

- Thurschwell, Pamela (Hg.): *The Victorian Supernatural*. Cambridge 2004, 44–64.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London 1980.
- Lloyd-Smith, Allan: »Nineteenth-Century American Gothic«. In: Punter, David (Hg.): *A Companion to the Gothic*. Oxford 2000, 109–121.
- May, Markus: »Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur«. In: Ruthner 2006, 173–188.
- Mighall, Robert: *A Geography of Victorian Gothic Fiction*. Oxford 1999.
- Milbank, Alison: »Victorian Gothic in English Novels and Stories«. In: Hogle, Jerrold E. (Hg.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge 2002, 145–65.
- Mitchell, Leslie: *Bulwer Lytton. The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*. New York 2003.
- Poston, Lawrence: »Bulwer's Godwinian Myth«. In: Allan Conrad Christensen (Hg.): *The Subverting Vision of Bulwer Lytton. Bicentenary Reflections*. Cranbury, NJ 2004, 78–90.
- Royal, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester 2003.
- Sage, Victor: »Irish Gothic. C. R. Maturin and J. S. LeFanu«. In: Punter, David (Hg.): *A Companion to the Gothic*. Oxford 2000, 81–94.
- Sage, Victor: *Le Fanu's Gothic: The Rhetoric of Darkness*. Basingstoke 2004.
- Werber, Niels: »Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen nach Todorov«. In: Ruthner 2006, 53–66.
- Wolfreys, Julian: *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, The Uncanny and Literature*. Basingstoke 2001.
- Zondergeld, Rein: »Dämonie und Verführung im Erzählwerk Joseph Sheridan Le Fanus«. In: Thomsen/Fischer 1980, 170–181.

Barry Murnane

6.3 Deutschland

Phantastik und Realismus

Mit phantastischer Literatur ist im Zusammenhang des Realismus auf den ersten Blick nicht zu rechnen. Zu sehr scheint sie den weltanschaulichen Prämissen wie der Poetologie der realistischen Literatur zu widersprechen. Zu deren Maximen gehört es, sich der wirklichen Welt zuzuwenden, freilich weniger der kontingenten Erscheinungswelt in ihrer individuellen Besonderheit als vielmehr einer allgemeinen, »wesentlichen« und »wahren« Dimension, die in »poetischer« und »verklärender« Weise in Narrationen repräsentiert werden soll. Im Zeitalter der Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften, des Empirismus und Positivismus scheint es dabei keinen literarischen Ort mehr für unerklärliche, wunderbare und unheimliche Phänomene zu geben, die in die bürgerlich geordnete Welt einbrechen und deren ra-

tionales, immanent-säkulares und tendenziell kausalmechanisches Realitätsverständnis infrage stellen. Bereits 1841 bemerkt Friedrich Theodor Vischer über die Situation der nachromantischen Poesie in der entzauberten Welt:

Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Lob ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengestalt. *Diesen* Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. [...] Wir kennen keine Wunder mehr, als die Wunder des Geistes [...] Unsere Kunst hat Alles verloren und dadurch Alles gewonnen; verloren die ganze Fata Morgana einer transzendenten Welt, gewonnen die ganze wirkliche Welt. [...] Die Atmosphäre unseres Planeten ist für uns keine Geisterwohnung mehr, der Horizont ist gereinigt; keine Feen und Gnomen schimmern mehr durch den Nebel, keine Götter und Marien thronen auf abendrothen Wolken: es ist Nebel, es sind Wolken, aber die Welt selbst rückt nun ins volle Licht. (Bucher 1982, Bd. 2, 2)

Ähnliche Positionen vertreten Hermann Hettner oder Julian Schmidt mit ihrem Abscheu gegen die ganze romantische »Gespenster- und Maskenwirtschaft« und die vorgebliche »dämonische Nachtseite der Natur« (ebd., 97 f., 364). So markiert gerade das Phantastische eine epochale Frontlinie, an der sich ein säkularer Realismus an einer vermeintlich supernaturalistischen Romantik abarbeitet und sie auszutreiben versucht (vgl. II.5.1 Romantik Deutschland). Geist also statt Gespenstern, Licht der aufgeklärten Empirie statt Nacht und Dämmer einer doppelten Welt. Gilt, so noch einmal Vischer, für die Haltung einer neuen Poesie zur Romantik »wir lassen die Todten ihre Todten begraben«, so wird der poetische Verfechter überlebter und abgestorbener Weltanschauungen selbst zum Wiedergänger, zur »lebendigen[n] Leiche« (ebd., 2 f.). Das vertriebene Gespenstische kehrt als poetologische Bewertungskategorie zurück und bezeichnet seinen spätromantischen Urheber.

Die Realismus-Forschung hat diesen Befund weitgehend bestätigt. Der deutschsprachige Realismus spare das Phantastische im Sinne eines unerklärlichen und die Gesetze der empirischen Welt zur Disposition stellenden Phänomens weitgehend aus oder lasse es nur als ein relativiertes und entmächtigtes Moment zu; historisch trete es vor allem »an den Grenzen des Realismus« auf (Wünsch 1992, 13 ff.; Reichelt 2001, 10 ff.). Insbesondere Uwe Durst hat die These eines nur »begrenzten Wunderbaren« im Realismus entwickelt, das innerhalb des dominanten realistischen Realitätssystems der Texte nur eine subsystemische Rolle spiele, die die Kohärenz des Ersteren nicht gefährde (Durst 2008; vgl. III.1 Theorie). Bei den narrativen Verfahren zur Begrenzung

des Wunderbaren handle es sich »zum einen um Techniken, die auf eine Begrenzung der realitätssystemischen Konsequenzen des Wunderbaren gerichtet sind, zum anderen um Verfahren, die das Wunderbare selbst entwerten« (ebd., 101). In der Tat zeigt sich das an vielen Beispielen. Häufig bleiben phantastische Elemente im Text für die Handlung folgenlos, werden bagatellisiert oder narrativ eingekapselt, indem sie etwa einem Binnenerzähler in den Mund gelegt, dem Hörensagen, einer vergangenen Epoche oder einer unaufgeklärten Landbevölkerung zugeordnet und dadurch als Effekt einer problematisierbaren Perspektive ausgewiesen werden. Solche »Importe« historischer oder volkstümlicher Überlieferung finden sich sehr häufig bei Storm oder Fontane, die sich beide auch als deren Sammler betätigt haben, Storm in seinem etwa 1845 entstandenen *Neue[n] Gespensterbuch. Beiträge zur Geschichte des Spucks*, Fontane in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862–89). Auch humoristische oder ironische Brechungen des Wunderbaren oder Gespenstischen wie etwa in Wilhelm Raabes *Vom alten Proteus* (1875/76) oder Paul Heyses *Das Haus »Zum ungläubigen Thomas« oder des Spirits Rache* (1893) haben den Effekt, dass das potenzielle Skandalon für eine realistische Realitätskonzeption ausbleibt.

Solche Verfahren der Begrenzung und Relativierung des Phantastischen decken allerdings mitnichten das gesamte Spektrum der literarischen Behandlung von Wunderbarem und Unheimlichem (vgl. III.3.3.10) ab, wie man schon daran sieht, dass durchaus auch regelrechte Gespenstergeschichten vorkommen, die sich keineswegs aufklärerisch so glatt auflösen wie etwa Gottfried Kellers Erzählung *Die Geisterseher* aus dem *Sinngedicht* (1881), die den Spuk, nachdem sie zunächst alle Register des Schaurigen gezogen hat, als Betrug entlarvt. Am anderen Ende des Spektrums stehen etwa Storms *Am Kamin* (1862) oder – das Phantastische zumindest im Erzählrahmen stärker relativierend – Paul Heyses Sammlung *In der Geisterstunde* (1892). Zudem bleibt das erstaunlich hohe Aufkommen phantastischer Themen und Motive in der Literatur des Realismus (vgl. Wilpert 1994, 303–355) ein erklärungsbedürftiges Faktum. Immerhin kommt kaum ein Roman von Fontane, in wie auch immer marginaler Form, ohne seine weiße Frau oder anderen Spuk aus, und mehr noch gilt dies für das Werk Theodor Storms mit seinen wiederkehrenden Toten (vgl. III.3.2.20 Revenant), Gesichten von zukünftigem Geschehen und korrespondierenden Träumen (vgl. III.3.3.9 Traum). So soll im Folgenden anhand dreier

Aspekte nach den Affinitäten der realistischen Literatur zum Phantastischen und nach dessen literarischen Funktionen gefragt werden. Einer Konvention der Phantastik-Forschung folgend, sollen dabei Gattungen wie Märchen und Legende (vgl. III.3.1.5 Märchen) ausgeklammert bleiben – auch sie übrigens von einer weit höheren Präsenz, als man zunächst erwarten könnte (Storm, Keller, Heyse u. a.), und auch sie keineswegs nur kontrafaktisch und ironisch gebrochen, wie etwa Kellers *Sieben Legenden* (1872).

Poetologische Dimensionen: Verklärung und Spuk

Durst hat betont, dass »es eine Literatur der Wirklichkeit nicht gibt«. Vielmehr sei jedem literarischen Verfahren, auch einem »realistischen«, ein Wunderbares immanent, beispielsweise in den Diskontinuitäten und sequenziellen Lücken der Narration, dem oft unmöglichen Erzählerwissen oder den »Pan-Determinismen symbolischer Strukturen« (Durst 2008, 36 ff.). Seien insofern die Erzählbrüche der phantastischen Literatur prinzipiell nicht wunderbarer als die realistische Literatur selbst, so liege der Unterschied beider im Gegensatz von »Bloßlegung bzw. Verheimlichung immanenter Wunderbarkeit« (ebd., 41). Während realistische Texte ihre »Verfahrensbedingtheit« und ihre »sequentielle Lückenhaftigkeit« verschleiern, werden diese in phantastischer Literatur gezielt aufgedeckt (Durst 2008, 49) und erst dadurch als Skandalon wahrnehmbar. Es ist zweifellos plausibel, dass phantastische Literatur den narrativen »Riss« inszeniert (Caillois 1974) und sich dazu in aller Regel einer textimmanenten »Erklärungsstruktur« bedient, die die zumindest potenzielle Inkompatibilität erzählter Phänomene mit einem dominanten kulturellen Wissen über die Realität repräsentiert (Wünsch 1991, 66; Durst 2008, 49). Die Kategorie des »Realismus« hingegen reduziert sich bei Durst letztlich auf die »Strategie eines literarischen Werkes, die eigene Gemachtheit in Abrede zu stellen« (Durst 2008, 31), um derart eine Referenzillusion zu ermöglichen. Eine solche formale Bestimmung ist jedoch viel zu weit und in historischer Hinsicht zu unspezifisch, um die deutschsprachige realistische Literatur des 19. Jh.s zu fassen, die im Übrigen sehr wohl und sehr häufig ihre Gemachtheit geradezu ostendiert. Das zeigt sich etwa am Phänomen des erzählten Erzählens (vgl. Korten 2009), das keineswegs nur für die textinterne Ver-

handlung phantastischer Vorkommnisse eine zentrale Rolle spielt.

Historisch konkreter als der narratologische Zusammenhang von Realismus und Phantastik, wie ihn Durst konstruiert, werden deren Beziehungen auf poetologischer Ebene, und zwar im Kontext der Poetisierungsstrategien des Realismus. Diese Strategien gehören zu den Merkmalen, die einen richtig verstandenen ›wahren‹ von einem ›falschen‹, weil ›naturalistischen‹ Realismus unterscheiden – eine Leitdifferenz der poetologischen Debatten seit 1848. Unter den Mitteln solcher Poetisierung finden sich Verfahren, die sehr nahe am Phantastischen liegen, auch wenn dabei Effekte vermieden werden sollen, wie man sie den Romantikern vorwirft. Zwar hält der grundsätzlich die ›idealrealistische‹ Position teilende hegelianische Philosoph Karl Rosenkranz in seiner *Aesthetik des Häßlichen* von 1853 sogar das »Gespenstische« und das »Diabolische«, das er dem Häßlichen subsumiert, für legitime Mittel im Funktionszusammenhang schöner Kunst, sofern sie ihrerseits idealisiert sind (Rosenkranz 1973, 40 ff., 337 ff., 353 ff.). Doch mag man das im Spektrum der expliziten poetologisch-ästhetischen Reflexionen als eine eher extreme Position ansehen. Immerhin aber geht selbst der gleichfalls hegelianische Friedrich Theodor Vischer in eine ähnliche Richtung und unterscheidet sich von Rosenkranz nur graduell. Um nämlich »der Poesie auf diesem [gegenwärtigen] Boden der Prosa ihr verlorenes Recht« zurückzuerstatten, sei »die Reservierung gewisser offener Stellen« poetisch gerechtfertigt, »wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält« (zit. n. Plumpe 1985, 240 f.). Darin klingt bereits der potenzielle Konflikt von Realitätsdeutungen an, der für die Phantastik konstitutiv ist. Die literarische Praxis hat von solcher Lizenz ausgiebigen Gebrauch gemacht.

So kommt es gerade auf einem Feld, auf dem die Abgrenzung von der Romantik betrieben wird, zu einer Wiederkehr romantischer Themen, Motive und Strukturen. Dass es im Zentrum der realistischen Poetik und ihrer Poetisierungsstrategien geradezu eine Art heimlicher Einfallsporte für das Phantastische zu geben scheint, belegt das Konzept der ›Verklärung‹. Die genuin religiöse Bedeutung dieses Begriffs (vgl. III.3.3.7 Phantastik und Religion) wandert in die Poetik ein und wird für deren idealisierende Tendenzen dienstbar gemacht. Dichterische Verklärung setzt die Selektion poesiefähiger Gegenstände voraus und zielt auf ihre poetische Verdichtung und Überhöhung, die das ›Wahre‹ und ›Wesentliche‹ an ihnen gewissermaßen hervor-

treiben und in vollem Glanz erstrahlen lassen soll. Gegenüber der kontingenten wirklichen Welt bietet die literarische Wirklichkeit des »poetischen Realismus« das, was jene vermissen lässt: einen transparent werdenden »notwendigen Zusammenhang« der Erscheinungen, sichtbare Einheit und Harmonie, wie Otto Ludwig bemerkt. Das poetische Verfahren, das zu diesem Ziel führen soll, wird dabei konsequenterweise im christlichen Vokabular von Tod und Auferstehung formuliert.

Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe [!]. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. (zit. n. Plumpe 1985, 150)

Das Wirkliche wird literaturfähig erst im Durchgang durch ein Stadium des Todes, in dem seine besondere und damit zufällige leibliche Hülle verweset und aus dem es, gereinigt und verwesentlicht, als Geist und Seele aufersteht. Der von Ludwig beschriebene poetische Vorgang ließe sich aus semiotisch reformulieren, denn im Zeichenprozess liegt gleichsam ein Moment von Mortifikation und Auferstehung. Zu den »konstitutiven Merkmalen der Schriftlichkeit« gehört eine doppelte Abwesenheit, die des lebendigen Sprechers einerseits und die der körperlichen Gegenstände andererseits. »Der Tod ist die paradigmatische Form solcher Abwesenheit« (Assmann 1998, 70). Wie der Sprecher, so treten auch die Gegenstände der Rede in der Schrift in ein mediales Stadium des Todes, der körperlichen Abwesenheit, aus dem sie erst in der Vorstellung des Lesers wieder erlöst werden, dem sich die verschriftlichten Dinge als Idee gleichsam wiederbeleben. Auf dieser seit dem 18. Jh. vielfältig artikulierten Metaphysik der Schrift (vgl. Koschorke 1999, 311 ff., 318) fußt Ludwigs Poetisierung, um sie durch eine zweite Stufe der – spezifisch ›poetischen‹ – Vergeistigung zu potenzieren. Literatur bekommt darin ein Moment von Wiedergängertum. Denn die derart in Umlauf gesetzten Wesenheiten gleichen Gespenstern, und insofern kommt auch Ludwigs Rede von einer »Zauberwelt« nicht von ungefähr, in der er das Register vom Christlichen ins eher Volkstümliche und Märchenhafte wechselt. Insofern darf man das literarische Gespenst als Kippfigur des aus der poetischen Schrift auferstehenden »Geistes« betrachten, und damit zugleich als eine Reflexionsfigur des poetischen Realismus. Der Faszination von ihm als

Thema von Texten liegt damit nicht zuletzt ein poetologischer Impuls zugrunde.

Das zeigt ein kurzer Blick auf die literarische Praxis. In dieser wird poetische Verklärung nicht nur einfach betrieben, sondern vielfach auch explizit thematisiert und reflektiert, insbesondere in Bildern von auratischen Lichterscheinungen – paradigmatisch in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Auf Goldgrund* (1882). Nicht selten wird sie aber auch kritisch problematisiert. Dabei ergeben sich häufig auffällige Verbindungen zu spukhaften und unheimlichen Phänomenen. Die doppelbödige poetische Verklärung, die beispielsweise den Schluss von Fontanes *Unterm Birnbaum* (1885) bestimmt, steht in intrikatere Beziehung mit dem Phänomen des vermeintlichen Spuks im Keller des Mörders Hratscheck, wo dieser die Leiche seines Opfers verscharrt hat. Vordergründig bedient Fontane das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit, wenn er dem Pastor das letzte Wort und damit scheinbar die Deutungshoheit über den Tod Hratschecks überlässt, der beim Umbetten der Leiche ums Leben gekommen ist. Der Pastor tut in mustergültiger Weise, was Otto Ludwig vom Poeten fordert: Er stellt die gestörte Ordnung wieder her, indem er die »Hand Gottes« am Werk sieht und in seinem Schlusssatz die völlige Transparenz der Welterschöpfung postuliert: »Es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen.« Religiöser Horizont, Reharmonisierung der Welt und Lichtmetaphorik entsprechen in *Gartenlaube*-tauglicher Weise dem realistischen Postulat der Verklärung, doch bleibt diese bei genauerem Besehen höchst zwielichtig. Dem durch den ganzen Roman hindurch notorisch die Realitäten verkennenden Pastor bleibt nicht nur verborgen, dass Hratscheck möglicherweise noch einen zweiten Mord auf dem Kerbholz hat, der keineswegs an die Sonnen kommt und damit die gesamte theologische Deutung implodieren lässt. Was er darüber hinaus nicht weiß, ist, dass Hratscheck im Keller aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von der Hand Gottes getroffen wird, sondern weit eher aus Entsetzen über einen Spuk stirbt, der dort umgehen soll, wohl das Gespenst seiner eigenen Schuld. So schiebt sich das Gespenstische in das verklärende Resümee, kontaminiert und unterläuft dieses. Spuk und Verklärung sind Elemente in einem Reflexionsspiel mit dem Leser, der selbst zu dem Schluss kommen muss, dass die fromme Restitution der Weltordnung am Ende kaum weniger gespenstisch bleibt als das Geschehen im Keller. Auch am Ende von Storms *Renate* (1878) steht eine Szene expliziter »Verklärung«, die als Überwindung volkstümlichen wie orthodox-luthe-

rischen Teufels- und Hexenglaubens inszeniert wird und zwischen religiöser Überhöhung und aufklärerischer Lichtsymbolik oszilliert. Auch sie wird durch Verteilung auf verschiedene Sprecherinstanzen perspektiviert und auf der Ebene des discours infrage gestellt. Ein letztes Beispiel: In Meyers Gedicht *Möwenflug* wirkt das Bild der poetischen Spiegelung der Möwen im glänzend klaren Wasserspiegel die Frage nach dem prekären Verhältnis von »Trug und Wahrheit« auf, das auf die Person des selbstreflexiven Sprechers zurückschlägt, der daraufhin, »ins gespenstische Geflatter starrend«, vom »Grauen« beschlichen wird. So führt hier die Frage nach der Realität des Realismus auf den ontologischen Status seiner Gegenstände, die in Gefahr schweben, zu gespenstisch blutlosen »Fabeldingen« zu werden und damit auch ihren Urheber sich selbst zu entfremden.

Epistemologische Dimensionen: Debatten über die Wirklichkeit

Phantastische Literatur inszeniert in aller Regel einen befremdlichen, wenn nicht schockierenden Einbruch von Ereignissen in die erzählte Welt, die dem, was üblicherweise für möglich, wahrscheinlich oder wirklich gehalten wird, widersprechen. Damit impliziert die Phantastik, wie Marianne Wünsch hervorgehoben hat, eine »Historizitätsvariable«, denn die Realität, die von dem, was als »wunderbar« oder »unheimlich« erfahren wird, infrage gestellt wird, kann nur als eine historisch und kulturell variable, jeweils neu definierte begriffen werden, als ein Realitätskonzept (Wünsch 1991, 15, 17 ff.). Um überhaupt auffällig und wahrnehmbar zu werden, muss dieser »Riss« im Normalen (Caillois 1974) als erklärungsbedürftig markiert sein. Das geschieht zumeist durch die Erzählinstanz eines »Klassifikators der Realitätsinkompatibilität« (Wünsch 1991, 36), also etwa durch Äußerungen des Erzählers oder der Figuren. Phantastische Literatur zettelt damit Debatten um die Wirklichkeit an und verhandelt kulturelles Wissen über sie, und das erklärt ihre Relevanz im Kontext des Realismus, sind dessen Texte doch sehr häufig dezidiert epistemologisch ausgerichtet, indem sie »Wirklichkeit« problematisieren und Zugangsweisen zu ihr oder Abweichungen von ihr thematisieren. So sehr sie dabei zumeist auf dem Boden eines rationalen, säkularen und mit den neuen Naturwissenschaften kompatiblen Weltbildes stehen, so sehr bleiben dabei doch auch dessen Historizität und damit auch

dessen Anfechtbarkeit bewusst. Sieht man von kulturhistorischen Darstellungen ab, die sich mit voraufklärerischen Weltbildern auseinandersetzen, wie etwa Gustav Freytags Kapitel über Teufel und Hexen (vgl. III.3.2.21 Satanismus) im 2. Band der *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (1859–67) oder Storms *Wie den alten Husumers der Teufel und der Henker zu schaffen gemacht* (1871/72), so sind es vor allem in Erzähltexte eingelegte Überlieferungen, Sagen und Märchen (vgl. III.3.1.5), in denen die Ungleichzeitigkeit von Weltentwürfen sichtbar gemacht wird. Häufig werden sie in alten Schriften aufgefunden oder von betagten Leuten erzählt, die noch in mythischen oder volkstümlich-abergläubischen Denkweisen verwurzelt sind. Das ist u. a. in Jeremias Gottshelms *Schwarzer Spinne* (1842) der Fall, in Stifters *Hochwald* (1844), in Berthold Auerbachs *Barfüßele* (1856) oder in der Meretlein-Episode in Kellers *Grünem Heinrich* (1854/55). Allerdings ist das Mythische, Wunderbare und Unheimliche hier so klar perspektiviert, dass es den Rahmen eines ›realistischen‹ Wirklichkeitskonzepts nicht ernstlich tangiert.

Anders verhält es sich dort, wo das Wunderbare oder Unheimliche aus solcher Begrenztheit heraustritt und zu einer gleichberechtigten Stimme im Konflikt von Weltdeutungen wird. Das zeigt etwa ein Blick auf Stifters *Katzensilber* (1853). Auch hier ist es eine Großmutter, die ihren Enkeln, Kindern einer begüterten bürgerlichen oder reformadeligen Familie auf einem gepflegten Landsitz, lakonisch und deutungslos von unergründlichen Verhaltensweisen von Wesen erzählt, die einer geheimnisvollen mythischen Natur entstammen. Die Annahme, es handle sich hier um bloße Märchen, wird mit dem Auftauchen des »braunen Mädchens« fraglich, eines rätselhaften Naturkinds, das sich an die Familie anschließt und zunehmend in den Raum der Gesellschaft und der Kultur integriert wird. Am Ende jedoch scheitert dieser Prozess einer Sozialisation des Naturhaften, denn das Mädchen muss dorthin zurückkehren, woher es gekommen ist, und hinterlässt als einzige Begründung einen Satz, der es jäh mit den Figuren aus den Geschichten der Großmutter kurzschließt. So greifen die Mythen der Binnenerzählungen auf den Rahmen und dessen Figuren über, und der Mythos wird in die fiktive Realität eingetragen. Die vermeintlich entzauberte Natur verrät sich erneut, und dem korrespondiert der verheerende Einbruch von Naturgewalt in die scheinbar durch und durch domestizierte Welt. Joachim Metzner hat die »Wiederkehr des Verdrängten« als die narrative Grundfigur der Phantastik ausgemacht (Metzner 1980, 108), und diese These gilt es festzuhalten, auch wenn man

sie über ihre enge psychoanalytische Fassung hinaus ausweiten und zugleich präzisieren sollte. Im Anschluss an Renate Lachmann ließe sich dann sagen, die phantastische Literatur hole zurück, was jenen Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist, durch die sich eine Kultur ihre Identität gibt. Das Phantastische repräsentiert so das von der Kultur Derealisierte, ihr Anderes, Verdrängtes und Unbewusstes. »In der Phantastik wird die Begegnung der Kultur mit ihrem Vergessen erzählt« (Lachmann 2004, 46 ff.). Die phantastische Literatur verweist so auf Ungleichzeitigkeiten und Widersprüche in der Konstitutionsgeschichte der Moderne, die das, was sie zu überwinden glaubt, nicht loswird. Unter dieser Perspektive wird phantastische Literatur zur »Autoethnographie«, zu einem Medium der kulturellen bzw. sozialen Selbstbeschreibung und Selbstausslegung (Grizelj 2010, 54 f.), das eine spezifische Form des Wissens produziert (vgl. Stockhammer 2010).

Kaum etwas eignet sich zur Repräsentation einer Wiederkehr des Verdrängten besser als der Wiedergänger (vgl. III.3.2.20 Revenant), der als Gespenst (vgl. III.3.2.8 Geister), als Vampir (vgl. III.3.2.24) oder in anderen Formen die Literatur bevölkert. Zum einen ist er das, was totgeglaubt trotzdem fortlebt und zurückkehrt, zum anderen gehört er historisch gesehen zu jenen Gestalten des Volksglaubens, die mit der Aufklärung aus der intersubjektiven Wirklichkeit vertrieben werden, ohne deswegen aber zur letzten Ruhe kommen zu können. Mit ihrer Kampagne gegen den Aberglauben hat die Aufklärung ein neues Modell von Wirklichkeit etabliert, das die Demarkationen zwischen dem Realen und dem Irrealen erheblich verschiebt und Gespenster nur noch als psychopathologische Phänomene gelten lässt (vgl. Begemann 1987, 257 ff.). Doch scheint dieses Modell in gespenstischer Weise von permanenten Selbstzweifeln heimgesucht zu werden, wie sich besonders deutlich an der Konjunktur des Spiritismus (vgl. III.3.2.16 Okkultismus) mitten im szientifischen Zeitalter zeigt (Sawicki 2002). Die Etablierung einer immanenten, säkularen und tendenziell metaphysikfreien Wirklichkeit hinterlässt ungefüllte Leerstellen, die für beträchtliche Irritation sorgen und auf sehr unterschiedliche Weisen gefüllt werden können, z. T. mit der Reaktualisierung dessen, was man eigentlich als überholt ansieht. Man wird jedoch nicht in jedem Fall sagen können, dass dabei ein prinzipiell anderes Realitätsmodell gegenüber dem säkular-szientifischen vorliegt, doch wird dieses zumindest auf das Unbekannte hin geöffnet, wie etwa aus einer brieflichen Äußerung Storms gegenüber Keller hervorgeht, in der er seine Haltung zu

Spuk und zweitem Gesicht erläutert: »nicht daß ich an Un- oder gar Übernatürliches glaubte, wohl aber, daß das Natürliche, was nicht unter die alltäglichen Wahrnehmungen fällt, bei weitem noch nicht erkannt ist« (Wilpert 1994, 311). Die phantastische Literatur ist ein bevorzugter Austragungsort solcher Verhandlungen über das Wirkliche und arbeitet damit auch an der Selbstpositionierung des ›realistischen‹ Schreibens im epistemologischen Sinn. Signifikant dafür sind etwa die Rahmengespräche in Storms *Am Kamin* (1862) oder Paul Heyses *In der Geisterstunde* (1892). Die hier erzählten unheimlichen Begebenheiten werden jeweils von den Zuhörern in ein ganzes Spektrum von Deutungsmöglichkeiten eingeordnet, das sich vom »Hereinragen einer übersinnlichen Welt in die unsere« (Heyse o. J., 34) bis zu einer psychologischen Projektionstheorie erstreckt: »Mein Mann«, sagt eine der Erzählerinnen über eine spukhafte Erfahrung, »hat mir ausreden wollen, daß es etwas anderes gewesen sei, als eine innere Empfindung, die ich in meiner Erregung [...] nach außen projiziert hätte« (ebd., 82). Eine mittlere Position hält sich mit der Deutung zurück: »das letzte Wort über diese wundersamen Phänomene wird ohnehin wohl schwerlich, solange die Welt steht, gesprochen werden« (ebd., 64). Damit arbeitet Heyse bereits der von Todorov in die Theorie der Phantastik eingeführten Dreigliederung von Wunderbarem (*le merveilleux*), Unheimlichem (*l'étrange*) und Phantastischem (*le fantastique*) vor (Todorov 1972, 40 ff.).

Kaum ein Text des Realismus inszeniert solche Diskussionen eindringlicher und historisch stringenter als Storms *Schimmelreiter* (1888). Die Binnengeschichte um Hauke Haien ist bezeichnenderweise während der Aufklärung angesiedelt und zeigt den Konflikt des Deichgrafen mit der Dorfbevölkerung. Der Empiriker und Rationalist, der Prototyp eines aufgeklärten Weltbilds, das auf Beherrschung der Natur zielt, prallt auf eine mythische Weltsicht mit Geistern, Einflüssen des Teufels, Zukunftspropheten und rituellen Opferungen. In den eingeschobenen Märchen der Trien' Jans bekämpft Hauke Haien sie ganz explizit mit dem Mittel eines *explained supernatural* (vgl. III.3.1.6 Schauerliteratur). Die Perspektive der von einem Schulmeister erzählten Geschichte ist selbst dezidiert die eines »Aufklärers«, doch wiederholt sich der Konflikt der Binnenerzählung im Rahmen erneut, wenn der Schulmeister sich sagen lassen muss, er würde das Geschehen »nicht so richtig« wiedergeben und es seien alternative Perspektiven darauf denkbar, nämlich solche die die ›Realität‹ des Übernatürlichen

ernster nehmen. Was als real gilt, erweist sich so als Effekt vorgängiger Einstellungen und Weltbilder, die hier in Konkurrenz treten, ohne dass sich eine endgültige Entscheidung fällen ließe, welches recht behält. Denn immerhin spricht vieles dafür, dass der Rahmenerzähler selbst das Gespenst des ehemaligen Deichgrafen sieht, der nach seinem Tod als Schimmelreiter umgeht, um vor drohenden Deichbrüchen zu warnen – genau ein solcher ereignet sich denn auch. Angesichts der verschachtelten Rahmungen und der systematischen Destabilisierungen aller drei bzw. vier Erzählerinstanzen im Text (Durst 2008, 86 ff.) sind Vereindeutigungen fehl am Platz, wie sie die Forschung gewissermaßen in Fortführung der binnentextuell dargestellten Konfliktsituation vorgenommen hat (etwa Freund 1984, 51 ff.). Im *Schimmelreiter* liegt vielmehr jene Situation der Unschlüssigkeit (*hésitation*) vor, die in Todorovs minimalistischer – und damit anfechtbarer – Definition ein unverzichtbares Merkmal des Phantastischen ist (Todorov 1972, 31).

Der *Schimmelreiter* zeigt nicht nur, wie scheinbar obsolet gewordene Realitätsdeutungen inmitten einer wissenschaftsgläubigen Epoche dazu dienen können, deren Selbstgewissheit in Frage zu stellen. Er zeigt überdies, wie die Grundlagen dieser Epoche ihrem Selbstverständnis zum Hohn selbst unheimliche Züge annehmen können, wenn der technifizierte Aufklärer zum Wiedergänger wird. Dass Storm mit dieser Sicht nicht allein steht, erweist sich in Fontanes Ballade *Die Brück' am Tay* (1880), die gleichfalls eine Wiederkehr des Mythischen in der scheinbar durchrationalisierten Welt inszeniert, um deren Gefährdung, Labilität und buchstäbliche Bodenlosigkeit zu demonstrieren. Und Ähnliches gilt schließlich dort, wo eine anthropomorphe und magische Dimension der Dinge (vgl. III.3.2.12 Magie) wiederkehrt, die, wissenschaftlich versachlicht, erforscht und unterworfen, auf einmal eine längst vergessene Seite zeigen – Ausdruck möglicherweise eines heimlich-unheimlichen Unbehagens an der Entwertung der Dinge zu verfügbaren Objekten. Diese Dimension zeigt sich beispielsweise in Stifiers *Alterthümer*-Kapitel aus der *Mappe meines Urgroßvaters* (1847) ebenso wie in seinem Aufsatz über den Wiener Tandelmarkt, in Storms Erzählung *Marthe und ihre Uhr* (1848), besonders plastisch aber in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1878), der den geflügelten Begriff von der »Tücke des Objekts« geprägt hat.

Psychologische Dimensionen: Verdrängung, Unbewusstes und Sexualität

Sigmund Freud hat in seiner Schrift über *Das Unheimliche* (1919; vgl. III.3.3.10) dieses bekanntlich als eine Form des ›Heimlichen‹ im Doppelsinn des vertraut Eigenen wie des Verborgenen analysiert, das uns »durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist« (Freud 1970, 4, 264) und uns daher, ins ›Unheimliche‹ verkehrt, von außen entgegenzutreten scheint. Insofern ist das Unheimliche die Manifestation einer »Wiederkehr des Verdrängten« (ebd., 271). Wie immer man zu Freuds Etymologie und insbesondere zu seiner Analyse von Literatur in diesem Zusammenhang stehen mag, so bleibt die Formel von der Wiederkehr des Verdrängten ein griffiges Instrument auch für die Beschreibung individualpsychologischer Vorgänge innerhalb der phantastischen Literatur. Ebenso wie das Verdrängte hat der Wiedergänger noch etwas zu erledigen: Scheinbar ins Totenreich abgedrängt, muss er wiederkehren, bis seine Aufgabe, seine Pflicht, sein Begehren erfüllt sind: »ich glaub' nun einmal steif und fest, daß ein abgeschiedener Geist wieder erscheinen kann, wenn er was Wichtiges auf der Erde zu tun oder zu bestellen vergessen hat. Das läßt ja auch einen lebendigen Menschen nicht ruhen« (Heyse o. J., 55; vgl. III.3.2.8 Geister). So dienen phantastische Phänomene des Wiedergängertums im 19. Jh. vielfach der Repräsentation jenes Prozesses einer »Entdeckung des Unbewussten« (Ellenberger 1973), der sich seit der Goethezeit auch und gerade im Medium der Literatur vollzieht.

Stifters humoristische Erzählung *Die drei Schmiede ihres Schicksals* (1844) verschaltet die Wiederkehr des Verdrängten mit dem Motiv von der Sage einer weißen Frau, auch wenn diese dann de facto nicht in gespenstischer, sondern sehr körperlicher Form erscheint. Die beiden männlichen Protagonisten befließen sich hier einer systematischen Arbeit an sich selbst – körperlicher Abhärtung und stoizistischer Kontrolle des Begehrens –, die sie zur Herrschaft über das Schicksal befähigen soll, tatsächlich aber Verdrängungsprozesse ins Werk setzt, die die vermeintlichen »Zufälle« der folgenden Handlung hervortreiben. Insbesondere betrifft das das Verhältnis zum Eros, denn das Ideal absoluter Selbstkontrolle geht zwar einher mit Misogynie und Angst vor dem Weiblichen, kann aber die latente Faszination von diesem nicht ausschalten. Auf dem Hochzeitsfest seines abgefallenen Freundes zeigt

sich der prinzipientreue Erwin von den zahlreichen heiratswilligen Mädchen so erhitzt, dass er, der im Spukzimmer nächtigt, das Fenster weit öffnen muss. Rosalie, die dritte Schmiedin ihres Schicksals, die sich keinem Mann unterwerfen will, wird während des Schlafwandeln – seit der zweiten Phase des animalischen Magnetismus (vgl. III. 3.2.13 Magnetismus) ein Zustand der Verlautbarung unbewusster Regungen (Ellenberger 1973, 123) – in das geöffnete Fenster und direkt in das Bett Erwins geführt. So ist es hier das beiderseits verleugnete Begehren, das in einem explizit zwischen »heimlich« und »unheimlich« angesiedelten gespenstischen Szenario ans Mondlicht kommt. Eine sehr ähnliche Situation findet sich in Otto Ludwigs 1842 entstandener, aber zu Lebzeiten unveröffentlichter Erzählung *Maria*. Und auch in Storms *Schweigen* (1883) wird die schon im Titel anklingende Verdrängung mit dem Unheimlichen verknüpft, wenn die Symptome des psychisch kranken Protagonisten wiederholt als gespenstisch apostrophiert werden, wenngleich nur metaphorisch. Ein äußerst komplexes, polyfunktionales Motiv ist in diesem Zusammenhang der Spuk in Fontanes *Effi Briest* (1894/95), der für Fontane nach eigenem Bekunden einen »Drehpunkt für die ganze Geschichte« darstellte (19.11.1895 an Joseph Viktor Widmann). Er wird mit der Gestalt eines rätselhaften toten Chinesen in Verbindung gebracht und scheint von einem leer stehenden Saal bezeichnenderweise im Obergeschoss des Innstettenschen Hauses auszugehen, den zu renovieren sich der Hausherr weigert. Dieser Raum markiert eine Art eingeschlossenes Ausgeschlossenes im Inneren des eigenen Hauses, denn tatsächlich gehört der Spuk gleichermaßen zu Effi wie zu Innstetten. Mit Blick auf Effi, die von Anfang an im Widerspruch zur »Wirklichkeit« steht, ist der Spuk eine Art Knotenpunkt all ihrer Konflikte mit ihrer Umgebung. Effis von Mutter und Ehemann missbilligte und versagte Neigungen zum Anderen, Exotischen, »Aparten«, Phantastischen und Poetischen und nicht zuletzt der verbotene Eros selbst kippen ins Unheimliche, gespenstisch Schuldbeladene um. Mit Blick auf Innstetten, der sich dem angeblichen Spuk gegenüber unentschieden verhält, greift die von Major Crampas in Umlauf gesetzte These sicherlich zu kurz, Innstetten funktionalisiere den Spuk als Disziplinierungsinstrument gegenüber seiner Ehefrau. Denn der Spuk dürfte in substanziellerer Weise eine Kehrseite der Weltanschauung des sozialen Realisten und Prinzipienreiters sein, verweigert dieser doch in auffälliger Weise die Auseinandersetzung mit dem Thema.

Neben verdrängten und unbewussten Regungen sind es auch Formen abweichender Sexualität sowie die damit in Verbindung gebrachten Imagines des Weiblichen, die in phantastischen Themen und Motiven zum Ausdruck kommen. Das gilt insbesondere für die in der deutschsprachigen Literatur nicht eben häufigen vampirischen Gestalten, die in der europäischen Literatur des 19. Jh.s eine Schnittstelle der verschiedensten Diskurse darstellen (vgl. Begemann 2008, 9ff., 20). Am Thema des Vampirismus wird dabei u. a. das ganze Spektrum der sexuellen ›Perversionen‹ von der Nekrophilie bis zum Sadismus durchgespielt, die das 19. Jh. in der neu erstehenden *Scientia sexualis* (Foucault) wissenschaftlich erkundet und in Werken wie Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* (1886) klassifiziert. Außerhalb des literarischen und des wissenschaftlichen Diskurses konnte von diesen geschlechtlichen Pathologien nur schwer oder überhaupt nicht gesprochen werden. Mit ihren häufigen Thematisierungen von Zuständen der Trance und des Somnambulismus lassen sich auch an den Vampirtexten die Geschichte eines psychologischen Wissens und einer Entdeckung des Unbewussten verfolgen. Leopold von Sacher-Masochs Vampirerzählung *Die Toten sind unersättlich* aus den *Gallizischen Geschichten* von 1875 entfaltet das nach ihrem Urheber benannte erotische Setting und zeigt dessen Funktionsprinzip: die Umlenkung nämlich der ›viktorianisch‹ versagten Lust auf ihre Repression, Unterwerfung und Bestrafung. Die Vampirin ist eine Variante des Typus der grausamen Frau (vgl. III.3.2.6 *Femme fatale*), dessen ›geschichtsphilosophische‹ Begründung wie seine Funktion innerhalb des masochistischen Szenarios Sacher-Masoch in *Venus im Pelz* von 1870 paradigmatisch entfaltet hat, wo das phantastische Auftreten von Venus allerdings als Traumerzählung relativiert wird. In *Die Toten sind unersättlich* verwandelt sich eine Marmorstatue zur ›lebendigen‹ Vampirin, indem sie dem Mann das Blut aussaugt. Ihre erotische Attraktivität liegt dabei gerade im Akt der Verweigerung und der Grausamkeit bis hin zur Todesdrohung. Zugleich aber belegt das Faktum, dass sich die Vampirin erst aus dem Blut des Mannes belebt, ihren Projektionscharakter: Indem sie aus dem Leben des Mannes gespeist wird, erscheint sie als dessen Derivat, als eine männliche Schöpfung. Eine *Femme fatale* mit vampirischen Zügen findet sich auch in Storms *Draußen im Heidedorf* (1872), wo die Sage vom »weißen Alp«, der den Schlafenden die Seele austrinkt, mit der weiblichen Protagonistin Margarethe korreliert wird. Und schließlich ist Paul Heyse's vampirische Erzählung *Die schöne Abigail*

(1892) zu nennen, deren Titelheldin ihren früheren Bewerber vom Friedhof aus besucht. Dass sie, die von Anfang an Züge von Gefühlskälte aufweist, zum »Bild ohne Gnade« mutiert, ist aber nicht zuletzt auch die Schuld ihres auf Distanz gegangenen Geliebten. Das, was ihr das Leben versagt hat, muss sie nach dem Tode zu holen versuchen: »der dunkle Grund dringt immer mehr herauf« (Heyse o. J., 20, 27). Ein Satz, den sie in diesem Zusammenhang äußert, könnte als Motto über der gesamten phantastischen Literatur (nicht nur) des Realismus stehen: »on revient toujours –« (ebd., 23).

Literatur

- Assmann, Jan: »Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten«. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christoph (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1998, 64–93.
- Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur- und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jh.s*. Frankfurt 1987.
- Begemann, Christian/Herrmann, Britta/Neumeyer, Harald (Hg.): *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg 2008.
- Bucher, Max/Hahl, Werner/Jäger, Georg/Wittmann, Reinhard (Hg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*. 2 Bde. Stuttgart 1975 f.
- Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des »Magischen Realismus«*. Berlin 2008.
- Ellenberger, Henry F.: *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. Bern 1973.
- Freud, Sigmund: »Das Unheimliche«. In: Ders.: *Studienausgabe*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 4: *Psychologische Schriften*. Frankfurt 1970, 241–274.
- Freund, Winfried: *Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Glanz und Elend des Bürgers*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1984.
- Grizelj, Mario: »Zur Theorie der Literatur oder der Schauer(roman) als Phantom«. In: Ders. (Hg.): *Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge. Funktionen. Formen*. Würzburg 2010., 43–75.
- Heyse, Paul: »In der Geisterstunde«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Stuttgart/Berlin o. J., 3. Reihe, 4. Bd., 3–92.
- Korten, Lars: *Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm*. Tübingen 2009.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jh.s*. München 1999.
- Lachmann, Renate: »Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie«. In: Assmann, Aleida/Gaier, Ulrich/Trommsdorff, Gisela (Hg.): *Positionen der Kulturanthropologie*. Frankfurt 2004, 44–60.
- Plumpe, Werner (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Stuttgart 1985.

- Reichelt, Gregor: *Phantastik im Realismus: Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart/Weimar 2001.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen* [1853]. Hg. v. Wolfhart Henckmann. Darmstadt 1979.
- Sawicki, Diethard: *Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770–1900*. Paderborn u. a. 2002.
- Stockhammer, Robert: »Zur Theorie der Gespenster oder Die Un-Logik der Literatur«. In: Grizelj 2010, 13–42.
- Wünsch, Marianne: »Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in ›Schweigen‹ und ›Ein Bekenntnis‹«. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 41 (1992), 13–23.

Christian Begemann

6.4 Spanien, Portugal

Spanien

Die Iberische Halbinsel hat auch nach der Romantik keine Autoren hervorgebracht, die zum internationalen Kanon der phantastischen Literatur gerechnet werden müssen, ja, innerhalb der verschiedenen iberoromanischen Literaturen nimmt die Phantastik eine marginale Stellung ein, d. h. es handelt sich entweder um wenig bekannte Werke der bedeutenden Romanciers des Realismus und Naturalismus (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán oder Leopoldo Alas alias Clarín in Spanien, Eça de Queirós in Portugal), die sich mit meist in Zeitungen oder Zeitschriften veröffentlichten Kurzgeschichten ein Zubrot verdienen, oder um Texte zweitrangiger, heute weitgehend in Vergessenheit geratener Schriftsteller (z. B. die Spanier José Fernández Bremón, Silverio Lanza, José Selgas, Pedro Escamilla, u. a., oder der Portugiese Álvaro do Carvalho), die allenfalls noch gelegentlich von Literaturhistorikern oder Anthologen wiederentdeckt werden (vgl. Pont 1997; Roas 2002b; Molinas Porras 2006). Gründe für diese Randstellung der Phantastik im Spanien und Portugal der zweiten Hälfte des 19. Jh.s sind neben der anhaltend sehr großen Macht der katholischen Kirche und der damit verbundenen schwachen Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts auch die Dominanz der realistischen Ästhetik sowie der epigonale Charakter der iberischen Phantastik allgemein: Die verspätete Poe-Rezeption (vgl. II.5.2 Romantik England) – als erster Spanier widmete 1858 Pedro Antonio de Alarcón dem Nordamerikaner einen Aufsatz, 1864 wurde erstmals eine Kurzgeschichte Poes von Antero de Quental ins Portugiesische übersetzt – mischte sich

mit den Nachwehen des Hoffmannschen Einflusses (vgl. Roas 2002a; vgl. II.5.1 Romantik Deutschland) und später dem Erfolg Maupassants. Dennoch lassen sich für alle wichtigen Tendenzen und Genres der Phantastik Beispiele in den iberoromanischen Literaturen finden, vom christlich inspirierten Wunderbaren bis zu Vorgängern der Science Fiction (vgl. III.3.1.7), von psychologisch motivierten Traum- und Wahnvisionen bis zu komisch-grotesken Phantasien, von Gespenster-, Vampir- und Monstergeschichten bis zur, allerdings sehr seltenen, »reinen« phantastischen Erzählung nach Todorov.

Als paradigmatisch können in der spanischen Literatur Juan Valeras »El pájaro verde« (Der grüne Vogel, 1860) für das Wunderbare und Pedro Antonio de Alarcóns »La dama alta« (Die große Frau, 1881) für die phantastische Erzählung betrachtet werden. Obwohl Zeitgenosse der realistischen Generation, stand Valera deren ästhetischen Präferenzen skeptisch gegenüber und fühlte sich, ähnlich wie der Spätromantiker Bécquer in seinen *Leyendas* (Legenden, postum 1871; vgl. III.3.1.5 Märchen), mehr zur literarischen Bearbeitung volkstümlicher Legenden hingezogen, wovon noch in seinem Spätwerk die Kurzgeschichte *La muñequita* (Das Püppchen, 1894) und die orientalische Novelle *La buena fama* (Der gute Ruf, 1894) zeugen, die beide, ausgehend von einem traditionellen andalusischen Märchen, das Motiv der belebten Puppe bzw. Statue behandeln (vgl. III.3.2.10 Künstlicher Mensch). In *El pájaro verde*, das in einem geographisch und zeitlich weit entrückten Phantasiekönigreich im Fernen Osten (vgl. III.3.3.6 Orientalismus) spielt, schafft Valera mittels der Kombination typischer Märchenmotive (z. B. in Vögel verwandelte Menschen, ein Zauber Schloss im Wald, unbelebte Gegenstände, die sich plötzlich bewegen, usw.) eine fiktive Welt mit einer Eigengesetzlichkeit, die weder erklärt noch infrage gestellt wird. Alarcón dagegen, dessen wichtigsten phantastischen Kurzgeschichten in der Sammlung *Narraciones inverosímiles* (Unwahrscheinliche Erzählungen, 1882) erschienen, vermeidet in *La dama alta* dem Leser die Entscheidung zwischen einer rationalen Lösung und der Akzeptanz des Übernatürlichen zu erleichtern: Ein dem Erzähler persönlich bekannter junger Mann, der an einer obsessiven Angst vor nächtlichen Begegnungen mit unheimlichen Frauengestalten leidet, fühlt sich von einer großgewachsenen Alten verfolgt, kurz nach deren Erscheinen er jeweils vom Tod einer ihm nahestehenden Person erfährt. Im dialogischen Erzählrahmen werden verschiedene Erklärungen diskutiert, ohne dass eine davon klar bevorzugt würde.