

Insel

Stanisław
Lem
Essays



Die kritische Beschäftigung und Auseinandersetzung mit der Literatur, insbesondere der Science-Fiction-Literatur, der Futurologie und Philosophie, hat von Anfang an die schriftstellerischen Arbeiten Stanisław Lems begleitet. Aus der Fülle seiner kritischen Essays, die verstreut in Zeitschriften, Almanachen und Zeitungen erschienen sind, sammelt dieser Band die wichtigsten. Unter ihnen sind Beiträge wie *Das Antimärchen des Marquis de Sade*, *Lolita oder Stawrogin und Beatrice* und auch eine Arbeit über außersinnliche Phänomene. Zum anderen werden eine Reihe von Vor- oder Nachworten zu Büchern mit in den Band aufgenommen. Amüsant diskutierte Lem in einem Beitrag in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ einmal das Phänomen des literarischen Kitsches und der Verantwortlichkeit des Schriftstellers. Scharfsinnig setzt er sich mit einem Ausspruch des amerikanischen Science-Fiction-Autors Roul Anderson auseinander, der seinen Kollegen den Rat gegeben hätte, sie müßten als Science-Fiction-Autoren um das Biergeld des Lesers wetteifern, sonst würde er die nächste Eckkneipe aufsuchen und auf das Lesen verzichten: »Hätten sich die Autoren aller Zeiten den Ratschlag zu Herzen genommen, gäbe es keine Literatur, die über die Schriftstellerei einer Courths-Mahler hinausragt. Achteten die Autoren stets auf ihre Verleger, Wächter, Zensoren, Leser, die öffentliche Meinung, die Auflagenhöhe usw., gäbe es nicht die geringste Aussicht für das Zustandekommen der Werke, auf die wir stolz sind. Also ist der Rat, den man den fürsorglichen Worten Andersons entgegensetzen sollte, einfach: Man darf die Verkäuflichkeit, das ›Marketing‹, die amtliche Wohlgefälligkeit und alle ähnlichen Dinge in den winzigen Raum zwischen dem Auge des Schriftstellers und dem noch unbeschriebenen Blatt Papier nicht eindringen lassen. Daß die Musen beim Bier und auch bei anderen Gelegenheiten, die weniger angenehm als das Biertrinken sind, schweigen, unterliegt keinem Zweifel. Die Aufgabe der Literatur kann also niemals in der Anpassung an die geltenden äußeren Umstände liegen: eine solche Anpassung wäre ihr Tod.«

Stanisław Lem

Essays

Übersetzt von Friedrich GRIESE

Insel Verlag

Erste Auflage 2021

© Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1981

© by Stanislaw Lem 1981

Alle Rechte anderdeutschenAusgabevorbehalten,
insbesondere das

des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag: hißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-458-24305-2

Inhalt

I

- Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen 9
Deutsche Fassung von Stanisław Lem
- Über Inkonsequenzen in der Literatur 35
- Bekenntnisse eines Antisemioten 60
- Sade und die Spieltheorie 79

II

- Nachwort zu Stefan Grabiński *Das Abstellgleis* 121
übersetzt von Klaus Staemmler
- Nachwort zu Philip K. Dick *Ubik* 139
- Nachwort zu H. G. Wells *Der Krieg der Welten* 147
- Lolita oder Stawrogin und Beatrice 162
- Vorwort zu A. Słonimski *Torpeda czasu* 198

III

- Über außersinnliche Wahrnehmung 219
- Verlorene Illusionen oder Von der Intellektronik
zur Informatik 247
- Biologie und Werte 284
- Angewandte Kybernetik: ein Beispiel aus dem Bereich
der Soziologie 362

Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*

1. Was auch immer dem humanistischen Strukturalismus nachgesagt werden mag, er war der erste Versuch, das Theoretisieren über Literatur mit naturwissenschaftlicher Strenge zu betreiben. Das Wesen der berühmt gewordenen Strukturen, die den Raum des literarisch Erschaffbaren innen gattungsmäßig segmentieren und von außen umgrenzen, wurde nicht ganz deutlich festgestellt. Werden diese Strukturen entdeckt oder aber erfunden? Diese Frage rührt an den zweitausendjährigen Kampf des Realismus mit dem Nominalismus, dem – so die heutigen Meinungen – innerhalb der Naturwissenschaften der Endsieg zugefallen ist. Diese Frage läßt sich jedoch nicht so einfach beantworten, wenn man in der Humanistik die naturwissenschaftliche Strenge zum Forschungsparadigma machen will; denn in der Humanistik, insbesondere in der Literaturwissenschaft, gibt es nach wie vor keine Mittel zur Beweisführung von Verallgemeinerungen, die dem Falsifizierungstest unterworfen werden könnten. Wenn uns also die strukturalistische Theorie Modelle von Werken oder literarischen Gattungen darbietet, bleiben Zweifel wach: denn was haben wir eigentlich erhalten, eine ›richtige‹ Theorie oder aber nur ein verschwommenes Gebilde, das sich seiner logischen Notwendigkeit widerrechtlich rühmt? Eine naturwissenschaftliche Theorie ist einem Verbot gleichzusetzen, das niemals übertreten werden kann. Sie ist ein invariantes Relationennetz, invariant in dem Sinn, daß die theoretisch entdeckte (oder, wie es der Konventionalismus haben wollte – erfundene) Invarianz *allen Elementen* der Menge eigentümlich ist, auf die sich die betreffende Theorie bezieht. Somit kann uns eine ›gültige‹ Theorie darüber belehren, *was* der Fall sein kann und zugleich *was nicht* der Fall sein kann – innerhalb einer erforschten Menge (von Sternen, Atomen, Lebewesen, Kunstwerken, usw.). Die literaturtheoretischen ›Strukturen‹ entstammen der moder-

* Insel Verlag Frankfurt am Main 1974 (it 69)

nen Linguistik, die auch ›mathematische Linguistik‹ genannt wird. Diese Disziplin hat sich als erste der Willkürlichkeit entzogen, die alle bisherigen humanistischen Verallgemeinerungsversuche als theoretische *Unreife* abgestempelt hat. Es gibt nämlich in der Humanistik weder das empirische Experiment – als Prüfstein für den Wahrheitsgehalt von generellen Thesen – noch die logische Widerspruchslosigkeit, wie sie deduktive Wissenschaften (Logik, Mathematik) kennen. Dieses Fehlen von logischer Entscheidbarkeit und experimenteller Beweisbarkeit bedingte die soeben erwähnte Unreife der Humanistik, in der es nur Anschauungen, Auslegungen, Beschreibungsmodi geben kann, denen das Merkmal des Willkürlichen – als eines Gegensatzes zum objektiv Beweisbaren – anhaftet. Zwar ist die mathematische Linguistik weder so unfehlbar in ihren Resultaten noch so übereinstimmend in ihren Errungenschaften, wie es ihre Anhänger auf dem literarischen Gebiet – recht naiv – glauben, doch können wir hier nicht die strukturell-linguistischen Ausgangsstellungen der gesamten Humanistik überprüfen. Wir werden uns mit der Bemerkung begnügen müssen, daß die ›streng gewordene‹ Linguistik sich ohne Einschränkung *nur* auf vereinfachte, künstlich aufgebaute *Modelle* der Sprache anwenden läßt, doch nicht auf *bestehende*, ethnische Sprachen. Auch gibt es mehrere Klassen von Strukturen, deren sich diese Linguistik bedient. Sie sind der Mengenlehre, der Kombinatorik, der Algebra, der Statistik – also rein mathematischen Disziplinen –, aber auch der Informationstheorie entnommen. Nachdem sich die ungenügende Mächtigkeit dieses Begriffsarsenals bei der Lösung so manchen linguistischen Dilemmas gezeigt hatte, wurden in die Linguistik neue Untersuchungsparadigmen eingeführt. Weder die Lexikographie noch die Syntax bedarf der neuen Waffen, die der Spieltheorie entstammen: doch die erst zu konstruierende Theorie der Semantik (und a fortiori die der *Pragmatik*) werden sich bestimmt einmal mit spieltheoretischen Waffen rüsten müssen, und zwar aus folgendem Grunde: die deduktiv-logischen Methoden des Sprachmodellaufbaues haben sich auf semantischem Niveau als unzureichend erwiesen, weil die logische Widerspruchslosigkeit

ihre Grundprämisse und notwendige Bedingung darstellt. Doch enthält jede ethnische Sprache Antinomien, also Widersprüche, die sich nicht austreiben lassen, weil sie für das normale Funktionieren der Sprache unentbehrlich sind. Für den Sprecher sind nun einmal Widersprüche notwendig, damit er gewisse Zustände anderen Sprechern übermitteln kann. Wenn man z. B. jemanden fragt, ›Schweigst du?‹ und die Antwort bekommt, ›Ja, ich schweige‹, aktualisiert der Antwortende eine typische Antinomie (weil er *spricht*, um über sein Schweigen, d. h. sein Nichtsprechen, berichten zu können).

Dieses Beispiel ist an sich trivial; doch je komplexer die sprachlichen Aussagen sind, desto gewichtiger ist in ihnen die von Antinomien gespielte Rolle: und diese Rolle wird heute bei der Schaffung literarischer Werke enorm verstärkt. Somit eignet sich die Spieltheorie vorzüglich zur Modellierung von Situationen, die mit Antinomien ›durchwachsen‹ sind, ja, die ihre außergewöhnliche Ausdruckskraft aus den sich verflechtenden Antinomien schöpfen. Die Spieltheorie modelliert nämlich Konfliktsituationen, und Konflikte machen das Wesen aller Spiele aus. Leider ist diese wichtige Mär nicht bis zu den literarischen Strukturalisten durchgedrungen, weshalb sie sich weiterhin mit rein deduktiven, Konflikte nicht abbildenden Modellen begnügen. Da ihnen die benutzte Begriffsapparatur dies nicht gestattet, sind sie unfähig, Konflikte kategoriellen Typs zu bemerken, auch wenn diese das Wesen gewisser literarischer Gattungen ausmachen. Bitte, sich diesen Umstand zu notieren, da er für den Theorieaufbau entscheidende Folgen hat.

2. Das Werk von Tzvetan Todorov enthält einen ersten Entwurf einer strukturalistischen Theorie des Phantastischen als einer literarischen Gattung. Unser Autor befaßt sich in der Einführung zu seinem Buch mit Bedenken und Dilemmas, die bei der Aufstellung einer Theorie der literarischen Gattungen fühlbar werden. Er wirft zuerst die Frage auf, welche Gattungen man aufstellen sollte: die formal möglichen oder die historisch eingetretenen? Was heißt: ob man sich ausschließlich mit den Gattungen beschäftigen sollte, die zu

historischen Tatbeständen wurden, oder ob man die Menge aller virtuellen Gattungen auf deduktivem Wege konstruieren sollte? Die zweitgenannte Genologie setzt natürlich eine bereits geschmiedete perfekte Theorie der Literatur voraus, denn nur aus einer solchen Theorie ließen sich die ›virtuellen‹, ›prospektiven‹, ›theoretisch möglichen‹ Gattungen deduzieren. Diesen merkwürdigen Gedanken scheint Todorov ganz ernst zu nehmen; wir werden uns mit der bündigen Bemerkung begnügen, daß es eine so mächtige Theorie ebensowenig geben kann wie eine a-priori-Geschichte der Menschheit. Ich glaube nicht, daß es sich lohnt, Todorovs Ansichten, die mit den meinen nicht übereinstimmen, in diesem Punkte einer genaueren Untersuchung zu unterwerfen. Auf die praktische Seite seiner Ausführungen werden wir bald zurückkommen.

Zweitens: Todorov erklärt, daß er alle Fragen der Ästhetik übergehen wird, da sie zu komplex seien, als daß sie schon heute erforscht und entschieden werden könnten. Die fatalen Folgen dieser Enthaltensamkeit werden wir in Kürze kennenlernen.

Die Bedenken dritter Art ergeben sich aus folgender Überlegung: Ein Werk wird um so mehr zum *Kunstwerk*, je *origineller* es ist. Die Meisterwerke ›wollen sich‹ deshalb dem gegebenen Gattungsparadigma nicht unterordnen, denn ihre Eigenart ist eben die Resultierende aller Abweichungen vom bisherigen Paradigma. Was das gattungseigentümliche Paradigma genau verkörpert, das gehört – laut Todorov – der Massenkultur an: den Kriminal- und Spionageromanen, der Science Fiction usw. Daraus könnte man schließen, daß die strukturalistische Methode um so gewichtigere Resultate zu liefern vermag, je banaler, je schundähnlicher die von ihr untersuchten Werke sind, und daß sie um so peinlicher versagt und uns im Stich lassen muß, je relevanter, origineller die Texte sind, eben weil diese dem Gattungsparadigma besonders hartnäckigen Widerstand leisten. Also wird der Strukturalismus das literarisch Beste nicht mehr zu untersuchen wissen. Diese sich aufdrängende Schlußfolgerung versucht Todorov mit einem Plädoyer für den Strukturalismus zu entschärfen. Erstens, sagt er, kann die Theorie nur eine

probabilistisch meßbare Gültigkeit haben; ein Werk kann, zweitens, mehreren verschiedenen Gattungen zugleich angehören; somit hat der Umstand, daß dieses oder jenes Werk das Invarianzprinzip des Aufbaues, das seine Theorie verkündet, nicht aufzuweisen vermag, für diese Theorie keine besonders schlimmen Folgen. Sie ist nämlich nur statistisch, nur im Sinne der Wahrscheinlichkeitsrechnung gültig.

Wir werden hier die Beschreibung weiterer Ausweichmanöver unseres Autors abbrechen, um auf einen relevanten Umstand hinzuweisen, den Todorov übersehen hat. Er meint, daß es folgende wichtige Differenz zwischen der Taxonomie aller Lebewesen und der Klassifikation aller Kunstwerke gibt: ein erblicher Mutant, d. h. ein ›originell‹ gebauter Organismus, verändert das Gattungsparadigma *nicht*; wenn man von der Gattung *Tiger* spricht, läßt sich diese genau bestimmen, auch wenn Tigermutanten möglich sind. Ein originelles Werk dagegen bedeutet die Verwandlung der gesamten Gattung; in einem spezifischen Sinne könnte man sogar sagen, daß ein völlig neuartiges Werk einer Aussage ähnelt, die im Augenblick ihres Aussprechens noch als ›ungrammatikalisch‹ betrachtet wurde. Diese intelligente Bemerkung macht uns bewußt, was für einen scharfsinnigen Literaturforscher wir in Todorov verloren haben, denn seine natürliche Intelligenz verläßt ihn in dem Maße, in dem er sich dem ›Strukturalisieren‹ überläßt. Todorov hat, von seinem Dogma geblendet, nicht bemerkt, daß es auf diesem Gebiet eine noch wichtigere Abhängigkeit gibt, die jeder Literaturforscher berücksichtigen muß. Die Relationen zwischen einer Klassifikation und den ihr unterworfenen Elementen sind in der Natur und in der Literatur grundverschieden. Was auch der Biologe als Taxonomist unternimmt, wenn er Lebewesen klassifiziert, seine Klassifikation kann keine Reaktionen seitens der klassifizierten Organismen provozieren. Die Schriftsteller dagegen werden sich mit der Zeit der geologischen Erstarrung auf dem Gebiet der Literatur bewußt, und da die Begabtesten unter ihnen das Banale, das Sich-Wiederholende scheuen, werden sie genötigt, gegen die herrschenden Gattungsparadigmen – und -grenzen – sich zu erheben. Zwar gibt es keinen engen Zusammenhang kausaler

Art zwischen dem Klassifizieren und der Entstehung neuer Werke, zwar kann man nicht behaupten, daß es die eindeutigen Klassifikationen sind, die die Autoren zur ›paradigmatischen‹ Revolte von umstürzlerischem Charakter provozieren, doch zeigt die Literaturgeschichte – wenn in größeren Zeitabschnitten betrachtet – das Wirken einer *Rückkopplung*, die es außerhalb der Kultur nirgendwo gibt. Je fühlbarer nämlich die Erstarrung von Gattungsgrenzen und paradigmatischen Schöpfungsschemas ist, desto intensiver ist auch die Gegenreaktion der Autoren. Somit sind eine Literaturtheorie und die ihr folgenden Werke keine *unabhängigen* Variablen, im Gegenteil: da eine ordentliche Theorie, wie wir festgestellt haben, ungefähr einem *Verbot* und einer *Beschränkung* des literarisch Erzeugbaren gleichkommt, provoziert eine solche Theorie die Autoren zum Ansturm gegen die von ihr aufgestellten Schranken und Verbote, wodurch sie allmählich zu einer sich selbst vernichtenden *Prognose* wird. Denn gerade in den Raum, den sie für literarisch unerreichbar erklärt, werden bald erste Stoßtrupps von Werken ausgesandt. Dieser Umstand macht die Aufstellung einer langfristig gültigen Literaturtheorie unmöglich – wobei gilt: je *strenger* die Theorie, desto *fruchtbarer* die Folgen ihrer literarisch-belletristischen Zertrümmerung.

3. Doch kehren wir zu unserem Autor zurück. Er beschäftigt sich in weiteren Absätzen der Einführung mit der Zertrümmerung bisher entstandener Definitionen des Phantastischen. Zuerst macht er dem bekannten amerikanischen Literaturwissenschaftler Northrop Frye den Garaus; dann setzt er sich mit Behauptungen des französischen Kritikers Roger Caillois auseinander, um diese Diatribe mit einer Verspottung von Caillois abzuschließen. Caillois schlägt vor, ›den unbestreitbaren Eindruck der Unheimlichkeit‹ (l'impression d'étrangeté irréductible) als ›Prüfstein des Phantastischen‹ zu betrachten. Laut Caillois, sagt Todorov höhnisch, ist die Gattungszugehörigkeit eines Werkes vom Grad der *Nervenstärke* seiner Leser abhängig. Erschrickt der Leser, so haben wir es mit dem Unheimlich-Phantastischen zu tun; bewahrt er kaltes Blut, so gehört das Werk einer anderen Gattung an. Wir

werden bald die schweren Schäden erkennen, die Todorov mit der Verspottung von R. Caillois seiner eigenen Theorie zugefügt hat.

Doch ist es jetzt an der Zeit, die Todorovsche Theorie zusammenzufassen – so gut wir es können.

Todorov unterscheidet drei Aspekte eines jeden literarischen Werkes: den verbalen, den syntaktischen und den semantischen. Er verheimlicht nicht, daß sie ursprünglich als Stil, Komposition und Thematik bekannt waren.

Was ihre formalen Eigenschaften betrifft, ist seine Definition des Phantastischen klassischer Natur: er definiert das Phantastische per genus proximum et differentiam specificam.

Es gibt, laut Todorov, zwei sich prinzipiell ausschließende Ordnungen aller Welt Dinge: die natürliche und die übernatürliche. Das Phantastische sei eigentlich keine selbständige Gattung, sondern ein Grenzfall und ein Übergangsstadium zugleich.

Das Phantastische setzt, um zum Vorschein zu kommen, den ›naiven Realismus‹ des Lesers voraus: er muß das Werk so lesen, als ob es von realen, gewöhnlichen Vorfällen Bericht erstatte. Wird nun der Leser im Verlauf der Lektüre unfähig zu entscheiden, ob das Erzählte auf natürliche oder aber auf übernatürliche Weise zustande kam, dann hat er es mit dem Phantastischen zu tun. Somit wird das Phantastische zum Korrelat einer prinzipiellen Unentscheidbarkeit zwischen obengenannten einander ausschließenden Ordnungen des Weltgeschehens. Dieser Zustand der ›Schwebe‹, der Unschlüssigkeit, kann in der Mehrheit der Fälle nicht lange anhalten, und fast jedes Werk muß ihn schließlich ›verlassen‹. Entpuppt sich das Erzählte als von natürlichen Ursachen bewirkt, dann geht das Werk in den Bereich der benachbarten Gattung des ›Seltsamen‹, d. h. des Unheimlichen, des Exotischen über – mit einem Wort, des zwar Außergewöhnlichen, jedoch *nicht* Übernatürlichen. Offenbart aber das Werk die Übernatürlichkeit seiner Antriebsfaktoren, so rutscht die gattungseigentümliche Qualifikation in entgegengesetzte Richtung: in den Bereich des Wunderbaren, des Märchenhaften, Fabelhaften, Mythischen. Todorov veranschaulicht die

Topologie dieser Gattungsbeziehungen anhand des hier wiedergegebenen Spektrums:

<i>unvermischt</i>	<i>phantastisch-</i>	<i>phantastisch-</i>	<i>unvermischt</i>
<i>Unheimliches</i>	<i>Unheimliches</i>	<i>Wunderbares</i>	<i>Wunderbares</i>

Was nun den Modus der Lektüre betrifft, so muß sie sich in den genannten Rahmen des ›naiven Realismus‹ einfügen. Mit anderen Worten, man darf einen phantastischen Text, damit seine phantastischen Eigentümlichkeiten hervortreten können, weder poetisch noch allegorisch auffassen.

Wir werden diese Spezifikation an einem vereinfachten, von uns und nicht von Todorov stammenden Beispiel erklären. Der Satz ›Eine schwarze Wolke hat die Sonne verschluckt‹, kann auf verschiedene Weise gelesen, d. h. verstanden werden. Erstens, als eine ›dichterische Ausdrucksweise‹ – als eine Metapher nämlich – von total abgedroschenem Charakter, weshalb wir das Metaphorische dieser Redeweise nicht einmal mehr bemerken, doch ist dieser Umstand hier irrelevant. In diesem Falle verstehen wir, daß die Wolke die Sonne nicht wörtlich aufgefressen hat, sondern sie nur verbarg; es wurde ›bildlich‹ – also innerhalb der dichterischen Poetik – von ›Verschlucken‹ gesprochen.

Zweitens können wir für Sonne Wahrheit einsetzen, und für Wolke List oder Lüge; der Satz bekommt dann einen allegorisch deutbaren Sinn. Im ersten Falle war er nur ›linguistisch schön‹, wie es sich in der Dichtung gehört; im zweiten vermittelt er uns eine Weisheit von aphoristisch-verallgemeinerndem Charakter.

Doch kann, drittens, der Satz ganz buchstäblich aufgefaßt werden. Dann unterliegt unser Gemüt den Zweifeln, die erst die Entstehung des ›phantastischen Zustandes‹ ermöglichen, denn wir wissen nicht, ob die Wolke die Sonne innerhalb der natürlichen Ordnung der Dinge verschluckt hat oder ob dies zufolge einer übernatürlichen Gesetzmäßigkeit zustande kam. Hat die Wolke die Sonne etwa so verschluckt, wie dies ein Drache in einem Märchen tun könnte, dann haben wir das rein Phantastische verlassen, um uns im Märchenlande des Wunderbaren wiederzufinden. Soll aber das Gesagte auf

natürliche Weise ausgelegt werden, dann müssen wir auf das Gebiet des Unvermischt-Unheimlichen überwechseln, in unserem Falle auf das Gebiet der SF. Denn in dem bekannten Roman *The black cloud* von Fred Hoyle hat eine schwarze Wolke unsere Sonne wörtlich verschluckt (da sie ein aus kosmischem Staub zusammengesetztes ›Lebewesen‹ ist, das sich von der Sonnenstrahlung nährt).

So weit, so gut, doch leider stimmt unser Beispiel mit der von Todorov aufgestellten Klassifikation nicht ganz überein, da nach seiner These die SF zur Gattung des Phantastisch-Wunderbaren und nicht des unvermischt Unheimlichen gehört. Darüber aber später.

Der Umstand, daß manchmal ein einziger Satz, dem Ende einer Geschichte hinzugefügt, genügt, deren genologische Zugehörigkeit sprunghaft zu verändern, beunruhigt unseren Forscher nicht. Er behauptet, daß die flüchtige Art, in der das Phantastische überhaupt zu existieren vermag, eben den kennzeichnenden Zug dieses Genres ausmacht. (Ein Satz von der Art: ›In diesem Augenblick erwachte er und erblickte die Wände seines Zimmers . . .‹ wird jede bisher dem Wunderbaren zugeschriebene Erzählung der Gattung des Natürlichen zuordnen.)

Was die Syntax oder die Komposition des Phantastischen angeht, so betont Todorov die solchen Texten öfters eigentümliche Zweideutigkeit, die von folgendem Charakter ist: der Text erzählt von außergewöhnlichen Ereignissen in einer Weise, die beide erwähnten Auslegungsarten zuläßt. In *Monkey's Paw* von W. W. Jacobs, zum Beispiel – das Beispiel stammt wiederum von uns, und nicht von Todorov –, kann man der Ansicht sein, daß hier übernatürliche Kräfte am Werk sind und daß der Unbekannte, der um Mitternacht an die Tür des Hauses klopft, der verstorbene Sohn von Eltern ist, die ein Amulett um die Wiederbelebung des Toten gebeten haben; und daß er wieder in sein Grab zurückkehrt, nachdem die entsetzten Eltern mit ihrem dritten und letzten Wunsch dies verlangt haben. Dann hätten wir es mit einer irrationalen, unheimlichen Weltordnung zu tun und befänden uns innerhalb des Gruselmärchens. Oder dem Amulett wohnten keine übernatürlichen Kräfte inne, es konnte keine

Wünsche auf wunderbare Weise erfüllen, dann war alles, was geschehen ist, einfach eine Reihe von Zufällen: der Sohn ist eines zufälligen Todes gestorben; ein Unbekannter (z. B. ein Betrunkener, ein Vagabund) hat zufällig an die Tür geklopft, und da sie nicht geöffnet wurde, ist er seines Weges gegangen; dem ersten von den Eltern ausgesprochenen Wunsch, zu Geld zu kommen, wohnte ebenfalls keine übernatürliche Erfüllungsmacht inne, denn es gab wiederum keine ursächliche Verknüpfung zwischen diesem Wunsch, dem tödlichen Unfall des Sohnes und der Entschädigung, die den Eltern am nächsten Tag ausgezahlt wurde. In der Regel ist also die syntaktisch-kompositionelle Organisation der phantastischen Geschichte auf alternative, sich gegenseitig ausschließende Art ausgerichtet: wenn aber der Text als ein kohärentes Ganzes betrachtet wird, müssen wir das in ihm Erzählte als von übernatürlichen Kräften bewirkt auffassen. Wenn wir aber die geisterhafte Transzendenz leugnen, zerfällt der Text kompositionell, weil sich dann zwar alles in ihm verstehen läßt, wir aber begreifen, daß wir statt eines Ganzen eine Reihe von zufällig zusammengetroffenen Vorfällen vor uns haben. Todorov bespricht diese kompositionellen (= syntaktischen) Dilemmas in dem Kapitel, das den verbalen Aspekten des Textes gewidmet ist; seine Beweggründe dafür sind mir einfach unverständlich. Als das »eigentümlich Syntaktische« bespricht er (sehr kurz und recht verschwommen) ganz andere Probleme, und zwar spricht er von der Hauptaufgabe eines phantastischen Textes, die sich auf das Lösen eines Rätsels reduziert. Dadurch, daß das Rätsel unabdingbar gelöst werden muß (am Ende des Werkes), kann eine mehrmalige Lektüre nicht mehr den Eindruck auf den Leser ausüben, der dem der ersten Lektüre ähnlich wäre. Das phantastische Werk muß bei jedem Wiederlesen blaß und unbedeutend erscheinen: ganz wie ein Kriminalroman, den wir nach einmaliger Lektüre kaum nochmals in die Hand nehmen werden. Hier zeigt sich – laut Todorov – die heimliche Verwandtschaft, die den Kriminalroman mit der Phantastik verbindet. Dazu wäre zu bemerken, daß die von Todorov so genannte »Irreversibilität« der Lektüre ein Merkmal ist, das einem kategoriell anderen Typ angehört als das

Problem der Ambivalenz bzw. der eventuellen Vieldeutigkeit des Textes. Zuvörderst sollte noch gesagt werden: Wenn das Lösen von Rätseln die wesentliche syntaktische Invariante der Phantastik ausmacht, dann sind alle mathematischen Untersuchungen von ›phantastischer Natur‹. Da das Rätsel, das sich bis zum Ende des Textes nicht lösen läßt, den Eindruck des Phantastischen maximiert (weil beharren läßt), wäre die bekannte Abhandlung von Gödel ›Über die Unentscheidbarkeit formaler Sätze aus Principia Mathematica . . .‹ etc. der gewichtigste phantastische Text in der gesamten Weltliteratur. Dies ist kein Unsinn, wenn man bedenkt, daß man ja auch in der Mathematik (oder genauer gesagt in der Metamathematik) fortwährend darüber streitet, ob die abstrakten mathematischen Gebilde einen transzendentalen (= platonischen) oder aber einen konstruktiven (= zeitlichen, natürlichen) Charakter haben.

Die Willkürlichkeit, die in humanistischen Exegesen zu finden ist, wirkt auf ein der Logik zugetanes Gemüt recht irritierend. Doch die Willkürlichkeit, die als logische Strenge auftritt, ist bereits eine schockierende Usurpation. Ein ›Rätsel‹ hat in einem logisch einwandfreien System einfach keinen Platz, wenn seine prinzipielle Lösbarkeit nicht vorgegeben ist. Es ist an der Zeit, daß man aufhört, von ›Rätseln‹ in einem Text zu sprechen, der als streng wissenschaftlich gelten will. Mit Worten wie ›die Achse‹, ›das Relationennetz‹, ›signifikant‹, ›signifie‹, die den Strukturalisten so lieb sind, ist nicht viel anzufangen, wenn sie nur vage ausgesprochen und nicht definatorisch bestimmt werden; das ›Verbale‹ von Todorov ist offenbar das eigentlich Syntaktische, da Syntax die Syntagmatik impliziert, und zwar ist Syntagmatik das Repertoire von Regeln für das Zusammensetzen derjenigen Elemente, welche die entsprechende Paradigmatik, als ein Repertoire von Baumaterial, bereithält. Dort, wo es Elemente gibt, die sich verschiedenartig zusammensetzen lassen, wie etwa in ›Monkey's Paw‹, haben wir es mit einer kompositionellen Syntagmatik zu tun. Um diese Bemerkung abzuschließen: Das Lösen einer Aufgabe (laut Todorov eines Rätsels) hat mit struktureller Linguistik nichts gemein; dieses Lösen ist mit dem Bestimmen von Unbekannten gleichzusetzen, wobei