelesen. Zum trivialen Prinzip von H.C. Artmanns Prosa. - Wien 1986 (Diss. masch.), insbes. S. 118.; Drews, Jörg: Der churfürstliche Sylbenstecher. 6 Annäherungen an H.C. Artmann. - In: Süddeutsche Zeitung vom 21.6.1980; Widmer, Urs: H.C. Artmann zum 60. Geb. - In: Die Presse vom 13./14.6.1981, Literaricum.; Wendelin Schmidt-Dengler spricht von einer "Trivialisierung des Poetischen und Poetisierung des Trivialen (W.S.-D.: Kunst und Koketterie. - In: Die Furche vom 9.1.1971).

¹² Ich zitiere diese Texte im folgenden unter der Sigle GR II nach der Ausgabe: Artmann, H.C.: Die Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa. - Hg. von Klaus Reichert. 3 Bde. Salzburg, Wien 1979, Bd. II, S. 163-175 (*Dracula Dracula*) bzw. S. 225-250 (*tök ph'rong sü leng*).

¹³ vgl. Thomsen, Christian W. und Brandstetter, Gabrielle: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentlemen des Hans Carl Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk. - In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980, S. 333-352, hier S. 338f.

¹⁴ vgl. Beutner, a.a.O., S. 105. Schneider, a.a.O., S. 218ff.

¹⁵ Beutner, a.a.O., S. 103.

¹⁶ Zur Reduktion bzw. Fragmentierung als poetischem bzw. parodistischem Verfahren bei Artmann vgl.: Freund, Winfried: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer. - In: Rezeptionspragmatik. Hg. von Gerhard Köpf. Beiträge zur Praxis des Lesens. München 1981 (UTB 1026), S. 131-148, hier S. 137.; Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H.C. Artmanns. - In: GR III, a.a.O., S. 471-505, hier S. 481. Schneider, a.a.O., S. 33, 66, 87.

¹⁷ Beutner, a.a.O., S. 105, 109, 116. Freund, a.a.O., S. 140. Thomsen / Fischer, a.a.O., S. 337, 341, 345f., 351.

bereits mitzitiert wird)¹⁸ die aufgegriffenen Genres auf typische Begebenheiten und läßt Schablonierungen der Trivalliteratur versatzstückhaft aufeinander auflaufen¹⁹. Mehrere Interpreten haben dieses Verfahren als parodistisch ausgewiesen.²⁰ Artmann, so Freund, lasse "kaum eine Gelegenheit aus, auf das Alte und Anachronistische der gesamten Überlieferung hinzudeuten",²¹ und der "vampirische Triumph" am Schluß von *Dracula Dracula* verweise "eindringlich auf die Anfälligkeit des modernen Menschen für triviale Mythisierungen seiner existentiellen Situation".²² - Vieles an diesen Parodiethesen wirkt plausibel, obwohl dahingestellt bleiben muß, ob speziell Freunds 68erhafte Interpretation auf den an literarischer Gesellschaftskritik eher desinteressierten²³ Artmann wirklich zutrifft.²⁴

Wesentlich erscheint mir eines: In beiden Fällen unterschlägt der Erzähler die Pointe. In Abschnitt XXV von *Dracula Dracula* lauert die vampirisierte Edwarda ihrem Verlobten auf, dann folgen zwei Auslassungspunkte.²⁵ Die implizite Frage aber, ob ihr Bancroft ins untote Dasein nachgefolgt ist, wird nur durch eine lakonische Liste am Schluß des Textes beantwortet, die den Titel trägt "Versammlung der hauptsächlichsten dracula aus dem geschlecht der linken nosferatu" und den Namen des Helden inkludiert.²⁶ In *tök ph'rong süleng* bleibt die Frage, ob der Werwolf tatsächlich der sinistre Ausländer²⁷ fürst ali mirza ist, überhaupt unbeantwortet, wodurch die Jagd nach dem Ungeheuer ihr Ziel nicht erreicht, und der Text so endet, wie er begonnen hat - mit der Einreise eines Lykanthropologen in Indien.²⁸

Artmanns poetisches Verfahren mit Vampir- und Werwolf-Klischees, die fragmenthaft neu gruppiert und durch die launige Zusammenbringung heterogener²⁹

18 Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 335. Vgl. Freund, a.a.O., S. 137. Beutner, a.a.O., S. 103, 107. Reichert, a.a.O., S. 494. Schneider, a.a.O., S. 136, 235ff. (Schneider, S. 129ff., weist auch auf die von HCA aufgegriffenen Comix-Verfahren hin.)

19 vgl. Schneider, a.a.O., S. 119, 158, 172, 185, 205. Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 335f. Reichert, a.a.O., S. 482, 493.

20 Beutner, a.a.O., S. 109f. Freund, a.a.O., S. 136ff. Thomsen / Brandstetter 1980, S. 338f., 351.

21 Freund, a.a.O., S. 140. Vgl. Thomsen / Brandstetter a.a.O., S. 351.

22 Freund, ebd..

23 vgl. Beutner, a.a.O., S. 104, 106, 111, 118.

24 vgl. Beutner, a.a.O., S. 111f.

25 GR II, S. 174.

26 GR II, S. 175.

27 Die Überzeichnung der Generation von Feindbildern in der Trivalliteratur nach dem in-group/outgroup-Mechanismus ist ein beliebtes Verfahren bei Artmann (Vgl. Schneider, a.a.O., S. 180).

28 vgl. GR II, S. 227, 249f.

29 vgl. Thomsen / Brandstetter 1980, S. 336, 344, 341: "Heiter-Absurdes mischt sich da mit lustvoll-Grausamen, skurril-Verspieltes mit poetisch-Imaginativem, und alles miteinander wird eingefangen in wort- und bildschöpferischer Plastizität." Vgl. Reichert, a.a.O., S. 493.

Elemente konterkariert werden, ist ein Spiel mit Lücken (Unbestimmtheitsstellen, wie sie erzähltheoretisch seit Ingarden heißen) und ihrer Füllung,³⁰ wobei hier nicht irgendwelche Marginalien der Imagination des Lesers überlassen werden, sondern der narrative Fluchtpunkt der Texte.

Dieser Fragmentcharakter kann zweifach interpretiert werden: Zum einen als Spiel mit dem eingeschworenen Leser, dessen Mitarbeit eingefordert wird und dem der Text zu diesem Zweck nicht als Doktrin, sondern als möglichst offener "Spiel-Raum"³¹ zur freien Verfügung gestellt wird; als "Vollzugsperson"³² kann er die Muster der Trivilliteratur aus dem kollektiven Gedächtnis heraus komplettieren oder kreativ gegen den Strich lesen und selbstständig ergänzen.³³ Es wird somit versucht, einer Lust am Text auf der Produktionsseite, die keinesfalls auf Trivilliteraturkritik zu verengen ist, auf den Leser, d.h. auf die Rezeptionsseite zu übertragen.

Zum anderen läßt sich aus diesen Texten Artmanns metaliterarisches Kennertum, ja Liebhaberei der Künstlichkeit³⁴ von Phantastik herauslesen, die auch die profunde Problematik versteht, der sich das Genre angesichts seiner Geschichte und Schablonierung ausgesetzt sieht: Eine Problematik, die besonders darin besteht, daß Phantastische Literatur ihre Annäherung an das Andere, Übernatürliche als das immer Neue nur enigmatisch schafft - dazu dient ihre von Todorov konstatierte Ambiguität. In dem Moment aber, wo das Andere, Wunderbare, Rätselhafte sprachlich eingeholt, erklärt oder gar wiederholt wird, wird es dadurch seines Anders-Seins beraubt, rationalisiert, trivialisiert.³⁵

In der phantastischen Literatur wird deshalb an diesem neuralgischen Punkt vom Erzähler oft ein Unsagbarkeitstopos eingesetzt, wie z.B. in Lovecrafts *The Call of Cthulhu* (1928): "Das Ding kann unmöglich beschrieben werden - es gibt keine Spra-

³⁰ vgl. Schneider, a.a.O., S. 33, 39, 66. Reichert, a.a.O., S. S. 481.

³¹ Beutner, a.a.O., S. 103.

³² Schneider, a.a.O., S. 66.

³³ vgl. Schneider, a.a.O., S. 66, 79f., 87f. Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 336, 338, 350.

³⁴ Die traditionelle Phantastik versucht mittels ihres einen Leitdiskurses, des psychologischen Materialismus, Authentizität und Referentialität zu suggerieren und ihren eigenen Artefaktcharakter zu verschleiern.

³⁵ Peter Babisch hat Artmanns Zielrichtung ins Averbale bzw. alogisch Rätselhafte anhand von dessen Verfahren aufgezeigt, durch Auslassungspunkte über die Satzgrenze hinaus ins Ungesagte bzw. Unsagbare vorzustoßen (Babisch, Peter: H.C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. - Wien 1978, 84ff., insbes. S. 89).

che für solche Abgründe brüllenden, unvorstellbaren Irrsinns, für diese Verneinung von Materie, kosmischer Gültigkeit und Ordnung."³⁶

Diese katastrophalen Annäherungen an das Andere, wie sie z.B. der *Sandmann* oder Maupassants *Horla* (1886/87) vorgegeben hatte, waren in den sechziger Jahren in jener Form offensichtlich nicht mehr möglich, außer in der extratextuellen Imagination oder Reminiszenz des Lesers. So sind H.C. Artmanns Texte hinter ihrem parodistischem Humor auch als Epitaphe, Gedenk-Inschriften einer klassischen Phantastik zu lesen. An die Stelle der Ambiguität zwischen Materialismus und Irrationalität tritt eine poetische Polyvalenz³⁷; mit dieser Vieldeutigkeit werden jetzt die Trümmer einer trivialisierten Phantastik aufgeladen und in ihr spurenhafte das ferne Andere spürbar³⁸ - Parodie als das Bewußtsein eines Verlustes.

III. Thesen zur österreichischen Phantastik nach 1945

In dem Land, wo 1976 eine Anthologie mit dem Titel *Phantastisches Österreich* erscheint,³⁹ lassen sich vorläufig mehrere Trends feststellen:

Da ist zunächst einmal eine manieristisch-skurille Phantastik in der Herzmannovsky-Orlando-Nachfolge mit Herbert Rosendorfer und auch H.C. Artmann, die mehr an einer spielerischen Poetisierung bzw. an der satirischen Qualität des Repertoires interessiert ist als an dessen reiner Phantastizität.

Damit verwandt ist ein mythologisch-magischer Realismus (beeinflusst vom Lateinamerikaner Gabriel Garcia Marquez) wie in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988), wo in den trostlosen Alltag von Tomi sich mythisch-übernatürliche Metamorphosen integrieren.

Weiters eine grotesk bis surreale Literatur in der Nachfolge einiger Kafka-Texte wie die *Spiegelgeschichte* von Ilse Aichinger (1952) und *Die Falle* von Erich Fried, Erzählungen voller existentieller Schrecken, die in oben genannter Anthologie enthalten sind.

³⁶ Lovecraft, H.P.: Cthulhu Ruf. - In: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1977 (st 29; Phantast. Bibliothek. Bd.19), S. 193-239, zit. 235f.

³⁷ vgl. Schneider, a.a.O., S. 158, 185.

³⁸ So sehen Thomsen / Brandstetter in Artmanns "Die Jagd nach Dr. U." (1977) die "letzte Station einer Phantastik, die auf ihrer mit Masken jonglierenden Jagd nach der Identität auf die vielleicht phantastischste Entdeckung stößt, auf das Nichts" (a.a.O., S. 352).

³⁹ *Phantastisches Österreich*. Eingeleitet und hg. von Jean Gyory. - Wien, Hamburg 1976.

Schließlich gibt es auch österreichische Anläufe zur Science Fiction, denen Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963) zugerechnet werden kann.

Man müßte vielleicht einmal genauer das Verhältnis von Phantastik und Moderne reflektieren. Die klassische europäische Phantastik operierte mit einer konventionellen Sprache, die virtuos gleichsam als farbloses Medium der Erzählung gebraucht wird, ohne je selbst ganz ins Zentrum der Problematisierung zu rücken - das ist gewissermaßen die Existenzzüge phantastischer Rede, die ihren Artefaktcharakter oft verschleiert, außer in einigen Texten der Romantik. So kann man zumindest für das frühe 20. Jahrhundert die These aufstellen, daß sich Phantastik und Moderne weitgehend als Parallelverfahren wechselseitig ausschließen: daß die Ambiguität der Phantastik eine suspendierte Moderne sei und Moderne auch eine suspendierte Phantastik. Bei Artmann findet eine finale Durchdringung statt, die die letzte Möglichkeit traditionell-phantastischen Schreibens und damit seine *clôture* darstellt.

Das Krisenbewußtsein, daß sich im Boom der Phantastischen Literatur zur Zeit des aufgeklärten Absolutismus, der Französischen Revolution, der napoleonischen Kriege und zum zweiten Mal um den 1. Weltkrieg herum ausdrückt, kanalisiert sich offensichtlich nach der Katastrophe des 2. Weltkriegs meist in anderer Form. Die Schrecken eines Jenseits haben sich offensichtlich angesichts der Schrecken des Diesseits (Stichwort: Holocaust) im großen und ganzen überlebt.

IV. Thomas Bernhards Parallelaktion zur Phantastik

Eine Illustration, daß Phantastik und eine im weiten Sinne modernistische Literatur parallel zueinander funktionieren, wäre vielleicht mit dem Oeuvre Th. Bernhards aufzusuchen.

Der junge Mann war fast sicher, daß viele Leute, die noch schlimmer aussähen als die abstoßendsten Gestalten, die sich auf die Straße wagten, irgendwo hinter Schloß und Riegel versteckt würden. Man könne manchmal die absonderlichsten Geräusche hören. Die baufälligen Hütten [...] auf der Nordseite des Flusses seien angeblich durch unterirdische Gänge miteinander verbunden und stellten förmlich eine Brutstätte für nie gesehene Abnormitäten dar. Welche Art fremdländisches Blut - wenn überhaupt - in den Adern dieser Wesen flösse, könne man unmöglich sagen.

Manchmal versteckten sie einige der widerwärtigsten Exemplare, wenn Regierungsbeamte [...] in die Stadt kämen.⁴⁰

Dieses Zitat, dem man ohne weiteres eine Bernhard'sche Provenienz zutrauen würde - Vergleichsstellen gäbe es genug⁴¹ -, stammt aus Lovecrafts *The Shadow over Innsmouth* (1936). Es macht Parallelen deutlich, die vor allem im Stilmittel der (Negativ-) Hyperbel liegen, die - zusammen mit dem Tod als zentralem Thema - als einer der rhetorischen Motoren sowohl den phantastischen Diskurs⁴² als auch die Tiradentechnik Thomas Bernhards⁴³ in Bewegung setzt.

Aber auch die Themen Bernhards und Lovecrafts sind in manchen Punkten erstaunlich ähnlich: das Grauen einer hinterwäldlerischen Provinz und ihrer Vergangenheit, lebensfeindliche Atmosphäre, negative Theologie⁴⁴, Isolation, Verfall, mit monomanischen Sonderlingen hier und dort. In der Unbehagen evozierenden Darstellung menschenfeindlicher Räume⁴⁵ nähert sich Bernhard an die Techniken der Phantastik an. Die fürchterliche Fremdheit kommt bei Lovecraft allerdings aus einer doppelten Quelle: aus dem All bzw. der Vergangenheit, aus blasphemischen Kulturen und außerirdisch-übernatürlichen Wesen, die zumeist mit einer degenerierten Population und/oder besessenen Einzelgängern erzählerisch zusammengebracht werden.

Bernhard braucht hingegen keine phantastischen Filter für seine Zivilisationskritik. Das Furchtbare spielt sich bei ihm in einer reinen Immanenz ab und besteht zu einem erheblichen Teil in einer monströs perspektivierten österreichischen Zeitgeschichte, die ohne transzendente Monstren auskommt. So terrorisiert ein alternder Be-

⁴⁰ Lovecraft, H.P.: Schatten über Innsmouth. - In: Der Fall Charles Dexter Ward. Zwei Horrorgeschichten. deutsch von Rudolf Hermstein. 2.Aufl. Frankfurt/M. 1978 (st 391, Phantast. Bibl. Bd.8), S. 159-237.

⁴¹ Z.B. in: Bernhard, Thomas: Frost. Frankfurt/M. 1972 (st 47), S. 69: "Die ganze Gegend sei 'aufgeweicht von ihren Krankheiten'. Es sei ein Tal, in dem die Fäulnis eine Sprache für Schwerhörige spreche: was sonst oder anderswo lange Zeit bis kurz vor seinem Tode versteckt bleibe, kenne hier eine solche Rücksicht nicht: 'die Leute haben ihre Tuberkulose auf ihrer Stirn. Außen tragen sie sie, schamlos, so daß sie der Gletscherwind aufwühlen kann wie einen Haufen Laub.'"

⁴² vgl. Todorov, a.a.O., S. 52, 70f.- Der phantastische Diskurs als "Verlängerung der rhetorischen Figur" (ebd., S. 70.) übersetzt gewissermaßen hyperbolische Metaphern und hypothetische Superlative der Alltagssprache in ihren Buchstabensinn: so entstehen z.B. Zwerge und Riesen.

⁴³ vgl. dazu etwa Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben. Zu Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit. - In: ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 2.Aufl. Wien 1989, S. 7-12, insbes. S. 7ff.

⁴⁴ vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: "Analogia entis" oder das "Schweigen unendlicher Räume"? Die positive Theologie Doderers und die negative Bernhards. - In: ders.: Der Übertreibungskünstler, a.a.O., S. 13-25, insbes. S. 21ff.

⁴⁵ vgl. dazu Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. - Tübingen 1990, S. 68-119. Ich erinnere auch an das Motto des Romans »Verstörung«: "Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schauern" (Pascal, *Pensée* 206), das eine Verbindung zwischen Bernhard und der Phantastik über eine Ästhetik des Erhabenen denkbar erscheinen läßt.)

sessener seine behinderte Frau mit obstrusen Gehöreexperimenten im unwirtlichen Ambiente eines aufgelassenen Kalkwerks, ohne daß Bernhards gleichnamiger Roman deshalb eine Gothic Novel wäre.

Mit dem Phantastikgenre zeigen sich Texte wie diese aber verbunden durch eine narrativ überspannte und nur scheinbar realitätskongruente Kunstwelt, durch die Wirkungsästhetik der Irritation,⁴⁶ die den Leser in eine ähnlich schauernd bodenlose Position versetzt wie jene Lovecrafts. Einzuräumen ist allerdings, daß Lovecraft (von der Dramaturgie seiner Hyperbeln einmal abgesehen) mit vergleichsweise konventionellen narrativen Mitteln auskommt und generell nicht über jene diffizilen Konstruktionen Bernhards wie etwa eine bis aufs Äußerste angespannte indirekte Rede verfügt - was die obige These über eine sich wechselseitig ausschließende Parallelität der Unternehmungen von Phantastik und Moderne stützt.

Rüdiger Görner hat die These einer "österreichischen Hyperbelkultur" formuliert, unter die er Bernhard, aber auch die spielerische Poesie Artmanns subsumiert;⁴⁷ damit ist auch die Bogenbewegung charakterisiert, die der vorliegende Aufsatz beschrieben hat. In der Hyperbel und ähnlicher Wort-Magie berühren sich Phantastik und Moderne in Österreich nach 1945, wobei ich auch auf die Unterschiede hingewiesen habe.

Vielleicht erscheint es provokant, gerade Thomas Bernhard aus diesem unerwarteten Blickwinkel zu betrachten; aber vielleicht liefert die Anregung, sich den zentralen Texten von eher marginalisierten her zu nähern, fruchtbare neue Ansatzpunkte, die eines belegen: daß die angeblich so marginale Poetik der Phantastik durchaus in ein Gesamtsystem von Literatur integriert ist, auf eine Weise, die nicht auf das Verhältnis von 'hoher' und 'trivialer' Literatur zu reduzieren ist. Wir werden noch weitere analytische Anstrengungen unternehmen müssen, um herauszufinden, was es eigentlich ist, das die österreichische Literatur nach 1945 im Gegensatz zur Vor- und Zwischenkriegszeit dazu bewegt, sich eher für die modernistische Zersplitterung und Erneuerung als für phantastische Verdunklungsverfahren zu entscheiden.

Anhand des Beispiels von Ilse Aichinger und Barbara Frischmuth wäre dann auch die These über das Verhältnis von Phantastik und Moderne einer genaueren kritischen Prüfung zu unterziehen. Hier könnte man aufzeigen, wie eine surreale Literatur wohl

⁴⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards. - In: ders.: Der Übertreibungskünstler, a.a.O., S. 107-112, hier S. 107ff.

⁴⁷ Görner, Rüdiger: Wahnsinn Österreich, hast du Methode? "Republik der Maulhelden": Zur Kunst der Übertreibung in einem Kleintaat. - In: Die Presse v. 21.3.1992, Spectrum, S. I-II.

phantastische Elemente aufgreift, sie aber insofern absorbiert, als sie sie zu psychischen Symbolen macht. Dieses Interesse an den Facetten menschlicher Existenz sucht das Andere nicht mehr im Jenseits, sondern im Diesseits eines labyrinthischen Bewußtseinsstromes und seiner Traumlogik.