



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Die Mythenmetzsche Abschweifung in Walter Moers'
Zamonien-Romanen als digressives Erbe Laurence Sterne
und Jean Pauls

verfasst von / submitted by

David Ralf Hackl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ich danke Herrn ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder für die Betreuung dieser Arbeit.

Bedanken möchte ich mich auch bei MMag. Dr. Christian Zolles für die interessanten Gespräche und Ideen.

Ich danke Sophie für ihre Unterstützung in jedem nur erdenklichen Bereich.

Ich danke meinen Eltern Elke und Klaus für schlicht und ergreifend alles und noch mehr.

Ebenfalls danke ich meinen Geschwistern Julia, Florian und Max für ihre stets positive Unterstützung.

Bedanken möchte ich mich bei dem neuen wie alten Maximilian, Erna, Jutta und Josef, Sabina und Irena, Benjamin, Peter, Michael, Lukas, Florian, Christian, Simon, Ralf sowie dem Ernstel.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 21.6.2017

David Ralf Hackl

Einleitung	9
1. Aller Anfang innerhalb der Rhetorik	10
1.1 Von der Mündlichkeit zur Schrift	12
1.2 Lausbergs Aversionen	13
1.2.1 Die aversio ab oratore	14
1.2.2 Die aversio a materia	15
1.2.3 Die aversio ad auditoribus	15
1.3 Die 6 Stadien der Digression	16
1.3.1 Die persuasive Digression	16
1.3.2 Die amplifikatorische Digression	17
1.3.3 Die skeptische Digression	17
1.3.4 Die subjektiv gefärbte Digression	18
1.3.5 Die satirische Digression	18
1.3.6 Die genuin literarische Digression	19
2. Laurence Sternes ‚Tristram Shandy‘ und die Wiederentdeckung der Ordnung	20
2.1 John Locke vs. Laurence Sterne	23
2.2 Eine abschweifende Ordnung	27
2.3 Die Selbstreflexion als Digression	30
3. Digressiv Beispielhaftes bei Jean Paul	34
3.1 Der scherzhafte Exkurs	35
3.2 Der seduktive Exkurs	36
3.3 Der subversive Exkurs	37
3.4 Der illusorische Exkurs	38
4. Der Umgang mit der Abschweifung	40
4.1 Überspringen	41
4.2 Auslesen	41
4.3 Nachschlagen	42
5. Jean Paul als Teufel im Detail	43
5.1 Der erste Verweis	45

5.2 Der zweite Verweis	46
5.3 Der dritte Verweis	46
6. Die Kritik (an) der Digression	48
6.1 Die ästhetische Kritik	48
6.2 Die anthropologische Kritik	51
6.3 Die rhetorische Kritik	52
7. Die Mythenmetzsche Abschweifung	55
8. Schnittpunkte der Literaten	60
8.1 Die Metafiktionalität als Gemeinsamkeit	61
8.1.1 Anfang, Ende und Paradoxa	65
8.1.2 Parodie / Satire	66
8.1.2.1 Anagramme und der Literaturbetrieb	66
8.1.3 Selbstreflektives Produzieren, Rezipieren und Existieren	70
8.2 Der Paratext	71
8.2.1 Zamonische Pseudoübersetzungen	74
8.2.2 Die Kartographie Zamoniens	75
8.2.3 Tristram Shandys Paratext	80
8.3 Das Palimpsest	82
8.3.1 Das Palimpsest bei Moers	83
8.4 Über Sterne und Jean Paul zu Arno Schmidt und Moers? Von Zettelkästen zur Enzyklopädie	88
8.4.1 Der gelehrte Witz und die Enzyklopädik	92
8.4.2 Prof. Dr. Abdul Nachtigallers Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung	96
Conclusio	101
Literaturverzeichnis	104
Abbildungsverzeichnis	111

Einleitung

Das zentrale Thema dieser Diplomarbeit stellt die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Digression dar, auch als Ab- beziehungsweise Ausschweifung bekannt. Eben dies bedeutet die lateinische Übersetzung des Begriffs *digressio*, welche das Wegführen vom eigentlichen Hauptthema der Erzählung im zunächst rhetorischen, dann im literarischen Kontext meint. Durch die Verwendung dieses ablenkenden Elements gelingt es, die Zuhörer, Lesenden und nunmehr auch Zuschauer gleichzeitig von etwas weg- wie auch zu Bestimmtem hinzulenken, immer von einer vermeintlichen Grundordnung wegführend. „*Im Verhältnis zu den verschiedenen Ordnungen sind Abweichungen denkbar, Exkurse, Bildverschiebungen, Stilbrüche, vielerlei Unregelmäßigkeiten, die die Textordnung ergänzen, lockern, gefährden können.*“¹ Ein hier behandeltes literarisches Abkommen vom Weg der Linearität ist sowohl bei Laurence Sterne als auch bei Jean Paul Friedrich Richter und Walter Moers zentrales Thema in deren behandelten Werken. Zunächst soll versucht werden, innerhalb der Rhetorik eine grundlegende Ausgangslage zur literarischen Behandlung festzumachen, die einen Übergang von der Mündlichkeit in Richtung der Schrift zulässig erscheinen lässt. Einen wesentlichen Punkt hierbei stellen die sechs verschiedenen Stadien der Digression nach Magnus Wieland dar, durch dessen Kategorisierung eine Verortung um ein Vielfaches erleichtert wird.

Der zweite große Abschnitt dieser Arbeit befasst sich mit der praktischen Anwendung der Abschweifung, zunächst in Laurence Sternes ‚*Tristram Shandy*‘, dessen Rezeption auch Jean Pauls Werke stark beeinflusst zu haben scheint. Sternes Schreiben und die Verwendung der Digression zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass das abschweifende Moment nicht lediglich von der Erzählung abzulenken vermag, sondern darüber hinaus ganz bewusst auf die übliche lineare Stringenz zeigt wie auf weitere Merkmale hinlenkt. Es handelt sich also um eine Art Wiederentdeckung der Ordnung durch eben diese vermeintlich ablenkende Taktik der zu Lebzeiten Sternes als auch Pauls negativ konnotierten Abschweifung. Des Briten Auseinandersetzung mit dem Philosophen John Locke wie auch die wesentliche Ebene der Selbstreflexion spielen hierbei einen nicht minder wichtigen Part.

¹ Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik: Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel. München: Fink 2000 S. 8

Jean Paul wird in diesem größeren Kapitel ebenso unter die Lupe genommen, besonders im Hinblick auf einzelne Beispiele, wie sich denn solche Digressionen vermeintlich präsentieren und wie die Leser damit umzugehen habe. Nach einem kurzen Exkurs zur damalig vorherrschenden Regelpoetik in dieser Arbeit wird der abschweifende Literat mit der Zuschreibung des Teuflischen und Kritik von Seiten der Ästhetik, Anthropologie wie auch der Rhetorik präsentiert. Wie die Arbeit zeigen wird, nahm sich Paul sämtlicher Kritik an und münzte diese zugunsten seiner selbst um.

Den abschließenden Themenblock beginnt die Vorstellung der Mythenmetzschen Abschweifung, die im Laufe dieser Diplomarbeit als Erbe sowohl Sternes als auch Jean Pauls ausgewiesen werden soll und als wesentliches Element im Roman *‚Ensel und Krete‘* auftritt. Immer noch die historische Entwicklung der Digression verfolgend wird versucht, Übereinstimmungen wie Schnittpunkte in der Autoren Schaffen zu lokalisieren und zu markieren. Eine hierfür festlegende Basis bietet die Metafiktionalität im Sinne des Schreibens über das Schreiben der jeweiligen Erzählfigur; davon ausgehend werden die Phänomene des Paratextes, des Palimpsests wie auch der enzyklopädische Roman Erwähnung finden.

1 Aller Anfang innerhalb der Rhetorik

Bereits innerhalb des Werks des römischen Rhetoriklehrers Quintilian, *‚Institutionis oratoriae‘*, wurden von diesem die Begrifflichkeiten des gegenüberstehenden Oppositionspaares der *egressio* und *digressio* angeführt. Die seit damals im Raum stehende Frage lautet, ob es denn von Seiten des Redners oder später des Autoren gerechtfertigt respektive legitim sei, von der eigentlichen Rede / der Erzählung / der Geschichte in irgendeiner Art und Weise abzuschweifen. Die *egressio*, laut Andreas Härters Untersuchungen, ergänzt und / oder führt ein Argument weiter aus, während die *digressio* die Rezipienten vom eigentlichen Sachverhalt wegführe und als kontraproduktiv eingestuft sei. „Insgesamt wird der Begriff *egressio* [...] in das Licht der Sanftheit und Anmut getaucht, die ihn im krassesten Gegensatz zu jenen Stellen bringt, wo von der *digressio* die Rede ist, die doch ebenfalls das Phänomen der Abweichung bezeichnet“; *Digressio* wird im Fortlauf als

„*Moment des Bruchs*“, als „*Gefahr des Hinausfallens aus der gegebenen Redeordnung*“² bezeichnet.

Mit einer *Digressio* meinen auch die beiden Autoren des Buches ‚*Studienbuch Rhetorik*‘, Lothar Kolmar und Carmen Rob-Santer, ein gezieltes Abweichen vom eigentlichen Thema, im strengen Sinne der Rhetorik gedacht. Diese Ausprägung befasst sich mit den Erklärungen und der Veranschaulichung der Rede, welche sich ausschmückend und der Detailliertheit verpflichtet darstellt.³ Im Historischen Wörterbuch der Rhetorik verweist der Germanist Gert Ueding auf einen Abstecher innerhalb der Erzählung oder der Argumentation.⁴ Eine solche Abschweifung kann innerhalb wie auch außerhalb der Rede oder des Erzählens verortet werden, besonders im zweiten Falle bestehe „*die Gefahr der inhaltlichen Verdunkelung bzw. der Zerstörung des Argumentationsgangs – dies kann aber auch gezielt eingesetzt werden!*“⁵ Das Publikum solle eine Abschweifung goutieren, sie kann auf der anderen Seite jedoch genauso als eine Art Ablenkungsmanöver eingesetzt werden, eine Art Wegführen von vermeintlich heiklen Themen, die es als jeweiliger Redner eigentlich auszusparen gilt. Derlei Weisen der bewussten Regulierung und Erregung der Emotionen auf Seiten der Hörer können an unterschiedlichsten Stellen auftreten.

Nach diesem kurzen Exkurs zurück zu Quintilian: Dieser verortet jene Form des Exkurses außerhalb der fünf Teile der eigentlichen Rede: *Inventio* (Was ist Thema der Rede?), *Dispositio* (Die Ordnung der Rede), *Elocutio* (Die Form der sprachlichen Rede), *Memoria* (Merken der Rede) und *Actio / Pronuntiatio* (Der eigentliche Akt der Rede). Im Zuge dessen schreibt der römische Rhetoriklehrer davon, dass durch dieses Herausfallen auf „*Unwillen, Mitleid, Entrüstung, Schelten, Entschuldigen, Gewinnen oder Abwehr von Schmähungen*“⁶ abgezielt werden konnte. Damit ist gemeint, dass es keinen eigentlich vorgesehen Punkt oder Platz der Abschweifung gebe, diese praktisch an jedem Punkt zu jeder Zeit einzustreuen möglich sei. Relevanter Punkt hierbei ist die richtige Anordnung innerhalb des anvisierten Zwecks, eine Digression sollte niemals auf erst Kommendes vorgreifen, sondern stets das

² vgl. Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 48

³ vgl. Kolmar, Lothar & Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2002. S. 111

⁴ vgl. Ueding, Gert: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: 1992 – 2001. Bd. 3, S. 127

⁵ Kolmar, Lothar & Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. S. 112

⁶ Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis oratoriae: Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lat. u. dt. Hrsg. u. übers. v. Rahn, Helmut. 2 Bde. Darmstadt: 1972 bzw. 1975. (IV, 3, 15)

bereits Gesprochene thematisieren, also auf etwas Zusammenfassendes hinweisen und ihrer zugewiesenen Funktion entsprechen, um wirksam sein zu können.

Der Erzählstrang kann auf zwei unterschiedliche Arten gesponnen werden, entweder als kontinuierlich konzipiert (*narratio continua*) oder eben durch vermeintliche Abschweifungen und von gelenkten Umwegen (*narratio partilis*) durchwachsen. Ueding nennt derlei Resultate der Abschweifungen innerhalb der rhetorischen Rede nun *historia interrupta*, die als abge- wie unterbrochen durch eben diese Elemente des Exkurses gestaltet sind.⁷ In diesen Reden allerdings sei es zu beachten, dass diese Digressionen keineswegs überschwänglich und ausufernd angewendet würden, sondern vielmehr prägnant innerhalb ihrer Knappheit formuliert werden. Transparenz und Übersichtlichkeit als Schlagwörter innerhalb des Vorgetragenen, deren „Gebrauch [...] in der Praxis [...] freier, als die Vorschriften wahrhaben wollen“⁸ wäre.

1.1 Von der Mündlichkeit zur Schrift

Die Rhetorik kann als Theorie des jeweiligen Textes verstanden werden, welche eine gewisse Ordnung, Sinnzusammenhänge wie Geschlossenheit der Rede verlangt und nach außen hin abgeschlossen erscheint. Innerhalb dieser Grenzen agiert die rhetorische Rede mit Hilfe ihrer vielfältigen Figuren, welche sie als elementare Kennzeichen in sich trägt. In Bezug auf eine literarische Theorie der Neuzeit ist vor allem die neue und zielgerichtete Produktionsästhetik zu nennen, mit Hilfe eines fundierten Vokabulars und der Vermittlung des Textverständnis zeichnet sich die (antike) Rhetorik als Ausgangslage der sich daraus entwickelnden Literatur aus.⁹

Beiden, sowohl der Rhetorik als auch der Barock- oder Renaissancepoetik, gemein ist das Ziel der Textherstellung, „was Literatur sein oder leisten soll, muß sich, in der Perspektive einer rhetorisch begründeten Poetik, in der Ordnung des poetischen Texts zur Darstellung

⁷ vgl. Ueding, Gert & Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode. Weimar: J.B. Metzler 2011. S. 264

⁸ Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. 2., durch einen Nachtrag verm. Auflag. München: 1973. S. 177

⁹ vgl. Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 55

bringen“, innerhalb deren Basis die Elemente von „*Form, Stoff und Funktion von Literatur*“¹⁰ verortet werden können. Differenzen zeigen sich bezüglich der Textordnung, da die Poetik mit Texten und deren *causa* (eigentlicher Gegenstand) wie deren Begrifflichkeiten argumentativ arbeitet, um die eigene *propositio* mit Hilfe der *argumentatio* zu verstärken und diese in einer *conclusio* zu beweisen.¹¹ Das eigentlich argumentative Element baut innerhalb der Rhetorik auf beiden (*propositio* und *narratio*) auf und führt später hin zur *Conclusio*. Springender Punkt hierbei ist einerseits eine Evolution in Hinblick auf die Herabstufung der *propositio*, die verstärkt ins Hintertreffen gelangt, die quasi ohne bisherige Mittel erzählt wird; andererseits eine Erhöhung der *narratio*, welcher innerhalb dieser Poetik die Funktion der bisherigen Argumentation zukommt und so Veränderungen bezüglich der theoretischen Ausgangslage in Kauf nimmt. Die *narratio* der Literatur nimmt sich der bisherig rhetorischen Sinnträgerschaft der *argumentatio* an.

1.2 Lausbergs Aversionen

Handlung, Bildfolgen wie auch eine möglich narrativ / bildhafte Vermittlung von Thesen, Lehren und Aussagen steht nunmehr im Mittelpunkt der Poetik, die Textordnung muss „*zum einen die Verständlichkeit und Wirksamkeit des Erzählten oder Dargestellten selbst, zum andern die Durchlässigkeit der narratio auf die propositio hin [...]*“¹² beachten. Die Funktion der *narratio* erscheint nunmehr erhöht, mit ihr ergeben sich unzählige Möglichkeiten innerhalb der Gestaltung der Narration, ebenso verdrängt diese verstärkt die Sinnhaftigkeit der bisherigen *propositio*.

Heinrich Lausberg, deutscher Linguist, Rhetoriker und Philologe, verortet innerhalb seiner Werke ‚*Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*‘ und ‚*Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*‘ eine Weiterentwicklung der

¹⁰ Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 55

¹¹ Anmerkung: Die Abfolge der Redeteile innerhalb der poetischen Textordnung lauten wie folgt: *propositio* – *narratio* – *argumentatio* – *refutatio* – *conclusio*. vgl.: Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 55

¹² Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 56

Begrifflichkeiten der rhetorischen Praxis an Hand der Abweichungen innerhalb der von ihm angeführten *elocutio*, die mit dem Begriff *aversiones* gekennzeichnet werden.¹³

Die Ausgangslage ist zunächst abermals im Sinne der Rede zu finden, also außerhalb der Literatur. Insgesamt werden hier 3 verschiedene Abweichungen genannt: Zunächst die *aversio ab oratore*, dann *aversio a materia* und zuletzt die *aversio ad auditoribus*, die „*aversio [...] im weitesten Sinne ist eine Änderung der Perspektive des Rede-Vorgangs hinsichtlich der drei Bestandteile der Rede-Situation: hinsichtlich des Redners, des Redegegenstandes, der Zuhörer.*“¹⁴ Es ist hierbei jeweils darauf zu achten, dass die Definitionen wie die verwendeten Begriffe klar ihre Bedeutung verändern, wenn man versucht, sie von der Rhetorik auf die Literatur anzuwenden.

1.2.1 Die *aversio ab oratore*:

Dieser Typus der Abweichung überträgt innerhalb einer Rede ebendiese fiktiv auf eine oder mehrere andere Personen, der Sprecher agiert als nicht er selbst, sondern als ein Anderer. Ein In-den-Mund-Legen der direkten Rede und gleichzeitiges Nachahmen spezieller Charakteristiken; das Verfahren als Vorlesen eines Beitrages oder Nachstellen eines Dialogs wie eines Selbstgespräches.¹⁵ Den Effekt hierbei benennt Lausberg als *sermocinatio*, der auf Seiten der literarischen Anwendung dort als eigentliche Grundlage eines Textes auftaucht. Hier nämlich verleiht der eigentliche Autor seine Rede der jeweiligen Erzählinstanz, diese wiederum gibt dem handelnden Personal innerhalb der Geschichte die Möglichkeit, zu sprechen. Dies erscheint als weiterer, grundlegender Unterschied zwischen dem rhetorischen Sprecher, der klar markiert erscheint, und dem literarischen Text, in welchem die jeweilige Rede quasi von Instanzen des jeweiligen Personals delegiert wird. Folglich wird die Erzählerrede wie Figurenrede als gemeinsame Funktion der literarischen *narratio* verstanden, die in jenem Kontext von Literatur, hier speziell der Figurenrede, keine dieser Abweichungen mehr darzustellen vermag. Lediglich der Erzähler selbst hat in seiner Funktion die Möglichkeit, abzuweichen, wie die später definierte Digression darzustellen versuchen wird.

¹³ Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München: 1976. S. 142 - 145

¹⁴ Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. S. 142

¹⁵ vgl. ebd. S. 142 f.

1.2.2 Die *aversio a materia*:

Die *aversio a materia* gilt im Kontext dieser Diplomarbeit als die hervorzuhebende, da sie vom Autoren ebenso als *digressio*¹⁶ bezeichnet wird. Das zu Behandelnde der Rede wird hierbei quasi auf die Seite geschoben und der Sprecher wendet sich einer gänzlich anderen Materie zu, „*entweder der Redesituation oder einer von der Redesituation verschiedenen Materie. Letztere kann die Rede selbst sein oder aber ein anderer Stoff als die Hauptmaterie.*“¹⁷ Beispiele hierfür wären der Erzählerkommentar, der sich eben auf die Situation des Erzählens konzentriert und bezieht; des Weiteren wären Nebenerzählungen wie Exkurse zu nennen. Dies kann jedoch auch gänzlich ohne Zutun eines Erzählers stattfinden, indem beispielsweise die Figuren selbst als Akteure der *digressio* auf den Plan treten; ein Beispiel hierfür wäre Miguel de Cervantes' ‚*Don Quijote*‘, der mit vielerlei Referenzen an die eigene Figur geschildert wird.

Ein reflexives Moment wohnt dieser Aversion inne, welche sowohl auf Seiten der Rhetorik als auch der Literatur klar erkenntlich gemacht wird. Härter verwendet hier den Begriff des Verwischungspotenzials, welches auch dahingehend wirkt, dass eben auch kein Wechseln im Reden möglich scheint und daher nicht zwangsläufig jede Aversion dieses Typus als Kommentar des Erzählers enden muss; vielmehr stehe jener die Öffnung zu mannigfaltigen Nebenebenen zur Verfügung, sodass „*der eigentliche Erzählfaden durch die Folge der Abweichungen geknüpft wird.*“¹⁸ Hiermit wird der Abschweifung ein Tor geöffnet, durch welches schier unendlich viele Möglichkeiten hindurchströmen könnten.

1.2.3 Die *aversio ad autoribus*:

Die Aversion Nummer drei behandelt ein Zuwenden hin zu an- respektive abwesendem wie auch fiktivem oder realem Personal oder aber auch Dingen und weiteren Referenzmöglichkeiten, von Lausberg als *apostrophe* bezeichnet.¹⁹ Das hier angesprochene Auditorium, also das Publikum, ist innerhalb einer Rede natürlich ein gänzlich anderes als

¹⁶ ebd. S. 143 f.

¹⁷ Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 59, 60

¹⁸ ebd. S. 61

¹⁹ vgl. Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. S. 144

jenes der Literatur. Im Text beispielsweise können neben dem Erzähler auch die Figuren an eine Zuhörerschaft adressiert kommunizieren, vor allem jenes Personal stellen ein Paradebeispiel dieses Typus dar, da sie eben üblicherweise keineswegs die eigentliche Leserschaft ansprechen, sondern nur unter- wie miteinander sprechen.

Besonders deutlich erscheint hier nun ein Auflösen der bislang deutlichen Abgrenzung zwischen der Struktur und Ordnung gegenüber der digressiven Abweichung, des Weiteren spielt in der Poetik die Sinnerschließung und nicht mehr jene Schlussfolgerung der Rheotrik eine tragende Rolle. Damit einher geht eine potenzierte Ambiguität der Deutungen, wie oder was ein Text sagen will, was er bedeutet. Keinerlei Einheit mehr gegeben, keine klare Struktur mehr vorhanden, zeigen diese Aversionen vor allem die Bedeutungsveränderung innerhalb des Transfers von der Rhetorik hin zur Literatur. Eine Entwicklung von der Schlussfolgerung hin zur Erschließung des eigentlichen Sinns, eine gewissermaßen Loslösung der rhetorischen Vorschriften der gelingenden Rede hin zum Spiel mit der Sprache und den Gestaltungsmöglichkeiten mitsamt der damit entdeckten Ambiguität innerhalb der Deutung.²⁰ Die während des 17. und 18. Jahrhundert daraus folgenden Regelpoetiken kommen im Kontext Jean Pauls kurz zur Sprache, welche versuchten, die Literatur nach gewissen Mustern und Vorgaben zu rahmen. Zuvor jedoch werden die unterschiedlichen Typen der Digression, deren Historie wie Handhabung in der Rezeption beleuchtet.

1.3 Die 6 Stadien der Digression

Dem Literaturwissenschaftler Magnus Wieland gelingt in seinem historischen Abriss zur Digression innerhalb seines Werkes *„Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik“* eine Einteilung dieser der Funktion nach in 6 unterschiedliche Stadien, die vor allem den Übergang von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit anzeigen.²¹:

1.3.1 Die **persuasive Digression** der antiken Rhetorik als Steuerungselement der gerichtlichen Beweisführung, beispielsweise mittels rhetorischen Figuren: Parenthese,

²⁰ vgl. Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 55 - 63

²¹ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. Wehrhahn Verlag 2013. S. 100 - 114

Amplifikation, Interjektion, Asyndeton, Anakoluth, Hyperbathon, etc.. Ziel sämtlicher Digressionen ist des Redners Fähigkeit zu potenzieren, das Publikum zu überzeugen und auf seiner Seite zu wissen. Derjenige, welcher im Stande sei, vom eigentlichen Thema abzuschweifen, zeichne sich als Gebildeter aus, dessen Rede so schließlich zu genießen sei.²² Da der Effekt durchaus dahingehend gestaltet werden kann, eigene Interessen mit einzubeziehen, wird der Digression insbesondere in Gerichtsverhandlungen Relevanz beigemessen. Im Zuge der Argumentation soll sie die Richter quasi hin zur gewollten Entscheidungsfindung führen, richtet sich dabei allerdings nur an diese eine Zielperson. Marcus Fabius Quintilianus schreibt dazu, dass diese Form der Digression dazu eingesetzt würde, „um den Richter für unsere Beweisgänge zu gewinnen, zu besänftigen oder zu erregen. Das kann hier in freierer und heftigerer Weise geschehen, weil dem Richter der Fall schon bekannt ist.“²³

1.3.2 Die amplifikatorische Digression in der frühzeitlichen Gelehrtenkultur im Kontrast zur ornamentalen, affektiven Verwendung der Antike. Hierbei handelt es sich um „akribische Anführung von Allegaten und Zitatstellen, welche das tradierte Wissen mitunter metastatisch ausbreiteten.“²⁴ Zu erwähnen gilt, dass sich die Anwendung der Abschweifung abermals auf den Gerichtssaal bezieht, der Unterschied zum vorangegangenen Punkt sei jener, dass nun mehr Material gesammelt werden müsse um Beispiele und Konnexen vorrätig zu wissen. Erstmals werden in diesem Zusammenhang explizit Exzerpte genannt und sogenannte Zettelkästen verwendet.

1.3.3 Die skeptische Digression bei Pierre Bayle (1647–1706) (*Dictionnaire historique et critique*) als kritisches Kontrastmittel zum bisher geltenden Wissensbegriff. Bayle machte es sich zur Aufgabe, Irrtümer, Fehler, Widersprüche kritisch zu kommentieren; an Hand der Gestaltung dieses *Dictionnaires* durch die vielen digressiven Anmerkungen wie Fußnoten, Kommentare und Zitate zu bemerken. „Jede Seite wird umrankt von einem mehrstufigen Anmerkungsapparat, der, ausgehend vom Hauptartikel, ein räumliches Verweisungssystem

²² vgl. Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae*: Ausbildung des Redners. S. 271

²³ Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae*: Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lat. u. dt. Hrsg. u. übers. v. Rahn, Helmut. 2 Bde. Darmstadt: 1972 bzw. 1975. (IV, 3, 9)

²⁴ Wieland, Magnus: *Vexierzüge*. Jean Pauls Digressionspoetik. Wehrhahn Verlag 2013. S. 100

auf die umliegenden Seitenränder eröffnet.“²⁵ Diese Anmerkungen jedoch führen keineswegs zur Verbesserung der Verständlichkeit, sondern verhindern diese geradezu sowohl inhaltlich als auch rein optisch. „*Ich bin es nicht gewohnt, meine Gedanken von einer Sache ordentlich und gründlich aufzusetzen. Will ich es schon zuweilen tun, so werde ich doch gar bald anderen Sinnes, Ich gerate sehr oft auf Nebendinge*“²⁶ führt Bayle in ‚*Verschiedene Gedanken über einen Kometen*‘ an und legt damit die Basis seiner Rezeption durch Laurence Sterne wie auch Jean Paul, denen von mehreren Quellen das Nachschlagen in dessen Werken nachgesagt wurde, wie beispielsweise auf Seite 97 dieser Arbeit angemerkt wird.

1.3.4 Die subjektiv gefärbte Digression bei Michel de Montaigne (1533-1592) als individuelle, mäandernde Denkbewegung, die ganz klar den Autor markiert und hervorhebt. Wie die historischen Lebensdaten bereits vermuten lassen, ist Montaigne als einer der digressiven Gründungsväter auch noch der Zeit der Kompilatorik zuzuschreiben, jedoch ganz klar durch seine Anti-Rhetorik²⁷ davon zu trennen. Der französische Essayist schrieb eine Kritik der Pedanten nieder, in der er gegen die „*Buchgelehrsamkeit*“, die damit verbundene „*sklavische Repetition*“ wie „*Autoritätsgläubigkeit*“ und die nicht minder verachtenswerte „*Zitiersucht*“ vorgeht, in der er wenig später jedoch genau dieses soeben Angeprangerte praktiziert; „*Ich habe die höchste Freude, alles Gemeine und Pedantische mitzumachen unter dem ergötzenden Bewußtsein der Willkür*“²⁸, führt er diesbezüglich an. In Anbetracht dessen wird Begriff des literarischen Spaziergangs wenig später mit dem Schriftsteller in Verbindung gebracht, darin eingefasst eine nun verlangte Autonomie: „*Ich schweife ab, doch mehr aus Mutwillen denn aus Versehen. Meine Einfälle hängen zusammen, aber mitunter sehr locker, und verlieren sich nicht aus den Augen, selbst wenn sie einander krumm ansehen*.“²⁹

1.3.5 Die satirische Digression bei Jonathan Swift (1667-1745) zeichnet sich aus durch selbstgefällige Exkurse gegen den gelehrten Diskurs, wie er beispielsweise noch bei Bayle oder Montaigne antizipiert galt. Das abschweifende Verfahren gilt hier als Mittel der Satire,

²⁵ ebd. S. 101

²⁶ Bayles, Pierre: *Verschiedene Gedanken über einen Kometen*. 1680 / 1975. S. 35

²⁷ vgl. Poser, Michael von: *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*. Bad Homburg / Berlin / Zürich: Gehlen 1969. S. 32

²⁸ Montaigne, Michel de: *Essais*. [1580 – 1595], übers. v. Lüthy, Herbert. Zürich: Manesse 1953. S. 776

²⁹ ebd. S. 776

welches Asterisken, Fußnoten und Kommentare als in seiner Macht stehend persifliert. Satire sei in dieser Auffassung eine Art *„Experiment, das bei modernen Schriftstellern sehr beliebt ist, nämlich über nichts zu schreiben, wenn das Thema gänzlich erschöpft ist, die Feder einfach weiterlaufen zu lassen; was von einigen das Gespenst des Witzes genannt wird [...]“*³⁰, so in Swifts’ *„Ein Tonnenmärchen“* niedergeschrieben. Hierbei hervorstechend also die Ablehnung und gleichzeitig satirische Auseinandersetzung mit einem vermeintlich blinden Buchgehorsam und den nichts sagenden Schriften der Gelehrten / Schriftsteller. Besonders hervorzuheben sei die *„Abschweifung in der modernen Art“*, welche innerhalb des Märchens als Geheimrezept angepriesen wird und die problemlose Schriftstellerwerdung zur Folge hat; sei man denn in der Lage, dass man sich dieses Elixier *„durch die Nase [...] ins Gehirn (falls vorhanden) hochzieht.“*³¹

Johann Theodor Benjamin Helfrechts (1753–1819) Werk *„Shakal, der schöne Geist“* strotzt ebenfalls nur so vor Digressionen; die gängig, ablehnende Haltung und Meinung gegenüber der Kunst des Abschweifens verkehrt deren deutschsprachiger Vertreter ins Gegenteil, diese Fesseln zerberstenden Digressionen seien, dessen Ansichten nach, das *„eigentliche Mark, und zugleich Schmuck, die Juwelen eines unsterblichen Werks.“*³² Durch die vermeintliche dichterische Freiheit könne der Poet sowohl zwischen den Zeilen als auch den Seiten hin und herspringen, den Gedanken freien Lauf lassen und nach Belieben auch über die eigenen Unsicherheiten und etwaig unzusammenhängenden Passagen hinwegtäuschen. Auch würde dadurch ein größeres Textkorpus zu Stande kommen, was sich auch finanziell zuträglich machte. *„Nur geschwind eine Digression her! Unterdessen hat es der Leser vergessen, wovon die Rede war!“*³³

1.3.6 Die genuin literarische Digression als die letzte Kategorie, beispielsweise Laurence Sterne (1713–1768) zuzuschreiben. In ersten Zügen zeigte sich bereits sowohl bei Swift als auch Helfrecht, dass *„die Satire in eine Selbstbezüglichkeit kippt, da sie auf überspitze Weise von den digressiven Techniken Gebrauch macht, die sie verspotten will [...] und eröffnet ein*

³⁰ Swift, Jonathan: Ein Tonnenmärchen [1704], übers. v. Graustein, Gottfried & Wilck, Otto. In: Schlösser, Anselm (Hrsg.): Jonathan Swift: Ausgewählte Werke. Frankfurt: Insel 1972, Bd. 1. S. 93 - 252

³¹ vgl. Swift, Jonathan: Ein Tonnenmärchen [1704]. S. 182

³² Helfrecht, Johann Theodor: Shakal, der schöne Geist. Fragmente einer Biographie von dem Araber Albezor. Neue und mit einer fortgesetzten Biographie des wieder aufgelebten Helden vermehrte Auflage. Dintenstadt: Grünwald 1801. S. 33

³³ ebd. S. 34

*Feld für neue literarische Schreibtechniken, die sich [...] von konventionellen Erzählformen vollends emanzipieren.“³⁴ Der entscheidende Punkt dieser letzten Kategorisierung der Ablenkung wird von Sterne selbst als progressive Digression bezeichnet, damit ist gemeint, dass es sich weniger um eine direkte Störung der Rezeption handle, sondern vielmehr um die stete Verlängerung wie Ausdehnung dieser. Der Effekt dieser Methode liege darin, dass beispielsweise im Roman *„Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy“* eben diese beiden Ankündigungen nur äußerst marginal behandelt werden, vielmehr schweift der Erzähler beispielsweise bezüglich seiner Verwandtschaftsbeziehungen ab. *„Infolge dieses Kunstgriffs ist die Maschinerie meines Werks von ganz besonderer Art; es sind darin zwei Gegenbewegungen eingeführt und vereinigt worden, welche einander entgegenzuarbeiten scheinen. Kurz, mein Werk ist digressiv und auch progressiv, und zwar zugleich.“³⁵**

Somit verfasste Sterne, dessen abschweifende Praxis im nun folgenden Abschnitt näher thematisiert wird, eine tatsächliche Anti-Autobiographie, deren unentwegtes Vorantreiben von und durch Digressionen konträr zu Jean Pauls Schaffen steht. Das Werk des zuerst Genannten nämlich zeichnet sich dadurch aus, dass ein vehementer Wechsel zwischen der Abschweifung und der Erzählung passiert, trotz alldem ist den beiden Autoren jedoch gemein, dass der Erzählstrang die bisherigen Konventionen diesbezüglich aufzubrechen vermochte.³⁶

2 Laurence Sternes *„Tristram Shandy“* und die Wiederentdeckung der Ordnung

Der Beitrag des Germanisten Peter Gendolla in der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik zum Thema *„Abschweifen und Herumtrödeln: Zeitwahrnehmung durch Literatur“* stellt sich zu Beginn Sternes literarisch berühmtesten Werk, dem *„Tristram Shandy“*. Hierbei wird sogleich die Entstehungsgeschichte des späteren Protagonisten angeführt, dessen Mutter den Erzeuger im vollziehenden Akt der Ehepflicht kurzerhand unterbricht und fragt, ob denn auch die Uhr aufgezo- gen worden sei.³⁷ Die Uhr an sich als Symbol der unaufhörlich voranschreitenden Zeit, die durch nichts aufzuhalten oder zu stoppen sei und während jener

³⁴ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 109, 110

³⁵ Sterne, Laurence: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*. [1759 – 1767], übers. v. Schmitz, Siegfried. München: Winkler 1963. S. 75

³⁶ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. Wehrhahn Verlag 2013. S. 95 ff.

³⁷ vgl. Sterne, Laurence: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*. S. 74

Epoche der Aufklärung als ein klassisch narratives Modell der Romanerzählung fungierte. Hierzu schreibt Norbert Kohl in seinen Ausführungen Folgendes:

In den meisten Romanen des 18. Jahrhunderts ist [...] die Chronologie der Handlung ein Abbild der natürlichen Progression der Zeit, die als objektive Meßnorm die Einteilung in Jahre, Monate, Wochen, Tage, Stunden und kleinere Einheiten bestimmte. Die fiktive Geschichte orientierte sich fast immer an diesen chronologischen Fixpunkten, die häufig in einem historischen Kalendarium verankert waren. Der Erzähler erlaubte sich gelegentlich Raffungen und Aussparungen, nahm an der einen oder anderen Stelle einen liegengelassenen Erzählfaden wieder auf und holte die damit verbundene Geschichte nach, doch konnte der Leser stets darauf vertrauen, daß das Geschehen in seinen wesentlichen Teilen linear voranschritt und mit dem ordo naturalis der Uhrzeit synchronisiert war.³⁸

Gendolla wiederum meint zu diesem narrativen „coitus interruptus“³⁹, dass dieses gezeugte Kind während seines gesamten, ihm noch bevorstehenden Leben unter dem Damoklesschwert der Digression stehen werde. Wie also die Zeugungsgeschichte selbst, werde auch die Leserschaft von ständigem Abschweifen aus dem Fluss gebracht und von Unterbrechungen wegzerzt. Ein hierzu recht eindeutiges Beispiel sei in jener kurzen Bemerkung des Onkels Toby zu verorten, dem der Erzähler quasi die eigene Aussage verweigert:

Ich denke, erwiderte mein Onkel Toby, indem er die Pfeife aus dem Mund nahm und mit dem Kopf derselben ein paar Mal auf den Nagel seines linken Daumen klopfte, ehe er seine Rede begann – ich denke, sagte er, - allein um die Ansichten meines Onkels Toby in dieser Sache recht zu verstehen, müssen Sie erst ein wenig mit seinem Charakter bekannt gemacht werden, von dem ich Ihnen jetzt einen leichten Umriß geben will.⁴⁰

Wie später ebenfalls bei Jean Pauls Werken aufgezeigt werden soll, verwendet auch Sterne in seinem Schreiben die Technik der Verschachtelungen, insbesondere abermals auf die Zeit bezogen. Hierbei ist von zumindest drei verschiedenen Ebenen der Zeitrechnung zu sprechen, zwischen denen die Ausführungen des Tristram Shandy hin- und herspringen. In diesem Zusammenhang verwendet Kohl den Begriff der Stagnation, der diese dauernden

³⁸ Kohl, Norbert: Die Struktur des Tristram Shandy. In: Sterne, Laurence: Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman. A. F. Säubert (Übers.), Frankfurt am Main: 1982. S. 699 f.

³⁹ Gendolla, Peter: Abschweifen und Herumtrödeln: Zeitwahrnehmung durch Literatur. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik – Beschleunigung - 31. Universität Siegen 2001 S. 104 - 121

⁴⁰ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 74

Verschiebungen und Wechsel der Zeiten und der damit verbundenen Wahrnehmung abbildet: „Die progressive und digressive Bewegung tendiert zu einem Zustand, indem die Zeit zu stagnieren scheint; der Leser kann den Eindruck haben, als erlebe er das Geschehen nicht im zeitlichen Nacheinander, sondern im räumlichen Nebeneinander.“⁴¹ Der Rezipient dieses speziellen Werkes würde darüber hinaus also im Raum den Eindruck erlangen, nicht vorwärts zu gelangen, sondern vielmehr vermeintliche Ab- wie Umwege zu nehmen, die in Wahrheit in mehrere Richtungen führen.

Der Autor Sterne selbst versuchte seine mit Digressionen vollbepackte Schreibweise anhand folgender Abbildungen innerhalb des Romans zu skizzieren, indem er durchaus verschnörkelte Linien scheinbar, zumindest in Kontinuität, parallel zueinander abbildete:

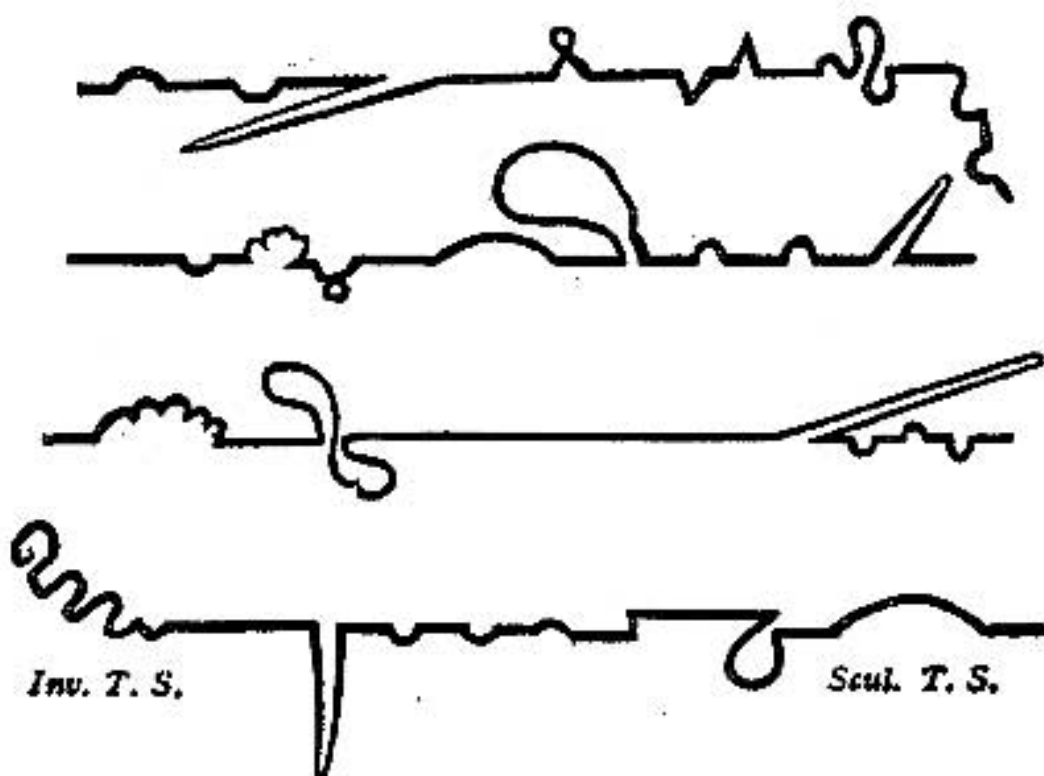


Abb. 1: Der von Sterne selbst verbildlichte Fortlauf der 4 Stränge seines Werks⁴²

Jeder dieser vier Stränge findet zumindest zeit- wie teilweise zu einer Grundlinie zurück, die also einen vermeintlich normorientierten Erzählstrang zu repräsentieren versucht. Der

⁴¹ Kohl, Norbert: Die Struktur des Tristram Shandy. S. 701

⁴² Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 468

springende Punkt dieser Abbildung liegt nun ersichtlich darin, dass eben diese Abweichungen trotz allem Wirrwarr oder Vom-Weg-Abkommen immer wieder zurückfinden, zwar nicht einer eigentlichen Ordnung entsprechen, jedoch ganz klar durch ihre bloße Existenz darauf verweisen und diese so sichtbar machen.⁴³

*Ob als Stagnation, Kunst der Unterbrechung oder wie immer gefasst: Aus der Opposition von linearer, sog. objektiver Zeit und diskontinuierlicher, spontaner, subjektiver Zeit haben nicht bloß einige wenige Abhandlungen zu Sterne und vergleichbar digressiv schreibenden Literaten, Jean Paul oder Arno Schmidt z.B., ihre zentralen Argumente abgeleitet [...]*⁴⁴

2.1 John Locke vs. Laurence Sterne

*Bitte, Sir, haben Sie bei all Ihrer Leserei je einmal ein solches Buch wie Lockes Versuch über den menschlichen Verstand gelesen? [...] Es ist ein Geschichtsbuch, Sir, (was es möglicherweise der Welt empfiehlt) über das, was in der Seele eines Menschen vor sich geht.*⁴⁵

Sei es nun, dass Peter Michelsens Werk *„Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts“* davon berichtet, wie der Autor eben diese Epoche merklich prägte oder Jean Paul selbst anführte, *„Wieland habe seinen Tristram Shandy - wie ich in seiner Bibliothek selber gesehen – bis zum Abgreifen eines Buchstabierbuchs wieder[ge]lesen“*⁴⁶; unbestritten ist die Einflusskraft dieses vielseitig behandelten Romans. Der Literaturwissenschaftler Till Dembeck versucht durch Beleuchten von John Lockes Aufsatz *„An Essay concerning Human Understanding“* wesentliche Schnittpunkte wie Anknüpfungen mit Sternes Werk aufzuzeigen, auf die innerhalb des Textes referiert werden und die hinsichtlich der literarischen Epoche der Aufklärung als durchaus relevant zu bezeichnen sind.⁴⁷

⁴³ vgl. Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 6

⁴⁴ Gendolla, Peter: Abschweifen und Herumtrödeln: Zeitwahrnehmung durch Literatur. S. 104 - 121

⁴⁵ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 98

⁴⁶ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana. Politische Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. V. München/Wien: Hanser 1989. S.469

⁴⁷ Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul. Berlin: De Gruyter 2007. S. 175

Laut dem englischen Philosophen John Locke gibt es im Menschen Grundbedingungen der Erkenntnis, welche durch Beobachtung und Erfahrung das Erkennen erst ermöglichen. Es bestehe also das grundlegende Werkzeug des Erkennens („*innate Principles*“⁴⁸), welches jedoch erst angewendet werden müsse; solange würde der Mensch als unbeschriebenes Blatt Papier verbleiben. Hierzu führt der rationalistische Denker zweierlei Möglichkeiten an, wie denn die Erfahrung zu Erkenntnis führe. Zuerst werden die Sinneswahrnehmungen genannt, darauf folgend das reflexive Beobachten des eigenen Erkennens, welches im Geiste vonstatten ginge und bis zu einem gewissen Punkt selbst beobachtbar erscheine. Die Welt und Wirklichkeit sind in diesem Modell durch die Sinne wahrnehmbar, zeitgleich jedoch existierte auch ein davon abgekoppeltes Wissen, welches eben die zweite Möglichkeit der Erkenntnis darstellt, wie beispielsweise die Mathematik.

Den springenden Punkt hierzu liefert die „*succession of ideas*“⁴⁹, die den Geist aus der Wirklichkeit entrissen beschreibt und zu gewissen „*Merkwürdigkeiten und Urteilen einzelner Menschen*“⁵⁰ führt. Treffen nun Ereignisse aufeinander und setzen sich im menschlichen Geist fest, könnte es mitunter passieren, dass der Rezipient diese Geschehnisse einander zugehörig abspeichert, bei Wiederauftritt des einen würde dies zur Folge haben, dass auch Erinnerung zwei aufgerufen werde. Lockes Überzeugung, dieser bedrohlichen Verkettung gewahr zu werden und zu versuchen, diese so gut es geht in Schach zu halten, wird von Laurence Sterne ins Gegenteil verkehrt. Dieser nämlich nimmt sich jener Tatsachen an und konstruiert mit deren Hilfe das Rahmenkonstrukt seines hier behandelten Werkes, er versucht auf seine eigene ganz spezielle Art und Weise das Individualisationsprinzip der Menschen sichtbar zu machen. Die von Locke vorgenommene Trennung zwischen der Ästhetik und der reinen Vernunft und die damit verbundene Ansicht, dass durch ästhetische Erfahrung keinerlei Erfahrung geschehe, widerstrebt der Perspektive Sternes: Dieser nämlich verbindet den Verstand mit dem Witzigen.⁵¹ Hier spielen der Zufall und das sich daraus Ergebende die eigentlichen Hauptrollen, daneben treten Merkwürdigkeiten und darauf Reagierendes auf.

Abermals kann hierbei die Szene der Zeugung der titelgebenden Figur herangezogen werden, das bis zum Ende immer wieder aufgenommene Thema des Schicksals Shandys begründet

⁴⁸ Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*. Nidditch, Peter H. (Hrsg.). Oxford: 1984. S. 48

⁴⁹ Locke, John: *An Essay concerning Human Understanding*. S. 175

⁵⁰ Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*. S. 176

⁵¹ vgl.: Pott, Hans-Georg: *Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*. München: Fink 1990. S. 61

sich in eben dieser Situation des eigentlichen Aktes. Dieser sexuelle Akt ist nämlich nichts anderes als eine Aneinanderreihung von gegebenen Zufällen, die hier dem Vater eigentlich gegen den Strich gehen. Dieser muss sich jedoch seinem animalischen Trieb geschlagen geben und in genau dieser fatalistischen Tradition der Weltanschauung begründet sich die Romanstruktur. Abermals gilt Locke als theoretische Basis, welche diese den Charakteren anhaftenden Merkwürdigkeiten zu erklären versucht.⁵² Das hierbei besonders hervorzuhebende Element ist mit der Unberechenbarkeit der Handelnden zu bezeichnen, welche das jeweilige Bewusstsein und die individuellen Vorgänge darin unterstreicht.

Dembeck streicht in diesem Sinne die beiden Charaktere des Vaters Walter Shandy und des Onkels Toby hervor, welche dieses unberechenbare Auftreten zu verbildlichen im Stande sind⁵³:

Obgleich mein Vater dem Leser schon bei so vielen Vorkommenheiten und in so verschiedenen Lagen vorgeführt worden ist, so kann ihm doch das alles nicht dazu helfen, sich eine Vorstellung davon zu machen, wie er in einem noch nie dagewesenen Fall gedacht, gesprochen oder gehandelt hat. – Er war aus so vielen Wunderlichkeiten zusammengesetzt, und es war so ganz unberechenbar, wie er etwas aufnahm, dass Sie besser tun würden, Sir, sich nicht mit Vermutungen abzuquälen. – Die Wahrheit zu gestehen, sein Weg lag von dem, den die meisten gingen, sehr weit ab, sodass sich seinem Auge jeder Gegenstand von einer andern Seite und unter einem andern Gesichtswinkel darstellte als andern.⁵⁴

Die Charakterisierung der einzelnen Figuren passiert also über deren unvorhersehbare Reaktionen und Gewohnheiten, die damit verbundenen Verhaltensmuster wie der Fortschritt des Schicksals erscheinen als gänzlich unaufhaltsam und unabwendbar. Eine sonst übliche Figurenbeschreibung oder einen möglichen Einblick in die jeweilige Seele eines Menschen scheint hier nicht möglich, wie das Beispiel von Onkel Tobys HOBBY-HORSE / STECKEN-PFERD verdeutlicht:

Obwohl ich nicht sagen kann, dass ein Mann und sein STECKEN-PFERD genau auf die gleiche Art aufeinander reagieren, wie Seele und Körper es tun: so gibt es doch zweifellos eine Verbindung irgendwelcher Art zwischen ihnen... so dass, ist man

⁵² Sterne, Laurence: Tristram Shandy S. 9

⁵³ vgl. Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 172 - 180

⁵⁴ Sterne, Laurence: Tristram Shandy. S. 379

*imstande, auch nur eine klare Beschreibung der Natur des einen zu geben, man sich eine ziemlich genaue Vorstellung vom Geist und Charakter des anderen bilden mag.*⁵⁵

Keinerlei Erkenntnis von Wahrscheinlichkeiten ist gegeben, da dem hier beschreibenden Beobachter keine auktoriale Einsicht zu Teil ist.⁵⁶ Hans-Georg Pott bezeichnet Sterne hier auch als Poeten der Eigenheiten wie auch der Individualität, stellt einen Zusammenhang zwischen den jeweiligen Eigenheiten und der daraus geschaffenen Lebenswelt her. Das hier vorherrschende Thema sei überhaupt das Menschliche und das darin befindlich Tierische an sich. Eine tragende Rolle spielen die Konstellationen, die vor allem durch die Digressionen gekennzeichnet sind. Das Tierische, der allgemeine Fortpflanzungstrieb, ist immer schon individuell prädestiniert. Recht deutlich macht dies die Rolle des Vaters, der aus reiner Gewohnheit heraus jeden Sonntag Abend sowohl die Uhr im Haushalt aufzieht als sich auch seiner Gattin zuwendet, die Uhr hat er nur ein einziges Mal vergessen aufzuziehen, das Resultat in Folge dessen: Tristram Shandy.⁵⁷

*Diese Angelegenheit war nur ein einziges Mal von einem Mißgeschick begleitet, das in großem Maß auf mich fiel und dessen Nachwirkungen ich, wie ich befürchte, bis zum Grab werde mit mir schleppen müssen: in Folge einer unglücklichen Assoziation von Ideen nämlich, die ihrer Art gar keine Verbindung zueinander haben, kam es schließlich dahin, dass meine arme Mutter nie das Aufziehen der besagten Uhr hören konnte, - ohne dass die Gedanken an gewisse andere Dinge unweigerlich in ihrem Kopf aufgetaucht wären – und vice versa: - solche merkwürdigen Ideenverknüpfungen, versichert der scharfsinnige Locke, der die Natur dieser Dinge bestimmt besser verstand als die meisten, hätten mehr verquere Handlungen verursacht als alle anderen Quellen von Vorurteilen zusammengenommen.*⁵⁸

Der Herrscher über die Welt sei niemand geringerer als der Zufall, der mehr oder minder bestimmt, was in genau in diesem Moment zur Realität wird. Sternes Shandy als kleiner Held, der innerhalb seines Erzählens mit Hilfe der Digression in Opposition tritt und als Unterjochter der selbst erdachten Fatalität mitsamt ihrer zufälligen Gelegenheiten sein Dasein fristet. Den Zufall als Verstümmelung kann man bereits in der Namensgebung des Protagonisten erkennen, der ja eigentlich Trismegistus hätte heißen sollen, doch bilden auch

⁵⁵ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 88

⁵⁶ vgl. Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 172 - 180

⁵⁷ vgl.: Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. S. 47

⁵⁸ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 10

die Kastration wie der Ehekontrakt einen bestimmten Grad dieser Verletzungen, auf die hier allerdings nicht näher eingegangen wird.

Es ist merkwürdig, zu beobachten, welche Macht unbedeutende Zwischenfälle über das Gemüt haben: - Welches unglaubliche Gewicht sie ausüben, unsere Meinungen zu formen und zu beherrschen, Meinungen über Menschen und Dinge – merkwürdig, wie Winzigkeiten, leicht wie Luft, der Seele einen Glauben zutragen und ihn ihr so unerschütterlich einpflanzen – daß Euklids Beweise, könnten sie aufgefahren werden, um eine Bresche zu legen, nicht die Kraft hätten, ihn umzustoßen.⁵⁹

„Große Geister machen Gedankensprünge“⁶⁰ heißt es zu Beginn des neunten Kapitels in Buch III, dieser Satz beschreibt die Fähigkeit, mit dem Zufall konstruktiv umgehen zu können, ihn in die richtigen Bahnen zu lenken. Das Zufällige als möglicher Trigger großer Ideen oder Gedanken.⁶¹ Der Erzähler inmitten Tristram Shandys Geschichte gönnt sich bei etwaiger Schreibhemmung Tabak, schreitet durch sein Zimmer rasiert und zieht sich sodann komplett um; mit den Worten des Verfassers:

“so modisch wie nur möglich“. „Nun muss der Teufel selber drinstecken, wenn das nichts hilft; denn bedenken Sie, Sir, da jeder Mann gern selber dabei sein möchte, wenn sein eigener Bart geschabt wird... und er unvermeidlich die ganze Zeit über, während es geschieht, sich selber gegenüber sitzt, falls er dabei Hand anlegt – lässt die Situation wie alle anderen ihre eigenen Ideen in sein Gehirn eingehen.“⁶²

2.2 Eine abschweifende Ordnung

Das Abschweifende ist hier als Prinzip des Textes zu sehen, welches unweigerlich durch die behandelten Gelegenheiten geformt wird; jeder Moment, jede Situation kann zu einer solchen Gelegenheit transformiert werden. Die komplexe Zeitstruktur beispielsweise gründet in den einzelnen Figuren, die innerhalb ihrer Aktionen und Platzierungen auf immer Neues verweisen. Im Sinne der Rhetorik findet durch die Digressivität eine klare Abwendung vom eigentlichen Thema der Narration statt, bei Sterne hingegen konstruiert gerade dieses Abschweifen ein bestimmtes Moment der Kontingenz, nämlich dahingehend, dass dieses

⁵⁹ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 372

⁶⁰ ebd. S. 193

⁶¹ vgl.: Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. S. 55 - 62

⁶² Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 609

Annehmen der stets neuen Begebenheiten immer Hand in Hand mit dem Ausgrenzen weiterer Möglichkeiten des Beobachtens geht. Dies alles also unter der Überschrift der Ordnung, die während des ‚*Tristram Shandy*‘ eben auch ohne „*einer globalen und kontinuierlichen Kausalität und auf Basis kontingenter Grenzziehungen denkbar ist.*“⁶³ Laurence Sterne definiert seinen Stil als „*zugleich abschweifend und vorwärtsschreitend*“⁶⁴, dies zeichne sich als das Voranschreiten des Erzählten aus und könne gerade dadurch als ordnende Instanz wie Einheit begriffen werden. Dembeck stellt hier die intrinsische „*Kontingenz und Unvorhersehbarkeit des Erzählverlaufs*“ einer „*Etablierung der erzählerischen Ordnung*“⁶⁵ gegenüber, welche besonders an den Texträndern zur Vorschau kommt.

*Welcher Art diese Verlegenheiten meines Onkels Toby waren, kann der Leser unmöglich erraten, und wenn er es könnte, so müsste ich darüber erröten – nicht als sein Verwandter oder als Ehemann, ja nicht einmal als seine Ehefrau, sondern - als Autor, deshalb nämlich, weil ich mir etwas darauf einbilde, dass mein Leser noch nie etwas hat erraten können; und in dieser Beziehung, Sir, bin ich so empfindlich und eigen, dass ich dies Blatt aus meinem Buch herausreißen würde, wenn ich glaubte, Sie wären imstande, sich die geringste Vorstellung oder Idee von dem zu machen, was auf der nächsten Seite kommt.*⁶⁶

Das Fortschreiten der Geschichte, die damit verbundene Unvorhersehbarkeit auf Seiten des Erzählers manifestiert sich also in genau diesen Abkehrungen des normativen Stranges, und obwohl dies ganz und gar nicht im Sinne der Erzählfigur passiert, ist diese zu jeder Zeit aus eigenen Stücken bereit, abzuschweifern, auch wenn dies nicht immer willentlich auf diese Weise geschieht.

Interessanterweise stören diese rahmenden Paratexte etwaig Zusammenhängendes und bringen neue Informationen wie Begebenheiten ins Spiel; hier treten John Lockes *sensations* und *reflections* auf, welche auf der einen Seite eben die Erzählung vorantreiben und sich andererseits dabei selbst beobachten. Sterne verwendet hier als Steuerung der Erzählung die ankündigende Einteilung in Kapitel, dadurch werden weitere Abschweifungen ausgespart, jedoch mitunter eigenartige Kapitel zu Themen wie beispielsweise Knopflöchern angeführt werden. Die tatsächliche Funktion dieser Einteilungen liegt nicht in der bloßen Nennung,

⁶³ Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 187

⁶⁴ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 75

⁶⁵ Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 188

⁶⁶ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 83

denn diese werden eben nur angekündigt, sondern wird im originalen „chapter upon chapters“ dargelegt:

*Ist es nicht eine Schande, zwei Kapitel zu brauchen, um die Treppe hinunterzukommen? Denn wir sind erst auf dem ersten Absatz und haben noch fünfzehn Stufen bis nach unten, und da mein Vater und mein Onkel Toby eben im besten Plaudern sind, so könnten es leicht so viele Kapitel werden. – Das ist alles ganz gut, Sir, ich kann dabei aber nichts machen; es ist Schicksal! – Da kommt mir plötzlich eine Idee: lasst den Vorhang fallen, Shandy. – Ich lasse ihn fallen. – Macht hier einen Strich, quer übers Papier, Tristram! – Ich mache ihn. – Nun frisch ein neues Kapitel!*⁶⁷

Durch derlei Einteilungen stellt sich die Erzählung also selbst über den Erzähler, produziert eine Zäsur zwischen der eigentlich natürlichen Narration und dem Wirken des Autors. Der hier angeführte Paratext und die damit einhergehenden Unterbrechungen bilden so eine Organisation, indem sie die Möglichkeit des Erzählens erst bedingen. Die dadurch erzeugten Rahmen begrenzen mehr oder minder das Erzählen, es findet diesbezüglich eine Umkehrung statt: „Nicht die Ereignisse [...] geben die Ordnung vor, nach der sie erzählt werden müssen, sondern die eigendynamisch sich ergebenden paratextuellen Rahmungen sind es, die die [...] Ordnung des Erzählens überhaupt erst ermöglichen.“⁶⁸

Dieses scheinbar willkürliche Agieren der paratextuellen Elemente präsentiert sich in Unterbrechungen bisheriger Kapitel oder spontan neu beginnender.⁶⁹ Zanders Überlegungen zu der Einteilung meint hier gerade dies, dass diese keinesfalls intendiere „einen Text sinnvoll zu gliedern“, sie zielen „primär darauf ab, Sinnzusammenhänge zu destruieren.“⁷⁰ Sterne lässt gar die beiden Kapitel 18 und 19 des neunten Buches aus, ehe er diese, wiederum erst nach dem 25. notwendigerweise und ohne dies dahingehend zu begründen, einfügt.⁷¹ Wichtige Informationen zum Verständnis werden erst an den Nachtrag anschließend gegeben⁷². Nach

⁶⁷ Sterne, Laurence: Tristram Shandy. S. 288

⁶⁸ Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 190

⁶⁹ siehe folgende Beispiele: Sterne, Laurence: Tristram Shandy. S. 11, S. 33, S. 64, S. 73, S. 81, S. 91, S. 93, S. 96, S. 101, S. 102, S. 128, S. 163, S. 218, S. 268, S. 286, S. 316 f., S. 344, S. 362 f., S. 491, S. 500, S. 565 ff.

⁷⁰ Zander, Horst: Überlegungen zum Paratext in Tristram Shandy. In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 28. S. 149

⁷¹ Sterne, Laurence: Tristram Shandy. S. 624, 625

⁷² ebd. S. 625

dem Tod der Figur Yoricks erblickt der Leser des Originals eine schwarze Seite⁷³, später eine gänzlich weiß gehaltene, um sich die Witwe Wadman zu imaginieren und so diese selbst abbilden zu können.⁷⁴ Das weiße Blatt als Sinnbild der Tabula Rasa, welches hier abermals auf Locke referiert, der das Bewusstsein als diese unbeschriebene Tafel postulierte. Das weiße Blatt als eigentlicher Grund, aber auch als Grenze und Begrenzung, welche durch die jeweiligen Striche am Ende eines Kapitels sichtbar gemacht wird. Hier handle es sich um eine Unterscheidung zwischen dem Blatt und dem Buchstaben, eine Erkenntnis des Geschriebenen geht also mit einem Verletzen des weißen Grundes einher. Auch das menschliche Bewusstsein kann nur dann etwas aufnehmen, wenn etwas anderes dadurch ausgegrenzt, limitiert wird.⁷⁵

2.3 Die Selbstreflexion als Digression

Sternes Text handelt vom Aufschreiben einer Geschichte, deren prozesshaftes Schreiben selber thematisch beleuchtet wird. Diese Tatsache macht es für die Erzählfigur und deren schriftstellerisches Schaffen schier unmöglich, in die Zukunft zu schauen, zu planen, was denn nun während dieses Vorgangs möglicherweise alles passieren könnte. Zeitdruck, Stress, Ablenkungen, Verwirrungen, Hemmungen oder Hindernisse sind allesamt Möglichkeiten des schreibenden Stillstands, welche nur äußerst schwer zu eliminieren scheinen. „[...] wenn der Mann auch nur ein bisschen Hirn hat, wird er unterwegs fünfzig Abstecher von einer geraden Linie mit der oder jener Gesellschaft machen, was er einfach nicht vermeiden kann.“⁷⁶

Eine weitere, sich daraus ergebende Problematik entsteht durch die prekäre Konstellation der erzählenden Vergangenheit, der erzählten Gegenwart und dem eigentlichen Erzählen, durch dessen subjektiven Vorgang geschieht eine reflexive Bewusstwerdung des Selbst, welche allerdings nicht progressiv im Sinne der Zeit voranschreitet, sondern retrospektiv vonstatten geht. In Folge dessen findet eine stete Überlagerung statt, im folgenden Beispiel gleich dreier Ebenen der Zeit, welche im Zuge der Rezeption nicht ohne jedes Weitere unhinterfragt hingenommen werden kann: Der Moment des Schreibens (Gegenwart), die Krämer-Szene der

⁷³ ebd. S. 37

⁷⁴ Sterne, Laurence: Tristram Shandy. S. 465, 466

⁷⁵ vgl.: Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert S. 174, 175

⁷⁶ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 43 f.

letzten Woche (Vergangenheit I) und die Hebammen-Szene der Mutter vor Tristrams Geburt (Vergangenheit II)⁷⁷:

*– es ist nicht mehr als eine Woche her, vom heutigen Tag ab gerechnet, an dem ich zur Erbauung der Welt dieses Buch schreibe; – was der 9. März 1759 ist, – daß meine liebe, liebe Jenny, als sie beim Krämer meine etwas ernste Miene bemerkte, während sie um Seidenzeug feilschte, fünfundzwanzig Shilling pro Yard, – zu ihm sagte, es tue ihr leid, ihn so sehr bemüht zu haben; [...] Dies ist eine Duplizität von ein und derselben Seelengröße: nur wurde die Ehre im Fall meiner Mutter einigermaßen dadurch verringert, daß sie nicht bis zu einem so gewaltsamen und verwegenen Extrem heroisieren konnte [...]*⁷⁸

Hans-Georg Pott sieht in genau dieser problematischen Handhabung mit dem Element der Zeit die Begründung der Digression, die sich hier förmlich aufdrängt; bei Tristram werden die Abschweifungen als „*unleugbar der Sonnenschein- das Leben, die Seele der Lektüre*“ bezeichnet, „*man nehme sie zum Beispiel aus diesem Buche – so könnte man ebensogut das ganze Buch mitnehmen – auf jeder Seite desselben würde ein kalter ewiger Winter herrschen; man gebe sie dem Schriftsteller zurück [...]*“⁷⁹ Es wird hier ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Leben und dem Lesen hergestellt, beide verlaufen eben nicht geradlinig auf ein Ziel gerichtet, sondern sind durch derlei Umwege markiert definiert, einem Gespräch in dieser Hinsicht nicht unähnlich. Auch hier können Parallelen dahingehend gezogen werden, da sich der Erzähler in Sternes Werk immer wieder direkt dialogisch zum Publikum oder zu einer Person wendet, im Kontext Roman natürlich mit dem Leser zu benennen.⁸⁰ Wenn Shandy beispielsweise über die Zeitspanne des letzten Jahres philosophiert, in welcher er jeden Tag ein neues Leben hätte niederschreiben können und so feststellt, dass „*je mehr ich schreibe, um so mehr (hätte ich, Anm. d. Verf.) zu schreiben*“⁸¹, beginnt er diesen gedanklichen Exkurs mit der folgenden Adressierung: „*Ich möchte diesen Satz nicht beenden, bevor ich eine Beobachtung über den seltsamen Stand der Angelegenheit zwischen Leser und mir angemerkt habe, wie die Dinge eben zum gegenwärtigen Zeitpunkt stehen.*“⁸²

⁷⁷ vgl. Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. S. 64

⁷⁸ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 53 f.

⁷⁹ ebd. S. 95

⁸⁰ vgl. Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. S. 65

⁸¹ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 293

⁸² ebd. S. 331

Die ganze Kunst besteht darin, daß diese Abschweifungen gut gekocht und so hergerichtet werden, daß sie nicht nur dem Leser, sonder auch dem Schriftsteller zu Gute kommen, dessen Noth hierbei wirklich jammernswürdig ist; denn wenn er eine Abschweifung beginnt – im gleichen Augenblick werden sie bemerken, daß sein ganzes Werke stille steht – und wenn er dann wieder in der Hauptsache fortfährt – ist es mit seiner Abschweifung aus.⁸³

Eine Digression verdoppelt in gewissem Sinne die Existenz: „in das erzählte Leben und das erzählte erzählende Leben“⁸⁴, abgeschlossen lediglich vom Tod. Im Fortschritt das Leben aufzuschreiben wie auch vice versa, sieht Jean Paul Friedrich Richter ein *Selberleben*, welches es gilt durch Aufschreiben zu bewahren und dadurch die Autorschaft unsterblich erscheinen zu lassen. Diese Angst vor dem möglichen Vergessen-Werden ist beiden Autoren gemein, insofern versucht die Erzählinstanz in bestimmten Situationen innerhalb des Buches auf den eigentlichen Autor hinzuweisen und dem Leser jenem gegenüber positive Konnotationen zu entlocken. Sterne's Tristram Shandy, so Bernhard Fabian in seiner Untersuchung, ist einer der ersten offenen Romane, der sich durch die „doppelte dramatische Gegenwart, in der sich das Geschehen abspielt“ auszeichnet; dadurch erscheinen die Erzählungen nicht mehr kohärent.⁸⁵ „Da sein Leben noch nicht Geschichte ist, hat der Erzähler keine Möglichkeit, das unerwartete Ereignis auszuschalten. Seine Gegenwart ist voller Unruhe und Bewegung [...] auch häufigen Störungen unterworfen [...] Konsequenterweise wird die Erzählung zum Problem ihrer selbst.“⁸⁶

Von diesen Grundlegungen, Laurence Sterne's berühmtesten Roman betreffend, soll nun auf den deutschen Literaten des 18. Jahrhunderts eingegangen werden, der sich in seinen Schriften unmissverständlich auf Sterne bezog und der Digression große Relevanz zusprach: Jean Paul Friedrich Richter. „Der poetologische Umgang mit textlicher Ordnung und Abweichung hat seine hohe Zeit im 17. und 18. Jahrhundert: in der rhetorisch bestimmten Regelpoetik des Barock und der moralisch-rationalisierenden Normpoetik der frühen Aufklärung.“⁸⁷ In diesem Kontext der Regelpoetik stehen die beiden genannten Literaten zweifelsohne, diese vermeintlich konträren Standpunkte der Textordnung und der gegensätzlichen Abschweifung bestehen zu jener Zeit. Im Übergang von Sterne hin zu Jean

⁸³ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. S. 95

⁸⁴ Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. S.64

⁸⁵ vgl. ebd. S. 67

⁸⁶ Fabian, Bernhard: Tristram Shandy. In: Stanzel, F.K. (Hrsg.): Der englische Roman. Düsseldorf: 1969. S. 238

⁸⁷ Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 11

Paul sind vor allem Martin Opitz und Johann Christian Gottsched zu nennen, die beide versuchten, Abweichungen in spezieller Form in ihren Untersuchungen der Poetik zu (des-)integrieren.

Opitz' Werk *„Buch von der Deutschen Poeterey“* wendet solch normative Ordnung auf die Literatur an, die behandelten Abweichungen und Verschiebungen jedoch würden diesbezüglich eine mögliche Strukturierung unterminieren. Diese 1624 veröffentlichte Leitschrift war das maßgebliche Standardwerk der barocken Literatur, innerhalb deren versucht wurde eine Norm vorzugeben. Nach der Struktur einer rhetorischen Rede aufgebaut, wendet Opitz auch diese Rhetorik als eigentliche Potenz der Poesie an. Sie hätte theologische Herkunft, stehe in deren Tradition und sprühe nur so vor Enthusiasmus.⁸⁸ Die eigentliche Ordnung des jeweiligen Textes schreibt dem Dichter also beinahe divine Kraft und Möglichkeiten zu, versucht auf der anderen Seite klare Regeln zu formulieren. Die Annahme, dass die Digression selbst erst Grund des Erkennens der eigentlichen Ordnung ist, kann zwar als implizit gegeben angesehen werden, jedoch findet die Abweichung in Opitz' Werk keinerlei explizite Nennung. Dies steht im Zusammenhang mit der ebenfalls ausgelassenen *dispositio*, welche zwar in Bezug auf einige Gattungen genannt wird, jedoch nicht definiert scheint. Die grundlegende Ordnung des Textes ist also nicht vorhanden, aufgrund dessen kann auch nicht davon abgeschweift werden; das Ausschweifende wird hier gar der poetischen Möglichkeit beraubt. Das geschieht deshalb, weil dieses digressive Element schon immer der Poetik inhärent ist, laut Opitz stets in zwei zeitgleich vorhandenen Konzepten (platonisch und aristotelisch-rhetorisch), die eine Ordnung (*dispositio*) des Textes schließlich nicht gewährleisten.⁸⁹ Der Text selbst bleibt „gespalten zwischen Ordnung und Unordnung, Platonismus und Rhetorik, praktischer Forderung nach Lehrhaftigkeit und unterschwelliger Abweisung derselben, spezifischem Schreibanlaß und poetischem Geist, Regelmäßigkeit und Individualität [...]“⁹⁰

„Versuch einer Critischen Dichtkunst“ von Gottsched entfernt sich von der Rhetorik und verknüpft vor allem das Moralische mit einer Ästhetik, welche in Folge das dafür Unpassende versucht auszugrenzen. Durch diese Abgrenzung jedoch wird gerade die Digression mitsamt ihrer ästhetischen Wirkungsmacht wieder in diese Poetik integriert. Eine Abweichung wird

⁸⁸ vgl. Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Schulz-Behrend, George (Hrsg.): *Martin Opitz. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. I. Stuttgart: 1986. S. 344

⁸⁹ vgl. Härter, Andreas: *Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik*. S. 53 - 101

⁹⁰ ebd. S. 100

laut dem Verfasser entweder als „*ästhetisch wie moralisch zu verurteilende Verwirrung [...] die nicht in die Ordnungsvorstellung des poetologischen Systems passt*“ bezeichnet oder als „*Beförderung der Wahrscheinlichkeit der Hauptfabel, die Steigerung des Vergnügens und der Lebendigkeit der Darstellung*.“⁹¹ Hier existiert eine Ästhetik der Textproduktionsgrundlagen wie eine der poetischen Freiheit, letztgenannte ist bereits abschweifend konstruiert und entwickelt sich dahingehend weiter, dass sie jener Fähigkeit die poetische Sprache verleiht. Es gilt eine Werkästhetik, welche über Opitz' Produktionsästhetik hinaus geht. Der Dichter als Genius, der aus dem Text heraustritt und so als produzierende Instanz für zukünftige poetische Textauseinandersetzungen wie beispielsweise die Hermeneutik oder den Dekonstruktivismus gilt. Im Folgenden wird nun Jean Pauls Schreiben genauer unter die Lupe genommen, beginnend mit den Möglichkeiten, wie denn nun ein abschweifender Text möglicherweise zu lesen ist.

3 Digressiv Beispielhaftes bei Jean Paul

Eine genaue Definition wie vor allem Positionierung der Digression ist kaum möglich, hängt diese doch stets vom Kontext und dessen Konnotate ab, „*der Erzähler teilt das, was er gleich erzählen wird, direkt mit und davor indirekt, vermittelt durch die Art und Weise der Mitteilung*.“⁹² Heinrich Bosse referiert hier auf den Faktor Zeit, der in der Digression besonderen Stellenwert genießt. „*Überbrückungsleistungen [...] retardierende Momente, Aufschübe und Verzögerungen*“ spielen in der „*Verzögerungstaktik*“⁹³ des digressiven Echoraums eine tragende Rolle. Als parasitäres Textelement arbeitet sie gegen den stringenten Fortlauf einer Geschichte und wirft quasi selektiv jenes Echo zurück, welches dem eigenen Effekt zuträglich scheint.

Als Beispiel dieser Kammer der Echos fungiert der Beginn der ‚*Zweiten Biographischen Belustigung*‘ Jean Pauls, welche den eigentlichen Start immer wieder und immer weiter nach hinten verlegt, sodass erst ganze zwei Kapitel gelesen werden müssen, ehe die eigentliche Handlung beginnt. „*Es gibt in keiner Geschichte zwei so wichtige oder sonderbare Echo als*

⁹¹ Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. S. 114

⁹² Bosse, Heinrich: Theorie und Praxis bei Jean Paul. Paragraph 74 der «Vorschule der Ästhetik» und Jean Pauls erzählerische Technik, besonders im «Titan». Bonn: Bouvier 1970 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 87)

⁹³ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 244

in meiner [...] Es hat das Sonderbare, daß ein Sänger da nur seine Stimme, Zuhörer aber seine nicht, sondern nur den Widerhall derselben, oft zwei Stimmen statt einer, und alle sie anders, bald näher, bald weiter vernehmen.“⁹⁴ Die Metaphorik des Echos spielt also in jenem Zusammenhang eine tragende Rolle, indem die Digression im narrativen Sinne erst nach einer bestimmten Entfernung respektive weiter hinten im Text nachhallt. Die Geschichte ist also konstruiert um Widerklang zu ermöglichen, ist dies nicht gegeben, so wäre mit den Worten Sternes von lediglich „*flachen Geschichten*“⁹⁵ die Rede, die weder von Bedeutung wären, noch die Möglichkeit eines Echos in sich tragen würden. Jean Paul bedient sich des Bildes des wiederkehrenden Klangbildes, welches im Gegensatz zur bloßen Wiederholung und deren schwächeren Moral als in viele einzelne Stücke zersplittert und in verschiedensten Ausprägungen in den Ebenen und Schichten des Textes verortet werden kann. Die Figur des Luftschiffahrtskapitän Gianozzo beispielsweise, der von seinem Schiff nach unten blickt und versucht einen Kutscher per Horn auf sich aufmerksam zu machen: Dieser jedoch kann auf der flachen Ebene vor sich kein Echo wahrnehmen; auch das abermalige Wiederholen des Signals erscheint als völlig sinnlos.⁹⁶ Dieses Phänomen der Flachheit wird umgemünzt auf die Gesellschaft, welche genau so flach und einfältig die Moral vermissen ließe und den Kampf gegen dieses Echo, dessen Komplexität wie der daraus resultierenden höheren Moral verliere. Diese moralische Dimension der Digression wird unter jenem Blickwinkel beleuchtet, dass eine Abschweifung eben nicht bloß abzulenken versucht, sondern zeitgleich stets auf etwas anderes hinlenkt. Wieland untersuchte die Digression in den folgenden vier Exkursen:⁹⁷

3.1 Der scherzhafte Exkurs:

Hier gilt es durch die Abschweifung ein Gegenmittel für etwaig Schmerz verursachende Passagen herzustellen, die mit dem eigentlichen Strang der Geschichte nichts gemein haben müssen und als stimmungsaufhellend fungieren. Jean Paul schreibt dazu in der ‚*Vorschule der Ästhetik*‘ folgendes:

⁹⁴ Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. IV. München/Wien: Hanser 1989. S.291, 311

⁹⁵ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 443

⁹⁶ vgl. Jean Paul: Titan. Komischer Anhang. Clavis Fichtiana. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. III. München/Wien: Hanser 1989. S. 996

⁹⁷ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 244 - 249

*Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung; aber da keine Empfindung ihr Widerspiel, sondern nur ihre Abstufung bejahen kann: so muß in dem Scherze, den das Pathos aufsucht, noch ein herabführender Ernst vorhanden sein. Und dieser wohnt im Humor.*⁹⁸

Auch in der ‚*Unsichtbaren Loge*‘ wird ein negative Emotionen hervorrufendes Schreiben von einem komischen Anfall der Hypochondrie eines vermeintlichen Schlaganfalls abgelöst, in welchem durch Stiefelreiben versucht wird der drohenden Apoplexie entgegenzuwirken; der Erzähler wechselt in der Folge ein ums andere Mal „zwischen Empfindsamkeit und Stiefelwichsen.“⁹⁹ Dieses rasche Wechseln der Stimmungslage stellt somit die Digression selbst in Verdacht der Hypochondrie, die auch in Jean Pauls’ Schreiben ersichtlich wird, dessen kompiliertes Wissen zur Medizin und den Krankheiten ja enzyklopädisch angewendet wird.¹⁰⁰ Der Hypochonder an sich als literarisches Personal ist schon vorher in der Tradition der Abschweifung bekannt, „schließlich ist auch die literarische Figur Yoricks, die von dem Engländer Sterne geschaffen wurde, mit dem Typ des Hypochondristen verwandt, der im deutschen Roman erscheint.“¹⁰¹

3.2 Der seduktive Exkurs:

Roland Barthes’ ‚*Die Lust am Text*‘ erzählt von einem erotischen Element innerhalb der Unterbrechung eines Textes, welches die Erregung zu konzentrieren versucht und schlussendlich in einer Romanbefriedigung mündet.¹⁰² Ab- wie Ausschweifungen können auch ganz gegenteilig verwirklicht verstanden werden, nämlich gegen das Moralische. Wenn beispielsweise die Fürstin Agnolia in den Hundsposttagen davon spricht, dass, seitdem sie und ihr Publikum im Raum sind, „eine Ausschweifung nach der andern – ich meine *Sternische* [...]“¹⁰³ folgt, dann wird sich hier auf das erotisch Zweideutige in Laurence Sternes Schreiben bezogen. Am Beispiel der folgenden Abbildung soll versucht werden zu zeigen, dass bei Sternes ‚*Tristram Shandy*‘ ein Zusammenhang zwischen einer literarischen und der lebensweltlichen Digression besteht. Die erste dieser Linien bedeutet noch den

⁹⁸ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana. Politische Schriften. S. 130

⁹⁹ Jean Paul: Die Unsichtbare Loge. Hesperus. Politische Schriften. S. 358 - 361

¹⁰⁰ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 249 - 253

¹⁰¹ Busse, Walter: Der Hypochondrist in der deutschen Literatur der Aufklärung. Mainz: 1952. S. 95

¹⁰² vgl. Barthes, Roland: Die Lust am Text [1973], übers. v. König, Traugott. Frankfurt: Suhrkamp 1990. S. 17

¹⁰³ Jean Paul: Die Unsichtbare Loge. Hesperus. Politische Schriften. S. 916

abschweifenden Erzählstrang, die darauf folgende und hier abgebildete stellt die sexuellen Abenteuer und Ausschweifungen des Korporal Trims dar; dieser wirbelt wild gestikulierend mit einem Stock durch die Luft, um so ein Bild zu zeichnen, „*ein ganzes Tausend von meines Vaters subtilsten Syllogismen hätte nicht mehr zugunsten der Ehelosigkeit sagen können.*“¹⁰⁴

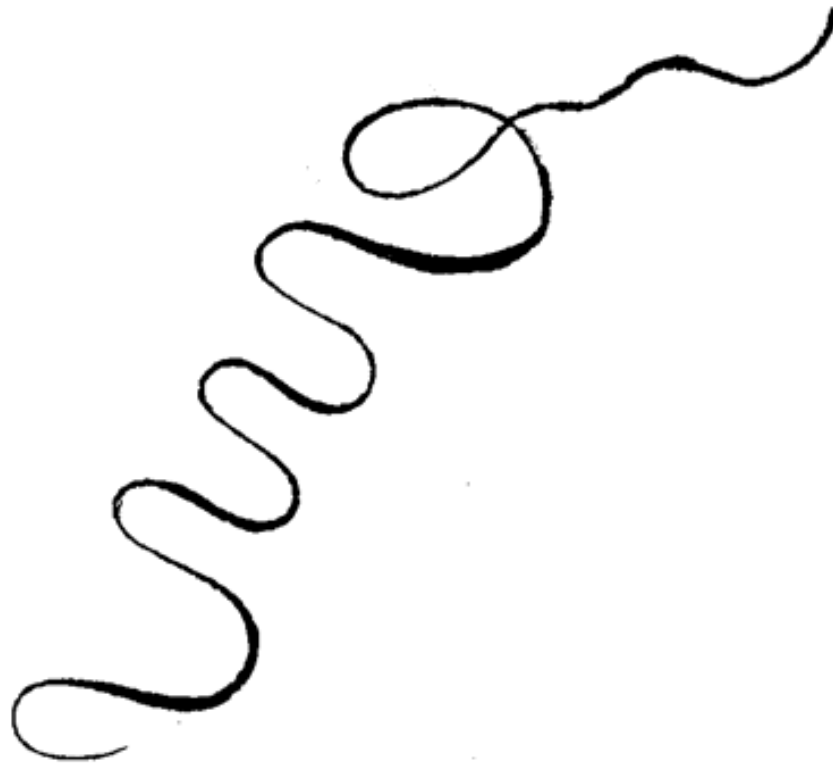


Abb. 2: Von Laurence Sterne abgebildeter digressiver Erzählstrang¹⁰⁵

Um eine solche Digression als seduktiv¹⁰⁶ zu bezeichnen muss man sie unter jener Perspektive betrachten, die sie als Verführerin erscheinen lässt. So nämlich wird der Autor / Erzähler durch derlei Seduktionen vom rechten Weg abgelenkt, von einem „*Pfad, auf dem ein Christ einherwandeln sollte.*“¹⁰⁷

3.3 Der subversive Exkurs:

¹⁰⁴ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 615

¹⁰⁵ ebd. S. 615

¹⁰⁶ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 253 - 259

¹⁰⁷ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 476

Jean Paul Friedrich Richter galt stets als vehementer Verfechter der Pressefreiheit, gegen die zu seiner Zeit herrschende Zensur und Unterdrückung der unteren Stände. Die geforderte Möglichkeit zur Äußerung der eigenen Meinung, eine Kritik an der herrschenden Oberschicht und dem damals gängigen Despotismus konnte ein Autor nicht einfach in seinen Texten abdrucken lassen ohne für die offensichtlichen Konsequenzen bezahlen zu müssen. Also versteckte und tarnte Jean Paul seine kritischen Messages in weiteren Digressionen, um so die Zensur umgehen zu können. So existierte die Ausschweifung geradezu als Gegenstück zur Zensur, da sie immer weiter hinzufügt und nichts wegstreicht.

„Inzwischen für die Zukunft kann es doch, hoff’ ich, der Wille der Welt unmöglich sein, daß ich meinen noch rückständigen Stummel von Leben [...] dadurch aufzehre, daß ich den Lesern jeden Fahrweg, jede Kneipe, jeden Torschreiber, jeden Schenkwirt der Reise aufzische [...]“¹⁰⁸ Nennt Jean Paul zunächst noch die Tatsache, sich nur an das Wesentlichste zu halten, um in der Geschichte ‚*Dr. Katzenbergers Badereise*‘ voranzukommen, wendet er im Sinne seiner digressiven Poetik wenig später genau das Gegenteil an, indem er hier beispielsweise sämtliche „*unterdrückte Dörfer*“¹⁰⁹ aufzählt; der doppelte Sinngehalt des Wortes unterdrückt streicht hier den subversiven Exkurs hervor. „*Von Gschwend gings nach Wölfis – von da nach Trebsen – von Hohenfehra nach Niederfehra (denn Mittelfehra blieb seitwärts) – von Sabitz nach Zabitz* [...]“¹¹⁰ Auf der einen Seite meint die Unterdrückung das literarische Aussparen der jeweiligen Nennung der Gemeinden, auf der anderen spielt Jean Paul auf die Macht ausübende Instanz des Fürsten an, der seine Regentschaft gegenüber den Schwächeren auszuspielen vermag.¹¹¹

3.4 Der illusorische Exkurs:

Diese Form des Exkurses meint, dass die Ordnung der Geschichte keineswegs durch die Ausschweifungen vom Weg abkommt, vielmehr würde sie erst durch die Digression transzendent. Damit ist gemeint, dass der Leser erst durch die Oberfläche des Abschweifenden hindurch treten muss, um zur eigentlichen Substanz und dem Sinn des Textes zu gelangen. Illusorisch meint hier die Vortäuschung von Lebenswelt inmitten der

¹⁰⁸ Jean Paul: Späte Erzählungen. Schriften. S. 884

¹⁰⁹ ebd. S. 885

¹¹⁰ ebd. S. 884

¹¹¹ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 260 - 265

Welt des Romans; das Leben wird als keineswegs strukturiert oder stringent gegen die imaginierte Umwelt des Romans präsentiert. Die paulschen Digressionen täuschen jedoch ebenfalls Strukturlosigkeit und das Fehlen von Stringenz vor und spielen auf die Diskontinuität des realen Lebens an. Dadurch „verschiebt sich also (das, Anm. d. Verf.) *illusorische Moment von einer ausgewiesenen Fiktion (d.h. einem real Illusionsangebot) zu einer simulierten Wirklichkeit (d.h. einem fingierten Realitätsangebot)*.“¹¹² Auch hier spielt die Doppelung wieder eine tragende Rolle, durch sichtbare Inszenierung werden diese vermeintlichen Täuschungsmanöver ironisch zerlegt und auf eine Metaebene gehievt.

Die ‚Flegeljahre‘ bieten ein solches Beispiel des digressiven und diskontinuierlichen Aufzählens, welches die Komplexität des Lebens versucht zur Schau zu stellen:

[...] ein Meßschiff – ein niedriger Dorfkirchhof an der Straße, über dessen Rasenmauer ein fetter Schloßhund springen konnte – eine Extrapost mit vier Pferden und vier Bedienten vorne – der Schatten einer Wolke – nach ihr ins Licht der Schatten eines Rabenzugs – zerrissene hohe graue Raubschlösser – ganz neue – eine polternde Mühle – ein zu Pferd sprengender Geburts-Helfer – der dürre Dorfbarbier mit Schersack ihm nachschießend – ein dicker überrockiger Landprediger einer geschriebenen Erntepredigt, um für die allgemeine Ernte Gott und für seine den Zuhörern zu danken – ein Schiebkarren voll Waren und ein Stab Bettler, beide um Kirmessen zu beziehen – ein Vor-Dörfchen von drei Häusern und Gassen mit einem Menschen auf der Leiter, um Häuser und Gassen rot zu nummerieren – ein Kerl auf seinem Kopfe einen weißen Kopf von Gyps tragend, der entweder einen alten Kaiser oder Weltweisen vorstellen sollte oder sonst einen Kopf – ein Gymnasiast spitz auf einem Grenzstein seßhaft, mit einem Leih-Roman vor Augen, um sich die Welt und Jugend poetisch ausmalen zu lassen – und endlich oben auf ferner Höhe und doch noch zwischen grünen Bergen ein vorschimmerndes Städtchen, worin Gottwalt übernachten konnte [...]¹¹³

Diese subjektive Betrachtung des visuell Erfahrenen spielt mit den Zufälligkeiten einer Wanderung, den Gedanken des Handelnden und all jenen Kleinigkeiten die hier noch passieren. Diese Inszenierung der Unordnung spielt wieder auf die eigentlich auktoriale Ordnung an, welche auch in Bezug auf das Leben keineswegs direkt erkennbar scheint. Eugenio Spedicato nennt in diesem Sinne Jean Pauls literarische Anwendung der

¹¹² Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 266

¹¹³ Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. II. München/Wien: Hanser 1989. S. 876

„*Poietodizee*“¹¹⁴, einer Transformation der Theodizee, der göttlichen Gerechtigkeit. In jener gäbe es sowohl diese Abschweifungen, als auch gerade Linien und sie fuße auf Herders Glauben einer göttlichen Vorhersehung:

*Es gibt eine höhere Ordnung der Dinge, als wir erweisen können – es gibt eine Vorsehung in der Weltgeschichte und in eines jeden Leben, welche die Vernunft aus Kühnheit leugnet, und die das Herz aus Kühnheit glaubt – es muß eine Vorsehung geben, die nach andern Regeln, als wir bisher zum Grunde legten, diese verwirrte Erde verknüpft als Tochterland mit einer höhern Stadt Gottes [...]*¹¹⁵

Nach diesen vier verschiedenen Gesichtspunkten des digressiv Beispielhaften soll nun überblicksartig versucht werden, die im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts aufkommende Abschweifung mit damaligen literarischen Phänomenen zu kontextualisieren und anhand von Jean Pauls Schriften wie deren Rezeption abzubilden.

4 Der Umgang mit der Abschweifung

Jean Paul selbst definiert drei Kategorien des Lesers: Zunächst nennt er den ‚*Körper*‘, der das Buch wissenschaftlich betrachtet und an wie mit ihm arbeitet, hierbei geht es nicht um etwaigen Lesegenuss sondern darum, Informationen zu gewinnen. Die zweite Kategorie definiert er als ‚*Geist*‘, es handelt sich um jene Menschen, die über ein bestimmtes Buch zu sprechen wissen ohne es zwangsläufig überhaupt gelesen zu haben. Die getätigten Aussagen spiegeln vielmehr den Diskurs über die jeweilige Literatur wider und handeln weniger von dem eigentlichen Inhalt der Seiten. Die letzte Kategorie dieses Rezipierenden wird von der ‚*Seele*‘ gebildet, welche zwar das jeweilige Buch liest, sich jedoch nicht von etwaigen Abschweifungen stören lässt und an die eigentlichen Fakten zu halten versucht.¹¹⁶ „*Mag das Motiv des Publikums Neugier oder Langeweile sein, es gibt keine Partie eines Werks, die vor*

¹¹⁴ Spedicato, Eugenio: Jean Pauls und Carlo Emilio Gaddas Werkstatt des humoristisch-witzigen Stils. In: Espagne, Genevieve & Helmreich, Christian (Hrsg.): Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. S. 81 - 98

¹¹⁵ Jean Paul: Die Unsichtbare Loge. Hesperus. S. 875

¹¹⁶ vgl. Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. S. 17

dem Überschlagenwerden sicher wäre“¹¹⁷, konstatiert Ulrich Profitlich innerhalb seines Werks *Der seelige Leser*’ zu den vermeintlichen Risiken des (Nicht-) Gelesen-Werdens.

Wieland findet hier im Blättern eine unbewusste Form des Lesens, welche dennoch als ganz natürlich zu bezeichnen ist. Dies würde erst dann bewusst wahrgenommen, wenn der Text explizit dazu veranlasst, ansonsten kann von einer eingeübt, unreflektierten Handlung gesprochen werden. In diesem Kontext wird auch die Fiktion des Lesers behandelt, welche vom Autor/Erzähler direkt angesprochen, mitunter befehligt wird und dadurch unterschiedliche Ausprägungen dieses fingierten Lesers konzipiert, die in den folgenden Unterpunkten mitsamt den damaligen Reaktionen auf Jean Paul rekonstruiert werden.¹¹⁸

4.1 Das Überspringen:

Für Jean Paul gibt es auf der einen Seite den idealen Leser, der ein sogenannter „*Kehraus-Leser*“¹¹⁹ gegenüber steht. Letztgenannter, nach dem letzten Tanz des feierlichen Abends benannt¹²⁰, mache keinen Hehl daraus, lediglich den Anfang einer Geschichte zu lesen, ehe er sich wenig später nur noch dem Ausgang der Geschichte widmet. Dieser Kehraus-Leser hätte keinerlei Absicht die Ausschweifungen zu lesen, die Sprünge des Autors/Erzählers nachzuspielen, er wolle ganz einfach das Ende der Geschichte so schnell wie nur möglich erfahren. *„Langen wir doch nach den längsten verzögerlichen Einreden und Vexierzügen endlich zu Hause und am Ende an, wo die Kehraus-Leser hausen: so haben wir unterwegs alles, jede Zoll- und Warntafel und jeden Gasthofschild, gelesen und jene nichts, und wir lachen herzlich über sie“*¹²¹, macht sich Paul über den überspringenden Leser lustig, der die eigentliche Handlung mit Nichten nachvollziehen könne.¹²²

4.2 Das Auslesen:

¹¹⁷ Profitlich, Ulrich: *Der seelige Leser. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls*. Bonn: Bouvier 1968. S. 21

¹¹⁸ vgl. Wieland, Magnus: *Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik*. S. 46, 47

¹¹⁹ Jean Paul: *Späte Erzählungen. Schriften*. In: Müller, Norbert (Hrsg.): *Jean Paul. Sämtliche Werke*. Abt. I, Bd. VI. München/Wien: Hanser 1989. S. 104

¹²⁰ vgl. Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. II Leipzig: Hirzel 1854 – 1960. Sp. 404

¹²¹ Jean Paul: *Späte Erzählungen. Schriften*. S. 105

¹²² vgl. Wieland, Magnus: *Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik*. S. 47 - 52

Kern dieses Unterpunkts stellt das anthologische Werk *„Jean Pauls Geist oder Chrestomathie der vorzüglichsten, kräftigsten und gelungensten Stellen aus seinen sämtlichen Schriften“* des Herausgebers Karl Heinrich Ludwig Pölitz dar, dessen Hauptaugenmerk darauf gerichtet scheint, dass man die eigentlichen Werke Jean Paul Friedrich Richters essenenzieren müsse, um so zu den wirklich relevanten Stellen und Aussagen des Verfassers zu kommen. Paradoxerweise stellt diese Kompilation den größten Erfolg in Jean Pauls gesamter Karriere dar, welche zunächst wohlwollend, später jedoch weitaus negativer vom Autor selbst aufgenommen wurde, der sich beispielsweise gegen eine vermeintliche Ko-Autorschaft Pölitz' wehrte: *„Das Schaf, das eine Chrestomathie oder Jean Pauls Geist aus meinen Werken auszog mit den Zähnen, bekommt aus jedem Bande einen Band zu extrahieren in die Hand, so daß besagtes gar keine Auslese, sondern nur eine Abschrift zu machen braucht, samt den einfältigsten Noten und Präfationen.“*¹²³

Damit unumgänglich verbunden war die Entwicklung der Zeitschriften, des Taschenbuchs und auch des Almanachs im 18. Jahrhundert, deren Popularität durch ihre ermöglichte Mobilität gesteigert wurde. Auch wurde der Inhalt dieser Medien komplexer und breit gefächerter, konnten neben dem üblichen Abgedruckten auch interessante Fakten, Bilder wie auch Rätselfragen abgebildet werden.¹²⁴

4.3 Das Nachschlagen:

Das oben angeführte Schaf gilt auch als Anstoß zur Herstellung eines eigenen Jean Paul Lexikons, welches auch tatsächlich unter dem Titel *„Wörterbuch zu Jean Pauls Levana oder Erziehungslehre. Ein nothwendiges Hülfsbuch für alle, welche diese Schrift mit Nutzen lesen wollen“* von Carl Reinhold veröffentlicht wurde. Dieser versuchte nämlich per Briefverkehr mit dem Autoren Jean Paul dessen schwer fassbare Begriffe zu klären und dachte zunächst, dass Schaf tatsächlich der Name des anonymen Herausgebers war. Bezüglich weiterer Ungereimtheiten schrieb Reinhold:

¹²³ Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. S. 596

¹²⁴ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 53 - 59

*Allein Jean Paul ist zugleich Gelehrter im strengsten Sinne des Wortes, und setzt, von dieser Erudition durchdrungen, gleichsam unbefangen bey seinen Lesern eine Masse von Kenntnissen voraus, deren jedoch die wenigsten sich zu erfreuen haben. Er musste daher die Lectüre dieser Schriften für zwey der angeführten Leseclassen, nemlich für Ungelehrte und Frauenzimmer, eine Unlust mit sich führen, welche ihren Ursprung in dem Mangel der zu dieser Lectüre nothwendigen Kenntnisse hatte [...]*¹²⁵

Die damit verbundene Komplexität in Jean Pauls Werken sollte mit diesem Text adressiert werden, die so manch einem Leser den Griff zum Wörterbuch oder Lexikon abverlangte. Ebenfalls im 18. Jahrhundert sollte sich aus den bisherigen Lexika und Zeitungen ein neues Medium entwickeln: Die sogenannten Konversationslexika oder auch Enzyklopädien, welche von Jean Paul selbst in dessen Arbeitsprozess verwendet wurden: *„Und herrscht nicht jetzo dazu noch eine verbesserte Vielwisserei, ja eine Allwissenheit und Enzyklopädie in Deutschland, und dies nicht bloß durch Hofmeister, sondern auch durch unsere allgemeinen Literatur-Zeitungen und Bibliotheken [...]*“¹²⁶ Der Autor unterminiert dieses vermeintliche Allwissen des Lesers, indem er sich selbst als von Angst erfüllt darstellt weitere Digressionen zu verfassen, da er sich nunmehr mit falschem oder nicht vorhandenem Wissen bloßstellen könnte. Diese digressive Anführung zur Mutlosigkeit ufert jedoch selbst in einer Abschweifung aus, wenn er beispielsweise der Leser als „Panharmonist“ beschreibt, der als „ein ganzes Orchester“ erscheint, „indem er mit seinem einzigen Körper alle Instrumente“¹²⁷ im Stande zu spielen sei.

Über diese Möglichkeiten, mit den Digressionen umgehen zu lernen, beschäftigen sich die kommenden beiden Kapitel fünf und sechs mit der damaligen Kritik bezüglich der Abschweifungen. Zunächst präsentiert sich Jean Paul selbst als literarischer Antichrist, der angeblich versucht durch verschiedene Machenschaften den Leser vom rechten Weg abzubringen. Darauf folgend setzt sich Richter selbst mit den drei Hauptpunkten der damaligen Kritiker auseinander und nimmt dazu mehr oder minder indirekt in seinen Werken Bezug wie Stellung.

5 Jean Paul als Teufel im Detail

¹²⁵ Reinhold, Carl: Wörterbuch zu Jean Pauls *Levana* oder Erziehungslehre. Ein nothwendiges Hilfsbuch für alle, welche diese Schrift mit Nutzen lesen wollen. Neue wohlfeile Ausgabe. Leipzig: Cnobloch 1811. S. 127

¹²⁶ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. *Levana*. Politische Schriften. S. 206

¹²⁷ Jean Paul: *Siebenkäs*. *Flegeljahre*. S. 283 - 284

„Die Konstellation des Prozesses verweist auf eine Umwertung der Digression im Vergleich zur Tradition der antiken Rhetorik: Denn die Digression gilt hier gerade als ein Mittel, mit dem man sich die Zuhörer besonders geneigt machen kann.“¹²⁸

Wie bereits innerhalb der rhetorischen Dimensionen der Digression aufgezeigt, spielte diese, sowohl vor als auch im Gericht, von Beginn an eine tragende Rolle. Die oftmals verwendeten Schlagworte sind die Persuasion, aber auch die Anklage, das Verhör und die Legitimation. All diese Begriffe finden sich in den Werken Jean Pauls wieder, der seine poetische Digression im fortlaufenden Zuge stets versucht zu rechtfertigen und dahingehend auch einige Gründe anführt, jedoch nicht ohne dies in gewisser Exzessivität zu formulieren. Der Autor stellt sich in einem inszeniert verschriftlichten Verhör vor die Rezipierenden und legitimiert sich und seine Sichtweisen auf die Abschweifungen, er findet sich hier also zunächst in Erklärungsnot, die es aus seiner Sicht zu beseitigen gilt:¹²⁹

Dabei wird es ein Vorteil für Entwicklung, wenn dem Leser, zumal dem deutschen, ein tapferes Springen von Ähnlichkeiten zu Ähnlichkeiten über immer breitere Gräben angesonnen wird; er gewinnt durch Sprünge den Kraft-Überschuß zu den Schritten und Tänzen, so wie Sterne durch die gewichtige Schöpfung seines Tristram Shandy sich zur leichten zierlichen seiner empfindsamen Reisen schulete, weil eben die Mehrkraft im Hinterhalte gleichsam das Schwungbrett für den Tanz der Grazie unterlegt.¹³⁰

Neben dem bereits angesprochenen Topos der Rhetorik im rechtlichen Verfahren wird hier eine Referenz zu Laurence Sternes ‚Tristram Shandy‘ hergestellt und gleichzeitig mit dem Motiv des Tanzes untermalt. Auch dieser Autor führt in seinem Roman an „fortzutanzten“, zeitgleich „in gerader Linie und ohne Digressionen“¹³¹ innerhalb der Erzählung voranzuschreiten; wie die Leserschaft jedoch später erfährt, wird diese Ankündigung von keinem der beiden Literaten im Verlaufe deren schriftstellerischen Karriere stringent verfolgt. Wieland schreibt in diesem Zusammenhang von einem „digressiven Pakt“¹³², welcher in Anlehnung an Philippe Lejeunes autobiographischen Pakt (Verträge zwischen dem Autor und

¹²⁸ Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. S. 373

¹²⁹ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 147 - 149

¹³⁰ Jean Paul: Kommentar zu Band 1 - 3. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. IV. München/Wien: Hanser 1989. S.230

¹³¹ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 445

¹³² Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 150

den Rezipienten)¹³³ und im gleichzeitigen Kontrast dazu, aus dem Paratext austritt und direkt in die Narration der Geschichte einwirkt, sodass der eigentliche Vertrag fiktiv inszeniert erscheint und als ungültig angesehen werden könne. Der Vertrag spielt also eine wesentliche Rolle in der Verteidigung der Digression; dieser Kontrakt wird als performativer Akt nach John Langshaw Austin angesehen, der innerhalb seiner Sprechakttheorie auch solche Abmachungen verortet.¹³⁴

Philippe Lejeune, ein Autobiographien erforschender, französischer Literaturwissenschaftler, attestiert dem Vertrag zwischen Autor und Publikum eine bestimmte Verbindlichkeit, die beim Lesen eines Buches mehr oder minder bewusst eingegangen werden würde, konterkariert von Jean Pauls Autorenschaftsinszenierungen, die des Weiteren auch darüber hinaus noch mit den charakteristischen Abschweifungen aufzuwarten wissen. Jean Paul also sieht sich selbst im fiktiven Gerichtsaal sitzend damit konfrontiert, seine Abschweifungen zu verteidigen; dadurch geschehe eine Konstruktion der quasi doppelten Digression, „*einer zweifach doppelbödigen Konstellation*“¹³⁵. Durch die Tatsache, dass bereits während der antiken Gerichtsverhandlung die Digression als Emotionen verstärkendes Mittel eingesetzt wurde, nimmt sich Richter genau dieser Funktion an und verteidigt die Digression mit lediglich einer weiteren Abschweifung, während er auf der Anklagebank sitzt. Ein weiterer Punkt gegen den Autor sei jener, dass die Leserschaft alles andere als glücklich darüber scheint, sich mit derlei Digressionen beschäftigen zu müssen. Im Zuge dessen wird der Poet folgend in dreifacher Weise als Teufel bezeichnet¹³⁶:

5.1 Der erste Verweis:

Zuallererst wird ein Urteil dahingehend gefällt, dass Jean Paul Friedrich Richter selbst im eigentlichen Tatbestand, der Effekthascherei als Resultat der digressiven Schreibart, es verfehle, die Leserschaft „*ins Dampfbad der Rührung*“ zu führen, um diese wenig später „*ins Kühlbad der frostigen Satire*“ zu treiben und es so verpassen würde „*dem Teufel nachzuahmen und nichts zu erregen als Leidenschaften*“. So heißt es wenige Zeilen später an

¹³³ vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. [1975] übers. v. Bayer, Wolfram & Hornig, Dieter. Frankfurt: Suhrkamp 1994. S. 49

¹³⁴ vgl. Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words) [1962]. bearb. v. Savigny, Eike von. Stuttgart: Reclam 2002. S. 41

¹³⁵ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 154

¹³⁶ vgl. ebd. S. 154 - 158

den Anwalt adressiert: „*Klägerischer Anwalt bitte daher, in Rechten zu erkennen und auszusprechen, daß der Biograph Jean Paul in seinen künftigen Historien geradeaus wie ein Kernschuß zu gehen schuldig, ohne Anspielungen, ohne Reflexionen und mit Ernst ohne Spaß [...] und alle diesfalls kausierten Schäden zu tragen verbunden.*“¹³⁷

5.2 Der zweite Verweis:

„[...] wenn der Mensch in Gewissenssachen Richter und Täter und rechtlicher Beistand und *advocatus diaboli* zugleich sein darf, so wird er in viel geringeren Rechtshändeln noch leichter eine solche Vetterschaft und Sozietät sein können“, so versucht der Autor sich selbst als eine „*Personalunion*“¹³⁸ zu präsentieren, die eben jene 4 genannten Parteien in einem einzigen Individuum verschränkt. Jean Paul als sein eigener Verteidiger, der gegen die eigenen Überzeugungen zu argumentieren versucht und so „*als sophistischer Verteidiger [...] die Anklagepunkte durch verdrehte Argumentation abwenden will.*“¹³⁹ Er selbst bringt in diesem Zusammenhang das Beispiel eines Herzogs, der zugleich ebenso Markgraf, Graf und Ritter in sich vereint und in seiner Rolle gleichzeitig das Volk und dessen Oberhaupt repräsentiert.¹⁴⁰

5.3 Der dritte Verweis:

Jean Paul porträtiert sich schließlich selbst als den Beelzebub, wenn er sich dessen Fuß an den Unterleib dichtet und so versucht mildernde Umstände geltend zu machen: „*Auf Beklagten hat sich ein dergleichen Bocksfuß statt eines Podagras vererbt, und er muß sich nun immer mit einem oder anderen Sprunge helfen.*“¹⁴¹ Es handelt sich hier also um einen digressiven Diabolus, den Jean Paul auf den Plan ruft, der zwischen den Seiten und Zeilen herumzuspringen vermag, jedoch nicht die Affekte zu beeinflussen versucht. Ross Chambers nennt hier vergleichend das diabolische Element der Digression, welche gegen die

¹³⁷ Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. S.348

¹³⁸ ebd. S.359

¹³⁹ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 155

¹⁴⁰ Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. S.359

¹⁴¹ ebd. S.357

Rationalität der Natur aufbegehrt, den sachlichen Diskurs der Vernunft quasi agitiert und den konträren Terminus des notwendigen Übels darstellt.¹⁴²

„Die Assoziation digressiver Seitensprünge mit einer diabolischen Störkraft ist ein Topos in der Literatur“¹⁴³ führt Magnus Wieland in Anlehnung an Sandra Schor an, die hierzu attestiert: „we devilishly wander off to enjoy an element for its own sake and not for its immediate service to the larger work“¹⁴⁴. Diese Potenz des Teuflischen wussten sowohl Sterne als auch beispielsweise Montaigne anzurufen, um deren Abschweifungen in einen solchen unheiligen Kontext zu verpacken. Letztgenannter verweist in seinen ‚Essais‘ auf den platonischen „Daimonion“ Sokrates, der „jedesmal, wenn sie (die innere Stimme, Anm. d. Verf.) sich hören lässt. Von etwas abredet, was (er, Anm. d. Verf.) tun will, zugeredet hat sie nie.“¹⁴⁵ Die Referenz bezüglich der Mäeutik erscheint also in einem negativen Licht, nämlich in jenem des abschweifenden Scheinwerfers, der droht das eigentliche Ziel aus dem Lichtkegel zu verlieren. Sokrates als Dämon, der keinesfalls hinter das Licht zu führen versucht, sondern lediglich durch Abbringen vom eigentlichen Weg in Erscheinung tritt und sein Gegenüber im wahrsten Sinne ablenkt. „Ich liebe die hüpfende, springende Gangart von Poesie. Sie ist [...] eine leichtfüßige, vom Dämon beschwingte Kunst. Es gibt Werke von Plutarch [...] in denen der Gegenstand seiner nur beiläufig und ganz überwuchert von fremden Beiwerk auftaucht [...]“¹⁴⁶ lauten Michel de Montaignes Ausführungen bezüglich dieses sokratischen Elements innerhalb des poetischen Verfahrens.

In genau dieser Tradition also versteht sich Jean Paul, der die Sprunghaftigkeit und Laune dieser uralten Kraft des Teuflischen als zusammengehörig denkt. Als Herr der Unterwelt projiziert er sich in Goethes Schatten, der wiederum im völligen Gegenlicht auftritt und als dichterischer Genius gar als einer Gottheit gleich inszeniert wird: „Wenige wissen, wie viel er gab ohne sich zu nennen. Wie ein Gott ließ er das Weltall wirken, das regte, und sprach nicht davon. Tausend Worte wurden gesagt – man wartete auf seine Stimme – und er selbst hatte

¹⁴² vgl. Chambers, Ross: Loiterature. Lincoln / London: University of Nebraska Press 1999. S. 87

¹⁴³ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 156

¹⁴⁴ Schor, Sandra: Reclaiming Digression. In: Smith, Louise Z. (Hrsg.): Audits of Meaning. Portsmouth: Heinemann 1988. S. 238

¹⁴⁵ Platon: Des Sokrates Verteidigung. In: Eigler, Gunther (Hrsg.): Platon. Werke. übers. v. Schleiermacher, Friedrich. Bd. II. Darmstadt: WBG 1990. S. 41

¹⁴⁶ Montaigne, Michel: Essais [1580 – 1595]. S. 775

sie diktiert und sich verborgen.“¹⁴⁷ Jean Paul als Gegenspieler, als Antagonist des schöpferischen Goethes, der diese Welterschaffung zeitweilig aufhält und so einen Strich durch die geplante Rechnung macht. Und in genau dieser Rolle versucht sich der Autor der kritischen Haltung gegenüber seiner ausschweifenden Schreibart zu stellen, wenn er der Kritik der Ästhetik, der Anthropologie wie der Rhetorik antwortet.

Das nächste Kapitel thematisiert die vorgebrachten Kritikpunkte nochmals ganz konkret und versucht anhand der Reaktion des deutschen Schriftstellers, dessen clevere Subtilität zum Vorschein zu bringen. Im zeitlichen Kontext der Aufklärung zu verorten, gelingt es Magnus Wieland abermals einen konkreten Überblick dieser dreifachen Bemängelung der Digression zu geben.

6 Die Kritik (an) der Digression

*„Jean Paul wendet die Kritik (an) der Abschweifungskraft (genitivus objectivus) um in eine Kritik (mittels) der Abschweifungskraft (genitivus subjectivus)“*¹⁴⁸ meint Magnus Wieland als abschließenden Satz seines Kapitels zum Thema des kritischen Umgangs mit der Kraft des Abschweifens. Insgesamt werden hier drei verschiedene Bereiche genannt, aus und durch denen die Digression kritische Beleuchtung widerfährt. Zeitlich beginnt diese vermeintlich Abwertung und das In-Verruf-Geraten während der Epoche der Aufklärung, in welcher die kantianische Vernunft und das denkende Individuum die stützenden Säulen bilden:¹⁴⁹

6.1 Die ästhetische Kritik:

Diese Form bestand vor allem darin, dass es den Aufklärern ein Dorn im Auge schien, von *„auktorialer Bevormundung durch belehrende Exkurse in Romanen“*¹⁵⁰ in eine vermeintliche Richtung gewiesen zu werden. Es wurde also eine Abwendung vom didaktisch moralischen Erzählen angestrebt, welches Michael Poser beispielsweise im Pikaroroman, etwa Mateo

¹⁴⁷ Jean Paul: Nachlass. In: Preußische Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Jean-Paul-Gesellschaft (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe begründet v. Berend, Eduard. Abt. II, Bd. 7. Weimar / Berlin: Böhlau. S. 330

¹⁴⁸ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 122

¹⁴⁹ vgl. ebd. S. 115 - 141

¹⁵⁰ ebd. S. 120

Alemáns *Guzmán de Alfarache*, verortet. Hauptaugenmerk wurde hier darauf gelegt, dass eine leicht bekömmliche Mischung zwischen Abenteuergeschichten und abschweifenden Teilen entsteht, ohne jedoch auf ein abschließendes Ende abzielen.¹⁵¹ Jean Pauls Charakter des Romanpredigers Hermes in seiner *Vorschule der Ästhetik* wurde ebenfalls als Musterbeispiel einer solchen Kritik angeführt, welche dem Leser der Aufklärung durch eben diese „Predigten, Moralien und Langeweilen“¹⁵² die Suppe versalzen und verekeln würden.

Jean Pauls Antwort:

Jean Paul Friedrich Richter verteidigt sich zunächst mit seiner Feststellung, dass die Digression ähnlich langwierig und Zeit raubend wie die geistlichen Predigten sei, besetzt diese Aussage jedoch keineswegs negativ sondern hebt diese dem Einschlafen nahe kommende Erfahrung zur poetischen Arbeit im und vom Traum. Es findet eine radikale Umkehr der rhetorischen Wirkungsmächtigkeit statt, bislang galt die Affektsteigerung auf Seiten des Publikums als Ziel der rhetorischen Digression. Nun ironisiert Jean Paul dies ins gänzliche Gegenteil, vergrault also die Zuseher zunehmend. In dieser Konstellation wird Henry Fieldings Gebrauch der Digression in dessen Roman ‚*Tom Jones*‘ jener Jean Pauls gegenübergestellt und mit der beeinträchtigenden Wirkung des übermäßigen Alkoholkonsumierens abgebildet.¹⁵³ Bei Fielding galt zwar die Abschweifung ebenso außerhalb der Erzählung zu verorten, jedoch war deren Verwendung zur Optimierung der Rezeption respektive der Verständlichkeit angedacht gewesen. Eben genauso wie jene vermeintliche Funktion des „Bieres“, welches „den Geist erfrischen“ würde, liefe die Leserschaft denn Gefahr von der Schläfrigkeit übermannt zu werden.¹⁵⁴

Jean Paul wird hingegen als Negativ angeführt, der genau auf eine solche ironisierende Ermüdung des Lesers abzielt und den Rezipienten nicht durch bloße rhetorische Kniffe an der Stange halten möchte. Die vermeintlich nützlichen Abschweifungen Fieldings werden durch den Einsatz des predigenden Autors ironisiert, der Leser goutiere die Digressionen nur solange, wie die Erzählung dauere: „wie die Nordamerikaner nur so lange dem Predigen der

¹⁵¹ vgl. Poser, Michael von: Der abschweifende Erzähler. S. 30

¹⁵² Jean Paul: Späte Erzählungen. Schriften. S.66

¹⁵³ vgl., Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 123 . 127

¹⁵⁴ vgl. Fielding, Henry: *Tom Jones*. Die Geschichte eines Findelkindes [1749], übers. v. Höckendorf, Horst. In: Klotz, Günther & Seehase, Georg (Hrsg.): Henry Fielding. Ausgewählte Werke. Bd. 3. Berlin: Aufbau 1964. S. 144

*Heidenbekehrer zuhören, als sie Branntwein bekommen.*¹⁵⁵ Der Erzähler als narrativer Ballast, als langweiliger Fluchtpunkt, der durch die Figur des Predigers als absolute Konstante der digressiven Poetik Jean Pauls zum Vorschein gebracht wird. Jean Paul Friedrich Richter versucht also die Langeweile heraufbeschwörenden Predigten und das damit einhergehende Schlummern positiv zu konnotieren und schreitet dahingehend weiter, dem Ganzen einen Sinn einzupflanzen.¹⁵⁶ Einige Beispiele hierfür wären:

„Auswahl aus des Teufels Papieren“: Die Figur des Habermanns hält während der Predigt eine *„Kontrapredigt“*, in deren Verlauf die in der Kirche Versammelten eingeschlafen. Daher versucht der weltliche Redner in Folge dessen seine Rede zu verteidigen.¹⁵⁷

„Titan“ & „Komischer Anhang“: Die Rolle des Habermanns innerhalb des *„Titan“* übernimmt die Figur Schoppe, der spät nachts die leere Kirche betritt und an sich selbst adressiert eine *„Kausalpredigt“* hält.¹⁵⁸ Innerhalb des komischen Anhangs zum *„Titan“* findet sich Jean Paul in einem ebenso leeren Kirchensaal wieder, abermals ist hier die Rede von einer solchen Kausalpredigt, die hier angewandt wird, um des bloßen Predigers Willen zu predigen. Und auch hier schweift der Erzähler jedoch vollends ab und entsinnt sich eines Geistlichen, der während seiner Prozedur in der Kanzel jeweils nur auf einem Bein auf dem dafür vorgesehen Block zu stehen vermochte und so *„in der Kirche niemand anders einschlief als ein Bein ums andere“* und der Predigende *„die Zuhörer in die Empfindung versetzt, die [s]eine Füße verloren.“*¹⁵⁹

„Die Unsichtbare Loge“ & „Der Jubelseniör“: In beiden Werken finden sich deutliche Ausführungen zur praktischen Umsetzung des Kirchenschlafs, damit ist gemeint, welche Sitzbänke die dafür geeignetsten scheinen, da die herkömmlich harten Ausführungen dem gewollten Einschlafen ganz und gar nicht zuträglich sind.¹⁶⁰

Das zielgerichtete Hervorrufen der Langeweile beim Leser findet aber auch innerhalb der Figur des Jean Paul selbst oftmalige Verwendung, dieser verbindet die Fähigkeit selbst

¹⁵⁵ Jean Paul: Späte Erzählungen. Schriften. S. 105

¹⁵⁶ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 123 - 127

¹⁵⁷ Jean Paul: Jugendwerke II. Vermischte Schriften I. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. II. Bd. II. München/Wien: Hanser 1989. S. 282

¹⁵⁸ Jean Paul: Titan. Komischer Anhang. Clavis Fichtiana. S. 689

¹⁵⁹ ebd. S. 389

¹⁶⁰ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 123 - 127

einzuschlafen mit jener „Kunst“ auch „andere einzuschläfern“. ¹⁶¹ Der Autor schreibt, dass seine Digressionen geradezu formidabel als Schlafmittel wirken würden, deshalb seien sie stets durch Überschriften markiert und legen dem Leser die Möglichkeit in seine Hände, jene Abschweifungen auszusparen oder aber durch Lesen in den Genuss dieser Schlaf hervorbringenden Effekte zu kommen. Diese stellenweise angeführte Schlafmöglichkeit sei tatsächlich „die zweckmäßigste und sehr wünschenswert.“ ¹⁶² Damit würde der erste Kritikpunkt widerlegt und „Jean Paul kehrt damit einen geläufigen Vorwurf gegen digressive Autoren ironisch zu seinem Vorteil um.“ ¹⁶³

6.2 Die anthropologische Kritik:

Hier wurde durch die Digression ein möglicher Verlust der Vernunft befürchtet, Wieland sieht in diesem Bereich eine entscheidende perspektivische Veränderung der Sichtweise auf die Digression: Diese nämlich soll vom normativ-rhetorischen Blickwinkel in die Perspektive des Psychologischen gerückt worden sein, es handle sich bei derlei Abschweifungen nicht mehr um die bloßen Künste der Rede, sondern vielmehr um einen Blick auf den menschlichen Geist, der dadurch quasi vernebelt werden würde, wie der folgende Ausschnitt aus Thomas Hobbes' ‚Leviathan‘ verdeutlicht:

Aber ohne Beständigkeit und Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel ist eine große Phantasie eine Art Wahnsinn, wie er sich bei Leuten zeigt, die, wenn sie zu sprechen beginnen, von jedem Ding, das ihnen gerade einfällt, von ihrer eigentlichen Absicht abgelenkt werden und auf solche Weitschweifigkeiten [digressions] und Nebensächlichkeiten [parentheses] kommen, daß sie sich darin völlig verlieren. ¹⁶⁴

Jean Pauls Antwort:

Ähnlich der ersten Antwort auf die Anthropologische Kritik, findet Jean Paul die Digression im Zustand des Schlafwandlerischen, in welchem eine grenzenlose Imagination vorherrscht. Im anthropologischen Zusammenhang wurde oft vom Zügeln der vermeintlich

¹⁶¹ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana. Politische Schriften. Clavis Fichtiana. S. 512

¹⁶² ebd. S. 509

¹⁶³ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 127

¹⁶⁴ Hobbes, Thomas: Leviathan [1651], übers. v. Euchner, Walter, Fetscher, Iring (Hrsg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 53

überschwänglichen Einbildungskraft durch Hilfe der Vernunft gesprochen, da man ansonsten gar Gefahr laufe in die Verrücktheit abzugleiten. Dieser Pathologisierung der Abschweifung musste also in irgendeiner Art und Weise Einschränkung widerfahren, Michel Foucault subsumierte eine vorherrschende „*Logophobie*“ vor dem Unbändigen der Digression, die Angst davor veranlasste eine „*diskursive Polizei*“ bestimmte Grundregeln aufzustellen, um dem potentiellen Wahnsinn gegenzusteuern.¹⁶⁵

Jean Pauls Kunstgriff entstand mit Hilfe des sogenannten ‚*Springbriefs*‘, einer konzipierten Textsorte, die laut eigenen Angaben während des Schlafes vom Poeten selbst eben sprunghaft verfasst wurde. Der Autor befindet sich im Zustand der Schläfrigkeit, er versucht pointiert die Vernunft von der Potenz der Imagination abzulösen und des Weiteren abzuschalten. Es wird also auf die Position des produzierenden Autors referiert, genau hier ist auch der Unterschied zur ersten Kritik festzumachen, da es nun der Erzähler selbst ist, der sich im Zustand der Schlafens befindet.

Ein weiterer relevanter Begriff in diesem Zusammenhang der Aufklärung ist die Laune, die dem abschweifenden Autor vermeintlich im Nacken saß, ihn vehement in Richtung Wahnsinn zu treiben schien und scheinbar deutlich skizzierte, „*dass das digressive Subjekt nicht wirklich Herr über seine abschweifende Manier ist, sondern sich eben unkontrolliert seiner Laune überlässt.*“¹⁶⁶ Jean Paul nahm sich nun dieser schemenhaften Zeichnung des Von-Laune-Getriebenen an und verortete sich und sein Schreiben genau dort. Nur so gelang es ihm, nach Foucault, die „*Rolle der maskierten Wahrheit*“¹⁶⁷ aufzusetzen und einen Blick hinter die Kulissen zu gewähren.¹⁶⁸

*Ich will daher dem Leser erstlich mit dem Wahnsin [sic!] aufwarten, womit ich mich einschläfer, und das um so lieber, weil – denn ich wollte [sic!] oft die Scheidewand zwischen Raserei und Laune in Augenschein nehmen, habe aber niemals eine angetroffen – etwas Rasendes selten ohne Laune ist.*¹⁶⁹

6.3 Die rhetorische Kritik:

¹⁶⁵ Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses [1970], übers. v. Konersmann, Ralf, Frankfurt: Fischer 2001. S. 11

¹⁶⁶ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 132

¹⁶⁷ Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses [1970]. S. 12

¹⁶⁸ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 128 - 133

¹⁶⁹ Jean Paul: Jugendwerke II. Vermischte Schriften I. S. 45

Einige Vertreter der Aufklärung postulierten das „*Ende der Rhetorik*“¹⁷⁰: Damit einhergehend die Fragestellung, ob es die Praxis der Jean Paulschen Rede überhaupt noch zu legitimieren galt. Gar Kant war die Kunst der Rhetorik ein Dorn im Auge, meinte dieser doch in seiner Kritik der Urteilskraft: Die „*Rednerkunst (ars oratoria) ist, als Kunst, sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen (diese mögen immer so gut gemeint, oder auch wirklich gut sein, als sie wollen), gar keiner Achtung würdig*“.¹⁷¹ Der große Denker sah sich von der Gefahr der hinterlistigen Manipulation bedroht, welche ganz deutlich gegen den von ihm postulierten kategorischen Imperativ verstoßen würde. Gisbert Ter-Nedden schreibt in diesem Zusammenhang vom Konnotat der „*instrumentell gefasste[n] Persuationstechnik*“.¹⁷²

Jean Pauls Antwort:

Hier werden Sokrates, seine methodische Herangehensweise in Richtung der Sophisten und deren Praktiken als Antwort angeführt. Sowohl imitierend als auch unterminierend sei die Digression „*Zeichen intendierter erzählerischer Souveränität, die eine im spielerisch-witzigen Erzählen sich artikulierende Freiheit der Darstellung mit einem bedeutenden moralisch-idealischen Anspruch zu verbinden versucht*“.¹⁷³ Jean Paul wählt zunächst Nietzsches proklamierte Annahme, dass Sokrates selbst nur einer der vorzüglichsten Sophisten, zugleich jedoch auch deren Spiegelbild sei.¹⁷⁴ Der Sophist galt im klassischen Altertum als gewandter Redekünstler, der aufgrund seiner Argumentation versuchte, die Wahrheit auf seine Seite zu ziehen und den Gewinner einer Diskussion automatisch als Wahrheitsbeanspruchenden sah. Als deren Handwerk galt die Rhetorik, welche sie anboten gegen Entgelt Interessenten zu lehren. Dieser Alternative der Wahrheitssuche standen nun Platon und Sokrates gegenüber, wobei vor allem Erstgenannter als größter Gegner der Sophisten zu bezeichnen ist.

¹⁷⁰ Cahn, Michael: Kunst der Überlistung. Studien zu Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik. München: Fink 1986. S. 148 - 178

¹⁷¹ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790/1793/1799], In: Weischedel, Wilhelm (Hrsg.): Immanuel Kant. Werke. Bd. 8. Darmstadt: WBG 1975. S. 431

¹⁷² Ter-Nedden, Gisbert: Das Ende der Rhetorik und der Aufstieg der Publizistik. Ein Beitrag zur Mediengeschichte der Aufklärung. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): Kultur und Alltag. Soziale Welt, Sonderband 6. Göttingen: Schwartz 1988. S. 176

¹⁷³ Golz, Jochen: Welt und gegen-Welt in Jean Pauls «Titan». Stuttgart: Metzler 1996. S. 96

¹⁷⁴ vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus [1872]. In: Schlechta, Karl (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke. Bd. I. München: Hanser 1955. S. 75

Jean Paul nahm sich der Figur des Sokrates an und meinte dazu, dass dieser im Grunde genommen keineswegs differenzierter als die Sophisten agierte, wenn er dem jeweiligen Gesprächspartner seine Mäeutik quasi aufzwang. Der Sinn seiner dialogischen Methode bestand darin, das Gegenüber in seinen Ausführungen unentwegt zu unterbrechen und die Rede auf die, laut Sokrates postulierte, richtige Bahn zu lenken. Die Sprechenden widersprachen sich im Folgenden unentwegt und würden dem Formulierten vehement reflexiv begegnen, die Richtung des Gesprächs würde jedoch stets von Sokrates geleitet werden.¹⁷⁵

Zum legitimen Nachfolger des Sokrates erkor sich Jean Paul selbst, der dessen digressive Impertinenz innerhalb der Rede auf seine Werke ummünzte. *„Einer, den man unterbricht, kann zwar spaßen, aber nicht mehr beweisen. Der auf den Plato gepelzte Sokrates, der keinen Sophisten ausreden ließ, war eben darum selber einer“*¹⁷⁶ schreibt Richter in *„Hesperus oder 45 Hundposttage“* zu jener Thematik, deren Hauptaugenmerk auf dieser speziellen Metapher der Pflanzenveredelungstechnik liegt. Pelzen, Pfropfen, Kopulieren oder Okulieren verstehen sich allesamt als Synonyme dieses Verfahrens, durch dessen Anwendung mithilfe eines Schnittes ein Pfropfreis auf den Stamm der eigentlichen Pflanze gesteckt wird: Es dient als *„Bezeichnung für eine vor allem bei Obstgehölzen angewandte Veredelungstechnik (Veredelung), bei der von einer hochwertigen Sorte ein knospentragendes (Knospe) und damit kronenbildendes Sproßstück (wurzelloser Steckling, das Reis) auf eine bewurzelte, gutwüchsige und als Unterlage bezeichnete Pflanze transplantiert (gepfropft) wird.“*¹⁷⁷ Sokrates also sei auf Plato gepelzt, letztgenannter Philosoph fungierte sein Sproßstück in seine eigene Autorenfiktion um, durch dessen Hilfe er seinen eigenen Doppelgänger inmitten der Dialoge platzieren konnte: Sokrates.

Genau hier befindet sich der springende Punkt, da sich auch Jean Paul dieser Möglichkeit der Fiktion bedient und Grenzen zwischen dem Fiktiven und Realen in seiner Autorenschaft verwischt. Uwe Wirth widmet der Metaphorik des Aufpfropfens in seinem Buch *„Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann“* innerhalb Fibels Leben ein Kapitel,

¹⁷⁵ vgl. Platon: Der Sophist. In: Eigler, Gunther (Hrsg.): Platon. Werke. übers. v. Schleiermacher, Friedrich. Bd. III. Darmstadt: WBG 1990. S. 401

¹⁷⁶ Jean Paul: Hesperus oder 45 Hundposttage. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. I. München/Wien: Hanser 1989. S. 43

¹⁷⁷ Homepage: Spektrum. Lexikon der Biologie. Pfropfen:
<http://www.spektrum.de/lexikon/biologie/pfropfung/50756> (Stand: 27.4.2017)

welches deren vielseitige Verwendungen thematisiert.¹⁷⁸ Wenn nun Jean Paul den Erzähler scheinbar identisch mit dem Autoren besetzt, benutzt er jene Methode „*die dem Leser nicht einfach alles offen darlegt, sondern ihn zu eigenem Denken herausfordert. Die sokratische Methode besteht bekanntlich darin, das Gegenüber zunächst zu verwirren und vor den Kopf zu stoßen, um damit letztlich den Erkenntnisprozess zu forcieren.*“¹⁷⁹ Aufgabe der Rezipienten sei es schließlich, zunächst Milde gegenüber den Abschweifungen walten zu lassen. Der auf den ersten Blick humoristische Erzähler¹⁸⁰ gewinnt mit stetem Fortschritt vehement an ambivalenter Bedeutung, die dem Publikum keinerlei Sicherheit mehr bietet, ob ein Scherz nun als solcher oder aber als vollkommener Ernst wahrgenommen werden sollte.¹⁸¹

Bevor nun auf die Schnittpunkte respektive Überlappungen der diskutierten Digression in den Werken Laurence Sternes, Jean Paul Friedrich Richters wie in den kommenden Walter Moers' eingegangen wird, bedarf es zuvor einer Einführung in die Mythenmetzsche Abschweifung. Eine Sonderform der paratextuellen Abschweifung, welche hauptsächlich im Werk *„Ensel und Krete“* anzutreffen ist und eben daher als Konnex, somit gewissermaßen Erbe der beiden erstgenannten Literaten angesehen werden kann.

7 Die Mythenmetzsche Abschweifung

Winfried Menninghaus schreibt in seinem Werk *„Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart“*¹⁸² über vermeintlich zusammenhanglose Literatur, „*ihre arabeske Gesamtstruktur, in der nicht nur die Haupthandlung ständig von ornamentalem Beiwerk unterbrochen und verzögert wird, sondern die sich durch die Aufhebung der Ebenendifferenzierung von Narration und para-narrativer Rahmung generell auszeichnet.*“¹⁸³ Walter Moers' Roman *„Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien“* präsentiert sich dahingehend als ein Paradebeispiel des Handwerks der Digression. Ornamentales Ausschmücken, den Lesefluss

¹⁷⁸ Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann. München: Fink 2008. S. 365 ff.

¹⁷⁹ Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 138

¹⁸⁰ vgl. Bosse, Heinrich: Theorie und Praxis bei Jean Paul. S. 112

¹⁸¹ vgl. Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. S. 123 - 141

¹⁸² Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main 1995.

¹⁸³ Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht. Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016. S. 85

zerstörende Beifügungen können jedoch keinesfalls als bloß freiliegende Elemente der Geschichte angesehen werden, sondern gehen einen Schritt weiter. Abschweifungen und Ablenkungen stehen hier ganz bewusst und repräsentieren die Gesamtstruktur der Hänsel und Gretel Adaption, auf beiden Seiten der Geschichten kommen die Hauptfiguren vom Weg ab und müssen sich innerhalb einer unübersichtlichen, beinahe ausweglosen Situation zurecht finden.

Seien es Gedichte über beispielsweise einen Laubwolf, die zuhauf variierenden Schauplätze der Ereignisse, Fußnoten aus dem Lexikon oder gar das vermeintliche Ende des Märchens: Nichts ist auch wirklich so, wie es scheint.

Der literarische Lindwurm Hildegunst von Mythenmetz wird innerhalb von *„Ensel und Krete.“* zum ersten Mal als fiktiver Autor angeführt, in weiteren Romanen wie beispielsweise *„Der Schrecksenmeister“* oder *„Das Labyrinth der träumenden Bücher“* findet die hier behandelte Mythenmetzsche Abschweifung, vor allem Kommentare und Gefühlsregungen, keine relevante Beachtung. Genau das scheint auch das Ziel des umgeformten Volksmärchen zu sein: durch diese dauernden Ablenkungen und Digressionen eine neue Figur zu etablieren, welche sich im Verlauf der Erzählung als eigentlicher Protagonist entpuppt. Fungiert die Autorenfigur in den übrigen beiden Romanen lediglich als Erzähler, kann dieser während den Irrwegen der beiden Kinder quasi nach Belieben in die Textgestaltung eingreifen und von der Geschichte wegführen. Die am Ende der Geschichte verortete halbe Biographie, welche nicht im Zusammenhang mit dem restlichen Erzählstrang steht, wird wie folgt charakterisiert: *„Es handelt sich hierbei um die Parodie einer Dichterbiographie mit Lehr-, Wander- und Meisterjahren, einem Absturz in Allüren und einem grandiosen Comeback. Fußnoten, Literaturverweise und der sachliche Ton simulieren wissenschaftliche Korrektheit.“*¹⁸⁴

*Worum geht es dann? Es geht um Großes, natürlich: Sie, der Leser, dürfen Augenzeuge einer Sternstunde der zamonischen Literatur sein. Sie haben es vielleicht noch nicht bemerkt, aber Sie sind schon mittendrin in einer von mir entwickelten und vollkommen neuartigen schriftstellerischen Technik, die ich die Mythenmetzsche Abschweifung nennen möchte.*¹⁸⁵

¹⁸⁴ Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht. S. 86

¹⁸⁵ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002. S.

So stellt sich der Autorenschaft beanspruchende Lindwurm nach wenigen Seiten in *„Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien“* vor. Quasi von selbst wird die Digression eingeführt und darüber hinaus stilisiert, mit dem eigenen Symbol versehen und dadurch aufgewertet. Als Titan der zamonischen Schriftsteller in *„Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin“* wird der Erzähler eingeführt, der Makel der eigenen Biographie kaschiere, retuschiere und dadurch einer konkreten Biographie jegliche Sinnhaftigkeit verwehrt. Klar ist in diesem Kontext die Tatsache des in Eigenregie erfolgten Entwurfs gänzlich neuer Formen der Literatur wie auch der dazugehörigen Stilmittel:

*Mehr oder minder folgenreiche literarische Erfindungen des Hildegunst von Mythenmetz: Faktoman, Happy End, **Mythenmetzsche Abschweifung**, Mythenmetzsche Ereignisandrohung, Mythenmetzsche Mentalmalerei, Mythenmetzsche Phantasmik, Mytheme, Rarlebewesendichtung, Totmateriedichtung.*¹⁸⁶

Mythenmetz selbst meint über diesen fett markierten Begriff, dass diese selbstbetitelte Abschweifung dem Autor gestatte „an beliebigen Stellen seines Werkes einzugreifen, um, je nach Laune, zu kommentieren, zu belehren, zu lamentieren, kurzum: abzuschweifen.“¹⁸⁷ Der Erzähler Mythenmetz streicht im selben Atemzug hervor, dass lediglich jenes nach dieser Art und Weise behandelt werde, das ihm und nicht dem vermeintlichen Rezipienten konveniere. „In der Regel nutzt er diese «schriftstellerische Technik» schamlos zur Selbstdarstellung, Eigenwerbung und Schmähung [...]“¹⁸⁸ Es handelt sich im Zuge dessen um schriftstellerische Freiheit, die dem Lindwurm nur so und durch sich selbst verliehen würde. Ganz egal wo, ganz egal wann innerhalb der Erzählung, Mythenmetz nimmt sich dieses Privileg ganz bewusst heraus, um (sich) selbst artikulieren zu können. Auf dieses vermeintliche Machtverhältnis, mitunter gar als Machtmissbrauch definiert, wird in Bezugnahme auf die bloße Verwendung des Begriffs «Brummli» eingegangen.

¹⁸⁶ Dollinger, Anja & Moers, Walter: *Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin*. München: Knaus Verlag 2012.

S.117

¹⁸⁷ Moers, Walter: *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien*. S. 40

¹⁸⁸ Dollinger, Anja & Moers, Walter: *Zamonien*. S. 33

*Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli
Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli
Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli
Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli Brummli
Brummli Brummli [...]*¹⁸⁹

„Zumutung oder genialer Kunstgriff?! Ganze sechshundertachtzigmal, in der Blöcken à 248, 184 und noch einmal 248 Stück, konfrontiert Hildegunst von Mythenmetz in einer Phase größter Selbstsicherheit – oder ist es Größenwahn? – [...] mit dem Wort «Brummli»“¹⁹⁰ schreibt Anja Dollingers Almanach über diesen Kunstgriff Mythenmetz’, den dieser selbst als „Künstlerische Freiheit! Schiere Willkür! Avantgarde!“¹⁹¹ definiert. Die Gesamtheit der Rezipienten müsse dies schließlich und endlich lesen, wollten sie wissen was im Fortlauf der Geschichte noch passieren wird. Ein totalitäres System will der stolze Erzähler damit zeichnen, welches den Leser zwingt trotzdem zu rezipieren, die freie Wahl sozusagen außer Acht lassend. Hierarchisch ordnet man sich dem Erzähler in gewisser Art und Weise unter, dem durch diese Abschweifung mehr Macht zugeschrieben werden kann. „Soviel zum Thema Machtmißbrauch. Ende der aktuellen Mythenmetzschen Abschweifung“¹⁹²

Das Phänomen Puppentismus präsentiert sich als weiterer, explizit verwiesener Vertreter zamonischer Kunstformen im literarischen Verbund. Der dichtende Lindwurm führt während der Romanerzählung ‚Das Labyrinth der träumenden Bücher‘ zwischen den Seiten 307 bis 335 sämtliche Ausprägungen wie Formen eines von Puppen aufgeführten Stücks an. Der Weiterbildung zukünftiger Studierenden behilflich, seien einige der Notizen als bloße Skizzen veröffentlicht, die darüber hinaus noch als Blatt Papier auf einem Blatt Papier schriftbildlich kenntlich gemacht wurden.

*Bei diesen puppetistischen Notizen handelt es sich um ein Kapitel des Romans, das mir bei der Übersetzung erhebliches Kopfzerbrechen bereitet hat – siehe auch mein Nachwort. Ich sah mich gezwungen, diese Mythenmetzsche Abschweifung massiv zu kürzen. Selbst in dieser Form ist sie zum Verständnis der Handlung nicht unbedingt vonnöten. Der eilige Leser mag sie also getrost überspringen. A. d. Ü.*¹⁹³

¹⁸⁹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 60

¹⁹⁰ Dollinger, Anja & Moers, Walter: Zamonien. S. 33

¹⁹¹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 60 - 62

¹⁹² ebd. S. 62

¹⁹³ Moers, Walter: Das Labyrinth der träumenden Bücher. München: Knaus Verlag 2011. S. 307

Nach diesem kurzen Exkurs wieder zurück zu ‚*Ensel und Krete*‘; Im Zuge dieser ersten, eigens hervorgehobenen Digression von Seiten des fiktiven Erzählers, spricht dieser im Verlauf von den Konstruktionsbedingungen des Schreibprozesses, von seinem Arbeitsplatz bis zur Detail getreuen Beschreibung eines Kerzenleuchters, ehe er, selbst darin versponnen, feststellt, innerhalb der Abschweifung abzuschweifen: *„Herrje, ich schweife ab! Aber macht ja nichts, schließlich ist dies eine Mythenmetzsche Abschweifung. Fahren wir also fort in der Beschreibung meines Arbeitsplatzes [...]“*¹⁹⁴ Eine reflexive Doppelung, welcher der Autor jedoch nur äußerst kurze Aufmerksamkeit zu schenken scheint, jedoch für den weiteren Verlauf und der Rezeption des erzählten Schriftstellers eine interessante Möglichkeit und den Verweis auf eine Bibliothek des Wissens aufzeigt.

*[...] meine mir liebsten Lexika und sonstige Nachschlagewerke nur auf Armeslänge von mir entfernt: zunächst natürlich das Zamonische Wörterbuch von A – Z, die Gralsunder Universitätsausgabe in ihrer aktuellsten Fassung. [...] Ebenfalls von unschätzbarem Wert ist Das Buch der Inneren Befindlichkeiten von Dr. med. Zalamander Regenschein. Ein Handgriff genügt, und ich kann mir den Gang zum Arzt sparen. [...] Weiter: Der Große Ompel – das unentbehrliche zamonische Kartenwerk von Geho von Ompel. [...] Als nächstes eine der gedruckten Ausgaben des Lexikons der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Professor Abdul Nachtigaller. [...] die Botanica Zamoniensis, das handgepreßte Pflanzenlexikon von Tulip Knofel [...] Die gesammelten Werke von Zoltepp Zaan, dem legendären Alchimisten, Philosophen und Entdecker Zamoniens [...] Und schließlich. Das Blutige Buch.*¹⁹⁵

„Die sogenannten ‚Mythenmetzschen Abschweifungen‘ haben innerhalb des Romanes dieselbe Funktion wie die Herausgeberfiktion in Briefromanen: Sie dienen dazu, den Glauben des Lesers an die reale Existenz des Autors zu verstärken.“¹⁹⁶ meint Ilona Mader in Anbetracht einer willentlichen Verschleierung der Autorenschaft. Der Rezipient soll also durch stichhaltige Argumente von der Authentizität wie Wahrhaftigkeit Mythenmetz’ überzeugt werden, dies jedoch nur innerhalb der Grenzen der Fiktion; genau hier liegt der Unterschied zu den Briefromanen, welche diese Behauptungen auf die Realität zu beziehen versuchen. Durch das Behandeln der Themengebiete der Schriftstellerei respektive deren Rezeption, des besprochenen fiktiven Autors (wer ist hier wer?) und der satirischen Elemente

¹⁹⁴ Moers, Walter: *Ensel und Krete*. Ein Märchen aus Zamonien. S. 43

¹⁹⁵ ebd. S. 45 - 46.

¹⁹⁶ Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente in Walter Moers’ Zamonien-Romanen*. Marburg: Tectum 2012. S. 69

wird in Moers' Zamonien Romanen eine ganze Bandbreite der Metafiktionalität angewendet.¹⁹⁷

Der Begriff der romantischen Ironie innerhalb der 24 Mythenmetzschen Abschweifungen wird von Mareike Wegner verwendet. Die Germanistin meint damit, dass Mittel der Gestaltung (Distanzierung vom erzählten Gegenstand, das markierte Hervorheben des Erzählenden wie die stilisierte Selbstaussage) innerhalb der Moersschen Zamonien Romane genügend Platz eingeräumt werden würde.¹⁹⁸ Auch werde vor allem der Vorgang und die Produktion der künstlerischen Gestaltung markiert, in diesem Zusammenhang fallen die Namen Laurence Sterne und Jean Pauls, welche innerhalb der Tradition des humoristischen Romans stehen. *„Das bedeutet [...] wohl eine ‚Aufhebung‘ und ‚Annihilation‘ der einfachen, naiven Erzählfabel und Erzählfiktion [...] die die erzählte Welt nicht zerstört, sondern einordnet und ‚erhöht‘ in nichts anderes als den einzigen Sinn: Poesie als Poesie und Kunst zu verstehen.“*¹⁹⁹

8 Schnittpunkte der Literaten

Dieser Teil der Arbeit befasst sich im folgenden Kapitel mit dem Zusammentragen der bisherigen Resultate, darüber hinaus mit einer Vernetzung des literarischen Schaffens Walter Moers'. Es soll versucht werden anhand der einzelnen Phänomene der **Metafiktion** einen Übergang von Laurence Sterne zu Jean Paul zu konzipieren, dieser Fortschritt wurde schließlich im Sinne der Intertextualität von Moers übernommen und auf seine ganz eigene Art und Weise weiterentwickelt. Den Ausgangspunkt wird also die Metafiktionalität bilden, die allen Autoren gemein scheint, da das Thema ‚Schreiben über Schreiben‘ eine jeweils zentrale Stellung, sowohl bei ‚*Tristram Shandy*‘, in Jean Pauls wie auch Walter Moers' Werken einzunehmen vermag. Ilona Maders theoretische Überlegungen zu den Werken des Kontinents Zamonien wie auch Magnus Wielands ‚*Vexierzüge*‘ werden in diesem Zusammenhang eine zentrale Stellung einnehmen.

¹⁹⁷ vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 69

¹⁹⁸ vgl. Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht. S. 133 . 138

¹⁹⁹ Strohschneider-Kohrs, Ingrid. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 2002. S. 344

Die folgenden Unterkapitel werden versuchen etwaige Parallelen, Überschneidungen wie auch intertextuelle Abschweifungen aufzuzeigen, werden zunächst vom **Paratext** angeführt, die hierfür verwendete Grundlage liefert Gérard Genettes gleichnamiges Werk. Über kurze Ausführungen zu den beiden erstgenannten Autoren, soll anhand des Werkes ‚*Ensel & Krete*‘ sowohl die literarische Tradition als auch etwaige Neuerungen in Form des zentralen Phänomens, der Mythenmetzchen Abschweifung, untersucht werden.

Einen weiteren Unterpunkt stellen die sogenannten **Palimpseste** dar, abermals gilt es Genettes gleichnamiges, literarisches Grundlagenwerk zu nennen, welches eine Literatur der zweiten Stufe thematisiert und als eine der wichtigsten Intertextualitätstheorien der Moderne anzuführen ist. Hier werden das Übernehmen bereits formulierter Gedanken, Ideen von anderen Autoren wie ein mögliches Abkupfern beleuchtet, unter dessen Verdacht sowohl Jean Paul als auch Walter Moers in ihren Werken stehen. Die Palimpseste und die damit verbundene Intertextualität stellen auch jenen Verknüpfungspunkt zwischen den zeitlich doch weit auseinander liegenden Autoren dar, welche durch diese (in-)direkten Bezüge klar verortet werden können.

Den dritten zu behandelnden Punkt werden die **Enzyklopädik**, der enzyklopädische Roman und der damit verbundene gelehrte Witz auf Seiten der Autoren wie auch der Erzähler darstellen. Es wird versucht Jean Paul Friedrich Richters Exzerpte wie Zettelkästen mit den expliziten Abschweifungen der Erzählerfigur ‚Mythenmetz‘ und den metafikionalen Einträgen aus Dr. Abdul Nachtigallers Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebungen, in Zusammenhang zu bringen.

8.1 Die Metafikionalität als Gemeinsamkeit

Autorfiguren machen den Konstruktionsprozess transparent, indem sie das Subjekt verdoppeln oder vervielfachen und auch zur Reflexion über den dem Text zugrundeliegenden schöpferischen Akt im Kontext spezifischer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen anregen²⁰⁰

²⁰⁰ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorenfiguren in der Gegenwartsliteratur. In: Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorenschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript Verlag 2014. S. 307 – 325

Um mögliche Elemente als Grundpfeiler oder Gerüst der Erzählungen rund um Jean Paul, Laurence Sterne oder den fiktionalen Kontinent Zamonien als solche festmachen zu können, bedarf es zunächst einer Definition des Begriffs Metafiktion. Patricia Waugh's Werk *„Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction“* nimmt genau diesen Gegenstand unter die Lupe und meint in erster Annäherung, dass das primäre Ziel jenes Phänomens das Aufdecken und Sichtbarmachen der gegenseitigen Beziehung zwischen Realität und Fiktion sei. Das bedeutet Erkennen und gleichzeitiges Durchstoßen dieser engen Grenze, also Aufzeigen und in dem Bewusstsein rezipieren wie agieren, dass selbst die uns umgebende Realität fiktional in Anbetracht ihrer Konstruktion durch Sprache ist. Ein weiterer, relevanter Aspekt, der innerhalb Waugh's Werk zentral scheint, ist mit dem Begriff des Selbstbewusstseins stark verbunden, wiederum in zwei zu interpretierende Teile aufgeschlüsselt: Zum einen bedeutet selbstbewusst, sich seiner selbst sicher zu sein, auf der anderen Seite, bewusst und reflexiv gegenüber sich selbst zu sein.²⁰¹

Der springende Punkt innerhalb dieser begrifflichen Differenzierung ist nämlich jener, dass die Reflexion Hand in Hand mit der Metafiktionalität zu funktionieren scheint, darüber hinaus in diesem Sinne als gleich gesetzt werden kann. Die behandelten Mythenmetzchen Abschweifungen *„reflektieren auf humorvolle Weise den Schreibprozess, wodurch auf doppelte Weise Metafiktion entsteht. Sowohl durch selbstreflektives Schreiben als auch durch Satire.“*²⁰²

Die hier verwendete Definition von Metafiktion spiegelt Selbstreflexion und die Konstruktion wider, durch deren Simulationsraum es ermöglicht wird zu erkennen, dass auch die Realität lediglich konstruiert und auf spezielle Weise bereits niedergeschrieben ist. In diesem Kontext spielt die Sprache eine nicht minder relevante Rolle, die bei der Wahrnehmung wie Repräsentation der Wirklichkeit als grundlegend zu bezeichnen ist. *„In der Realität, um zu repräsentieren, in der Fiktion, um zu kreieren“*²⁰³, schreibt Ilona Mader, die wie Waugh auch den Autoren selbst als Konstrukt definiert, der seine Umwelt praktisch, die Fiktion als theoretische Möglichkeit versteht.

²⁰¹ vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. S. 2, 9, 18

²⁰² Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente Walter Moers' Zamonien Romane*. S. 15

²⁰³ Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente Walter Moers' Zamonien Romane*. S. 16, 17

„Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“²⁰⁴, so beschreibt Roland Barthes das geforderte Loslösen von eben jenem, damit geht die zentrale Stellung des Lesers einher; der wiedergeborene Autor würde nunmehr als Schreiber bezeichnet, der vollends hinter den Buchstaben verschwindet. Das bedeutet nicht, dass der Autor keine Rolle mehr spielen würde, doch meint jenes Verschwinden und Zurücktreten, dass nach der Veröffentlichung nur noch die Sprache als wesentlich erscheint. Der Text existiert lediglich durch die Betrachtung des Rezipienten, der Schreiber *„ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer hier und jetzt geschrieben.“*²⁰⁵

Dieser Schreibende würde laut Barthes nur noch an jenen Punkten des Textes lebendig, an welchen Verweise und Anknüpfungen zu anderen Schriften möglich werden, also in Bezug auf eine Intertextualität. Sobald jedoch der Schreibprozess vollendet ist, spielt nur mehr die Leserschaft eine wesentliche Rolle. Die Metafiktion hebt nun den Autor wieder empor, indem dieser Verfasser entweder das Schreiben über Schreiben thematisiert oder gar sich selbst in den fiktiven Text seines Schaffens verfrachtet. Der eigentliche Autor spielt beim Verständnis des Textes weiter keine tragende Rolle, es kommt jedoch eine neue Perspektive hinzu.

Durch die immer schon vorgegebene Verfasstheit der Sprache durch ihren jeweilig, individuellen Anwender, kann es keine objektive Möglichkeit geben, die Realität so zu beschreiben, wie sie tatsächlich ist. Die wirkliche Welt könne man ebenso wenig wie die (fiktive) Literatur durch Sprache abbilden; deshalb braucht es die Metafiktion, die genau diese Problematik beleuchtet und darüber hinaus jenes Phänomen markiert.²⁰⁶

Die Metafiktion behandelt allerdings nicht bloß Reales, sondern kann darüber hinaus auch fiktive Ebenen innerhalb der Fiktion thematisieren. Die beiden Theorien Hutcheons wie Waughs differieren diesbezüglich, da Erstgenannte nur diese eine Form (Fiktion innerhalb von Fiktion) als die richtige anerkennt. Waugh hingegen attestiert durch die Sprache eine eingezäunte Freiheit, die durch den Bezug zur Realität gewissen Abhängigkeiten unterworfen scheint.²⁰⁷

²⁰⁴ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis, Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185 – 193

²⁰⁵ ebd. S. 189

²⁰⁶ vgl. Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. London: Routledge 1991. S. 7

²⁰⁷ vgl. Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. S. 100

Metafiktionalität kann einerseits durch das Erkennen einer solchen Konstruktion, andererseits durch einen sogenannten Frame-Bruch konzipiert sein. Beide Elemente wirken quasi auf einander ein, sodass hier von einer synergetischen Verwischung beider Kräfte zu sprechen ist. Der Frame-Bruch meint Rahmen, gewisse Grenzen, die zusammen gesetzt eine Konstruktion der Fiktion bedeuten können. *„Diese ‚frames‘ allerdings, die die Grenzen der Fiktion bedeuten, sind lediglich vorhanden, um zerstört zu werden, ebenso wie Kontexte konstruiert werden, um dekonstruiert zu werden.“*²⁰⁸ Sowohl Realität als auch Fiktion sind als Konstrukt anzusehen, deren Grenzen es im Sinne einer Neuausrichtung der Erkenntnis zu sprengen gilt. Dies kann einerseits durch Überschreiten, durch Spiegeln oder Limitierung der jeweiligen Grenze vollzogen werden, deren gemeinsames Resultat eben die Sichtbarmachung des Fiktiven ist. Dieser Bruch bedeutet schließlich, dass Elemente der Fiktion in der Wirklichkeit behandelt werden wie auch umgekehrt. In diesem Zusammenhang existieren nach Mader mehrere *„Metafiktionale Elemente“*²⁰⁹, die einen solchen Frame-Bruch ermöglichen.

In ihrer Conclusio findet Ilona Mader verschiedene Resultate des Frame-Bruches: Einerseits die Grenzsprengung durch den Paratext, später durch die Intertextualität. In Bezug auf dieses Phänomen werden diese Elemente des Intertextuellen in mehrere Kategorien gegliedert: Das Herstellen eines Zusammenhangs zwischen anderen literarischen Werken, intratextuelle Verweise zwischen den einzelnen Zamonien Romanen und ein Erzeugen der Fiktion innerhalb der Fiktion. Die dritte und somit letzte Ausprägung des Frame-Bruchs betrifft das visuell Wahrnehmbare, beispielsweise Illustrationen des Autors.²¹⁰ Die erwähnten Elemente des Metafiktionalen sind wie folgt benannt:

8.1.1 Anfang, Ende und Paradoxa

Durch das bloße Überlegen und Imaginieren, wie der Autor oder Erzähler denn einen Text starten lassen könnte, oder auch das exemplarische Vorstellen möglicher Endversionen wird bereits mit der Fiktion gebrochen. Die Leserschaft wird direkt miteinbezogen und diese in den möglichen Alternativen angesprochen, es handelt sich um Widersprüche, die genau so in Texten verhandelt werden und die einem nicht linearen Erzählstrang folgen. Ein recht

²⁰⁸ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonie-Romanen. S. 27

²⁰⁹ vgl. ebd. S. 27 - 33

²¹⁰ vgl. ebd. S. 173 - 175

deutliches Beispiel hierfür stellt eben der Schluss des Romans *‚Ensel und Krete‘* dar, der wie folgt beschrieben wird.

Ensel und Krete begeben sich im quasi letzten Akt ahnungslos in den Magen der bösen Hexe (die sich als Haus tarnt), welche wenig später beginnt, die beiden zu verdauen, laut Erzähler Mythenmetz als eigentliches Ende gedacht. *„An den Wänden schnappten Löcher wie hungrige Mäuler, ein zäher weißer Schleim quoll aus ihnen heraus. Etwas sehr Großes stöhnte wollüstig [...] Der Raum fing an, sich mit Magensäften zu füllen.“*²¹¹ Im Anschluss finden sich kurze Anmerkungen Mythenmetz’ dazu, der meint, dass wenn sie nicht gestorben seien, sie noch heute leben würden; angesichts der aussichtslosen Lage jedoch nicht mehr wirklich damit zu rechnen sei.

*„He, Sie lesen ja immer noch! Was wollen sie denn von mir?“*²¹² „schreit“ der Erzähler scheinbar in seiner noch späteren Abschweifung nach dem vermeintlich geglaubten Ende, er würde ganz bestimmt nicht in die Kerbe der Schundliteratur einschlagen und ein Happy End verfassen, nur um der Leser willen. Im weiteren Verlauf jedoch relativieren sich die Bemerkungen diesbezüglich und es wird ganze drei Mal die Frage *„Vielleicht konnten sie sich ja doch befreien?“*²¹³ aufgeworfen. Mythenmetz ringt also mit seinem eigenen Schreiben und fasst im Zuge dessen den Entschluss, doch noch ein versöhnliches Ende zu verfassen, denn was solle ihm denn schon passieren? Und auch das zweite Ende ist gänzlich offen gestaltet worden, die rettende Instanz, der psychisch labile Buntbär Boris Boris, stellt sich im letzten gesprochenen Satz eben durch seine mentale Konstitution als doch nicht heilsbringend dar und lässt den Leser abermals ungeklärter Tatsachen zurück. Dies geschieht durch einen Laut, den er schlussendlich von sich gibt, welcher normalerweise nur von der bösen Hexe selbst zu hören ist.

8.1.2 Parodie / Satire

In seiner Anwendung sprengt das Parodistische gängige Konventionen und unterwandert diese, schon alleine ihre kritische Verwendung verweist innerhalb eines Textes stets auf Metafiktion. Zwar bedeute Metafiktion angewandte Kritik, jedoch ließe sich ein

²¹¹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 199

²¹² ebd. S. 202

²¹³ ebd. S. 203, 204

Umkehrschluss klar verneinen, wie Michael Ahlers' Bedingungen der *Metafiction* anführen.²¹⁴ Laut diesem gibt es „zwei Hauptverweisrichtungen des metafictionalen Textes: (a) Innerhalb des fiktionalen Textes wird der Status eben dieses Textes thematisiert (b) der fiktionalen Text bezieht sich auf einen anderen Text.“²¹⁵ Im literarischen Kontext muss eine Parodie also stets auf ein Werk oder eine Gattung referieren. In Moers' *Ensel und Krete* geschieht dies beispielsweise anhand der thematischen Behandlung des zamonischen Literaturbetriebes und dessen Handelnden wie auch in Form von Anagrammen:

8.1.2.1 Anagramme und der Literaturbetrieb

Über einen kurzen Exkurs, das zamonische Bildungssystem ankreidend, bemerkt Mythenmetz in einer seiner Abschweifungen recht süffisant:

*Warum lassen wir unsere Kinder nicht einfach das lernen, was sie lernen wollen? [...] Wollen sie schreiben lernen, werden sie bestenfalls Schriftsteller und schlimmstenfalls Drohbriefschreiber. Wollen sie gar nichts lernen, bleiben sie eben dämlich oder werden Literaturkritiker.*²¹⁶

Wenige Zeilen später, der kurze Versuch, wieder zum eigentlichen Erzählstrang der Geschichte zurückzufinden scheitert kläglich, holt der Abschweifende zum Rundumschlag gegen eben jene Kritiker aus, insbesondere auf seinen Erzfeind Laptantidel Latuda eingehend. Mythenmetz spricht jenen gescheiterte Karrieren zu, davon ausgehend würden Gram und Verbitterung deren Alltag prägen. Auch die Schieflage des Arbeitspensums wirft der Autor auf, würde der Literat doch Jahre am Werk feilen, Latuda beispielsweise bräuchte dagegen nur wenige Stunden Aufwand, um dieses Buch formgerecht in der Luft zu zerreißen.

„Schleimfressende, nach Stinktierchensekret riechende Kanalisationsbewohner. Ja Laptantidel Latuda – Dich meine ich!“²¹⁷ adressiert der Lindwurm seine Worte keinesfalls diskret, ehe er mit den Worten „(Wenn Sie nicht der Großkotzkritiker Laptandidel Latuda

²¹⁴ vgl. Ahlers, Michael: Die Stimme des Menelaos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 171

²¹⁵ Ahlers, Michael: Die Stimme des Menelaos. S. 52

²¹⁶ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 89

²¹⁷ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 90

sind, überlesen Sie bitte die nächsten 50 Zeilen, denn sie gehen Sie nichts an. Das ist eine persönliche Sache. Vielen Dank.)“²¹⁸ vermeintliches Publikum darum bittet, kurz die Augen zu schließen und/oder wegzusehen. Diese ganz klar zur Vorschau gebrachte Abneigung gegenüber dem nicht näher charakterisierten Kritiker bietet abermals Platz, Zeit und Raum, um der Abschweifung Berechtigung zuzuschreiben, darüber hinaus noch weitere Drohungen und Gefühle zu Wort kommen zu lassen, die kein gutes Haar an dessen Berufswahl lassen.

*Damit hast du nicht gerechnet, was, du silbensaugender Blutege! Die Mythenmetzsche Abschweifung, das ist ein Kunstgriff, mit dem Du in Deinen schlimmsten Alpträumen (die wahrscheinlich vollgestellt sind mit meinen Literaturpreisen) nicht gerechnet hast. [...] Mit der Mythenmetzschen Abschweifung lege ich den Schriftstellern Zamoniens einen aus Worten geschmiedeten Stahl in die Hand, mit dem sie sich endlich wehren können gegen Schmierfinken wie dich, Latuda!*²¹⁹

Die Fehde zwischen den beiden begann bereits vor Mythenmetz' erster Veröffentlichung, da der spätere Autor den damals als Lohnkritiker agierenden Latuda noch unwissentlich attackierte, dieser wiederum darin den Anlass sah, es sich fortan zum Ziel zu machen, den Lindwurm in seiner Reputation anzugreifen. Sowohl in einer täglichen Zeitungskolumne des Gralsunder Kulturkuriers als auch in der Veröffentlichung ‚Der wohlgenährte Hungerkünstler – Der Widerspruch zwischen Dichtung und Realität in der Selbstdarstellung des Hildegunst von Mythenmetz‘ verriss der Erzkritiker des Autors diesen in einer steten Vehemenz. Doch aufgrund der erstmaligen Verwendung der Abschweifung innerhalb ‚Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien‘, in welchem die Figur Latudas in höchstem Maße beschimpft und attackiert wurde, zog sich dieser infolgedessen aus der Öffentlichkeit zurück, konnte der Versuchung des Alkohols nicht widerstehen, erledigte nur noch niedrige Arbeiten, wie die eines Scherenspülers, und erstickte schließlich wie endlich in einem Bottich voll Yetihaaren.²²⁰

Dass sich Walter Moers im Klappenband als bloßer Übersetzer und Illustrator des kulinarischen Märchens ‚Der Schreckenmeister‘ präsentiert, dies darüber hinaus von Mythenmetz neu erzählt und in seiner ursprünglichen Form von einem Romancier namens Gofid Letterkerl stammt, eröffnet abermals etliche Kategorien der Metafiktionalität innerhalb

²¹⁸ ebd. S. 90

²¹⁹ ebd. S. 90, 91

²²⁰ Dollinger, Anja & Moers, Walter: Zamonien. S. 146, 147

der Geschichte. Tatsache sei laut Neuhaus, dass *„von Lektürebeginn niemand glauben wird, dass [...] schreibende Dinosaurier wirklich existieren – die Autorenfiktion ist also bereits in ihrer Konstruktion als unrealistisch erkennbar.“*²²¹ Das Anagramm dieses zamonischen Autors kann also klar Gottfried Keller zugewiesen werden, dessen Hauptakteur Echo, das Krätzchen mit dem originalen Kätzchen Spiegel intertextuell assoziiert werden. Moers' Geschichte spielt darüberhinaus in den Mauern der Stadt Sledwaya, dem gegenüber steht Kellers Seldwyla, zu guter Letzt ist der vermeintliche Antagonist, der Schreckenmeister Eißpin Abbild des originalen Hexenmeisters Pineiß.

Ilona Mader stellt in *„Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien Romanen“* fest, dass dieses Anagramm Kellers mehrfach in Erscheinung tritt, sowohl im Verlauf der eben genannten Geschichte und auch als Name eines Buchlings innerhalb *„Die Stadt der träumenden Bücher“*. Darüber hinaus präsentiert sich Letterkerl auch noch als einer der favorisierten Literaten des Lindwurms, dessen ursprüngliche Zitate leicht abgewandelt in Moers' Werk Einzug finden.²²² Beim Blick auf diesen Gesichtspunkt sind vor allem das Nachwort des Neuerzählers Mythenmetz, respektive die vermeintliche Anmerkung des Übersetzers Walter Moers zu nennen, wobei bei Erstgenanntem die überschwänglichen Bekundungen innerhalb der vermeintlichen Laudatio immer stärker vom Objekt zum Subjekt wandern.

*Wer mich und meine Schriften ein wenig kennt, weiß, dass ich aus meiner Hochachtung für Gofid Letterkerl nie einen Hehl gemacht habe. [...] sein Stil war schon zu Lebzeiten – ich sage das mit aller Vorsicht und mit allem Respekt – so sperrig wie ein Kleiderschrank und so gewöhnungsbedürftig wie Trompaunenmusik [...] Ich habe mir außerdem erlaubt, das Märchen geringfügig zu bearbeiten und mit einem neuen Titel zu versehen. Ich gestehe gerne, dass ich es auch der Verkäuflichkeit halber der Schreckenmeister genannt habe – denn wer kauft heutzutage ein Buch, weil es von einem harmlosen Krätzchen handelt?*²²³

Es gibt innerhalb Walter Moers' verfasster Zeilen ein einziges Anagramm des vermeintlichen Urhebers der eigentlichen Romanreihe über die Bewohner beziehungsweise Bewohnten des fiktionalen Kontinents zu finden: *„Natürlich wurde das Buch später nachgedruckt, aber dieses Exemplar der ersten Ausgabe mit den Illustrationen von Werma Tosler war ein*

²²¹ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. S. 307 - 325

²²² vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 169

²²³ Moers, Walter: Der Schreckenmeister. S. 380

Vermögen wert.“²²⁴ Auf anderer Höhe und Tiefe weiterer Ebenen der Autorenschaftsfiktion jedoch findet sein Name interessante Verwendung: Als Pseudoautor der Mythenmetzchen Werke (siehe Seite 65): „eine Position außerhalb der Fiktion, doch ebenso außerhalb der Realität [...] Die Figur befindet sich in einer Zwischenwelt, die Realität und zamonische Fiktion in Verbindung zueinander setzt.“²²⁵ Die Figur Moers’ besteht also zum einen Teil aus dem eigentlichen Autor, zum anderen aus diesem Pseudoübersetzer, der beispielsweise via einer Anmerkung am Ende von ‚Der Schreckenmeister‘ mit der Leserschaft kommuniziert:

Das Werk stammt aus Mythenmetz’ schlimmster hypochondrischer Phase, was vielleicht mit dem Schauplatz des Romans, Sledwaya, der „kranksten Stadt Zamoniens“, zu tun hat. Die Abschweifungen darin waren seitenlange Beschreibungen von eingebildeten Wehwehchen oder lösten sich ab mit akribischen Angaben über Körpertemperatur und Pulsfrequenz, die Farbe des Urins und die Beschaffenheit des Stuhlgangs. Das war nun wirklich niemandem zuzutrauen, und ich entschied mich, der üblichen Werktreue abzuschwören, sämtliche Abschweifungen herauszunehmen und das Buch um 700 Seiten zu kürzen.“²²⁶

So meint Mader weiter, Moers „nimmt in dem extra für sie geschaffenen Zwischenraum zwischen Realität und Fiktion die Rolle des Pseudoübersetzers ein und verschmilzt zugleich mit dem realen Autor, indem sie eben als Autor bezeichnet wird.“²²⁷ Im selben Atemzug also wird die Metafiktion klar erkenntlich, die innerhalb der zu besprechenden Werke eine immer zentralere Stellung einzunehmen vermag.

Stefan Neuhaus nennt hier die Inszenierung der Autorfigur bei Moers’ zweitem Roman der Zamonien Reihe ‚Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien‘ als Beispiel; „Einerseits referiert der Titel des Romans auf eines der bekanntesten Beispiele der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, andererseits ist die fiktive Welt [...] als Spiegelwelt zur außertextuellen Realität [...]“²²⁸ zu sehen. Deutlich gekennzeichnet ist dies am Beispiel des abgebildeten Tourismus oder aber im Zuge des dort repräsentierten Literaturbetriebs rund um den Mythenmetzchen Autor.

²²⁴ Moers, Walter: Die Stadt der träumenden Bücher. München: Piper 2004. S. 111

²²⁵ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers’ Zamonien-Romanen. S. 166

²²⁶ Moers, Walter: Der Schreckenmeister. S. 382

²²⁷ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente Walter Moers’ Zamonien Romane. S. 50

²²⁸ Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. S. 307 - 325

„Die Touristen logierten lieber im benachbarten Quellheim, wo es die meisten Pensionen, Biergärten und mehr Ruhe gab [...] War einem Quellheim zu touristisch oder zu idyllisch [...] Die meisten Touristen erledigten zügig ihre Geschäfte [...]“²²⁹, beschreibt Hildegund von Mythenmetz ganz zu Beginn den vom Tourismus anheim gesuchten Großen Wald, der wenig später als Schauplatz des Märchens präsentiert wird.

Die Akteure gewisser Berufe innerhalb des Literaturbetriebs werden mit jenem des Schriftstellers, des Literaturkritikers, einem Literaturagenten wie Verleger behandelt, allesamt unter satirischem Scheinwerferlicht stehend. Die Satire an sich wirkt im Zuge der zu thematisierenden Erzählungen in eine ganze Menge an Bereichen hinein, jedoch thematisiert diese Arbeit lediglich die eben angesprochene Literatur. Frank Wunsch definiert Satire folgendermaßen:

*[...] ein Text, der mit den Mitteln einer oft recht ausgeprägt aggressiven Komik Mißstände jeglicher Art aufdeckt und verspottet. Im wesentlichen handelt es sich demnach um eine Verbindung von Komik und Kritik, wobei die Komisierung des Gegners [...] als Waffe und Wirkungsmittel im Dienste der kritischen Intention eingesetzt wird.*²³⁰

Die Satire wird in diesem Rahmen deshalb thematisiert, da sie innerhalb der Abschweifungen, also Digressionen, mit einem hohen Stellenwert beziffert wie dargestellt wird und quasi als eine der Hauptfunktionen dieses parodistischen und zugleich frei erfundenen Stilmittels zu bezeichnen ist. Es geht darum, dass die, insbesondere in ‚Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien‘ vorkommenden Abschweifungen nicht nur innerhalb der Fiktion als solche aufgegriffen werden können, sondern um die damit verbundenen Referenzen und deren Kenntlichmachung bis hin zur vermeintlich, davon außerhalb stehenden Realität.

8.1.3 Selbstreflektives Produzieren, Rezipieren und Existieren

Das Schreiben über Schreiben ist hier als ein solches Phänomen zu benennen, welches die Produktion von Literatur unter die Lupe nimmt. Wenn bei allen drei untersuchten

²²⁹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 21, 22

²³⁰ vgl. Wunsch, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie. Hamburg: Dr. Kovac Verlag 1999.

Schriftstellern ein vermeintlicher Autor selbst eine Figur in den jeweiligen Texten darstellt, dann ist auch dieser gewissen Grenzen untergeordnet. Da Walter Moers beispielsweise einen Charakter mit seinem Namen versieht und dieser lediglich als Übersetzer oder Illustrator auftritt, spielt das in dem weiter unten behandelten Paratext (Kapitel 8.2) und den Palimpsesten (Kapitel 8.3) eine tragende Rolle.

Neben der Metafiktionalität wird auch der Paratext als gemeinsamer Nenner Laurence Sternes, Jean Pauls und Walter Moers' angeführt, um eben vermeintliche Parallelen aufzuzeigen. Vor allem Gérard Genette und sein bereits angeführtes Werk sollen hierbei zur Verortung dienen.

8.2 Der Paratext als erster gemeinsamer Nenner

„Paratext = Peritext + Epitext“²³¹

Paratexte sind Begleittexte, *„die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich auch alle Arten von Anmerkungen [...]“*²³², eröffnet Harald Weinrich das Vorwort zu Genettes *„Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches“*. Für Genette ist der Paratext *„jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich [...] um eine Schwelle [...]“, welche „jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine «unbestimmte Zone» zwischen innen und außen [...]“*²³³

Ilona Mader wendet Genettes Überlegungen zu den vier Teilen des Buchumschlags auf die Vertreter der Zamonien-Romane an:²³⁴ Eine Seitenanzahl ist hier noch nicht angegeben, da diese Nummerierung erst mit Beginn der Geschichte abgebildet wird, somit existieren für Genette vier Umschlagseiten, die bei Umschlagseite eins beginnen. Darin (möglicherweise) enthalten: Der Name oder das Pseudonym wie auch der Titel des Autors, der/die Titel des

²³¹ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Hornig, Dieter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2001. S. 13

²³² Weinrich, Harald: Vorwort. In: Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Hornig, Dieter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2001. S. 10

²³³ Genette, Gérard: Paratexte. S. 10

²³⁴ vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 36

Werkes wie eine Gattungsangabe, der Name des Übersetzers, eine Widmung, ein Motto, ein Portrait, eine Illustration, die Verlagsadresse, die Auflage oder ein Datum etc.²³⁵

Es folgen die Umschlagseiten zwei und drei, welche hier auch als „*Vorsatzblätter*“ ausgewiesen werden und für „*gewöhnlich stumm*“²³⁶, also unbeschriftet, bleiben. Der vierten Umschlagseite widerfährt die größte Relevanz in Hinblick auf die strategische Bedeutung und beinhaltet folgendes: Eine Wiederholung des Autornamens „*und des Werktitels für diejenigen, die an schwerem Gedächtnisschwund leiden*“²³⁷, einen Hinweis auf die Biographie, Erwähnungen der Medien und weiterer Werke, wie auch des Umschlagdruckers, des Designers und Illustratoren etc. Abgeschlossen wird diese Kategorisierung von einem Umschlagrücken.²³⁸

Für den Kontinent Zamonien spielt vor allem die Umschlagseite eine tragende Rolle: Einerseits auf die rein optische Darstellung und das vereinende Konzept bezogen, andererseits auf die Nennung des Autors Walter Moers. Bereits in diesen Illustrationen wirkt die Metafiktionalität intratextuell, sie verbindet die Werke Moers' und überschreitet die Grenze indem die Hauptcharaktere durch ein Loch hindurch aus dem zugehörigen Roman hinausblicken. Als Beispiel hierfür wird die erste Abbildung innerhalb des Romans ‚*Ensel und Krete*‘ herangezogen.²³⁹

²³⁵ vgl. Genette, Gérard: Paratexte. S. 29, 30

²³⁶ ebd. S. 30, 31

²³⁷ ebd. S. 31

²³⁸ vgl. ebd. S. 31, 32

²³⁹ vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 36, 37

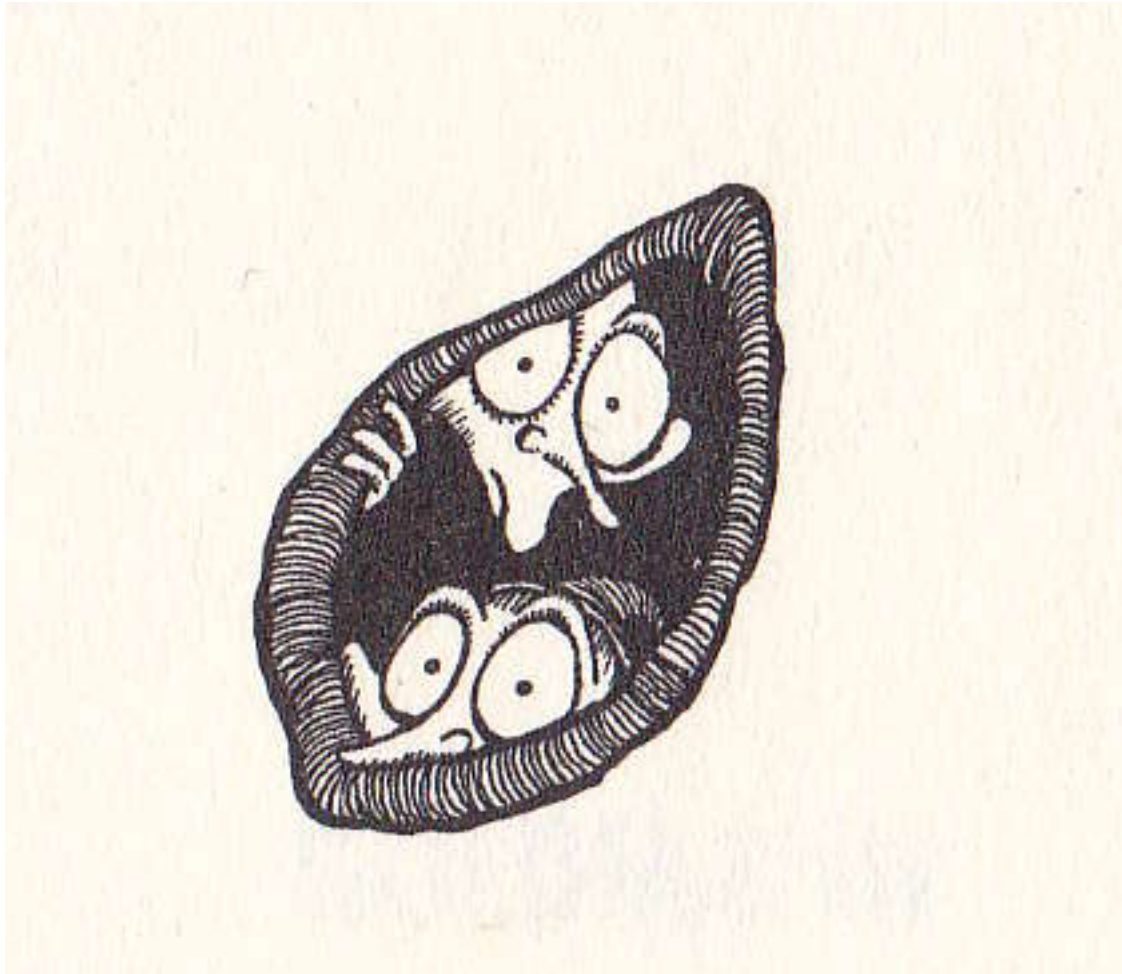


Abb. 3: Ensel und Krete blicken aus dem Buch heraus.²⁴⁰

Sämtliche Illustrationen auf derlei Umschlagseiten stammen tatsächlich aus der Feder des Autors Moers, der wenig später nur mehr als Übersetzer der Romane ausgewiesen wird; somit besteht also eine Diskrepanz zwischen dem eigentlichen Autoren Moers und der Übersetzerfiktion, dies wird als Frame-Bruch, als Verwischung zwischen Realität und Fiktion verstanden und dient als Indiz der Metafiktion.²⁴¹

²⁴⁰ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. Umschlagseite 1.

²⁴¹ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 48 - 51

Ensel und Krete

Ein Märchen aus Zamonien von
Hildegunst von Mythenmetz

Aus dem Zamonischen übertragen, illustriert
und mit einer halben Biographie des Dichters versehen von

Walter Moers

Mit Erläuterungen aus dem
Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder,
Daseinsformen und Phänomene
Zamoniens und Umgebung
von Professor Dr. Abdul Nachtigaller

Abb. 4: Der lediglich als Übersetzer und Illustrator angeführte Walter Moers.²⁴²

8.2.1 Zamonische Pseudoübersetzungen

Ebenfalls dem Paratext zuzuordnen sind die Pseudoübersetzungen, welche das Verhältnis zwischen dem Original und einer Übersetzung zu klären versuchen; in diesem Fall in Bezugnahme auf den zamonischen Kontinent. Dieser Unterpunkt bezieht sich ganz speziell auf die gerade angeführte Abbildung 4, in der Moers explizit nicht als eigentlicher Autor angeführt ist. Neben der Übersetzung aus unauthentischen Quellen, einer

²⁴² Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. Umschlagseite 4.

Identitätsüberschneidenden Selbstübersetzung wie der Übersetzung durch Reisen, wählt Mader die beiden letzten Kategorien Susan Bassnetts Pseudoübersetzungen²⁴³ als die passendsten, um die zamonischen Werke Moers' zu gliedern.²⁴⁴

→ Die fiktive Übersetzung zur Psychologisierung der Figuren / Fictious Fiction:

Die jeweilige Sprache der im Text abgedruckten Dialoge ist nie genau dieselbe, welche die Figuren auch tatsächlich sprechen würden. Auch deshalb handelt es sich nicht um Originale, sondern um bloße Übersetzungen. Dadurch findet eine Psychologisierung der Charaktere statt, durch deren Hilfe Identifikation erleichtert aber auch erschwert werden kann. Dadurch erscheinen jene Figuren darüber hinaus noch authentischer.²⁴⁵

→ Die erfundene Übersetzung und das Täuschen des Lesers / Inventing a Translation:

Da diese Art der Pseudoübersetzungen auf keinerlei Originale zurückgreifen ist der Übersetzer der Autor und die Übersetzung folglich das Original, das bedeutet, dass der Übersetzer zwar gleich dem Autor, jedoch ungleich dem fiktiven Autor ist.²⁴⁶

Ebenfalls dem Paratext zuzuordnen ist der Gebrauch der Kartographie in Moers' Zamonien-Romanen, die in Hinblick auf Sackgassen, Labyrinth und Irrwege eine relevante Rolle als Metapher und Anwendungsgebiete der Digressionen einnehmen.

8.2.2 Die Kartographie Zamoniens

²⁴³ vgl. Bassnett, Susan & Lefevre, André: Constructing Cultures. Essay on Literary Translation. Clevedon u.a., Cromwell Press 1998. S. 30 - 36

²⁴⁴ vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 40 - 45

²⁴⁵ vgl. ebd. S. 42

²⁴⁶ vgl. ebd. S. 43

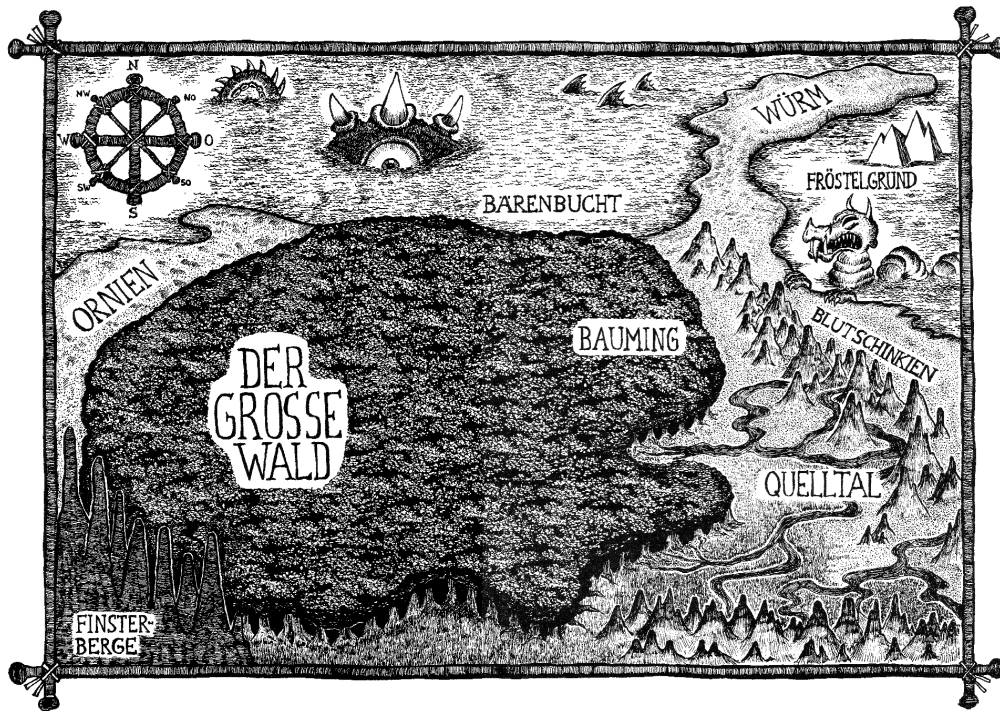


Abb. 5: Der Große Wald als Karte²⁴⁷

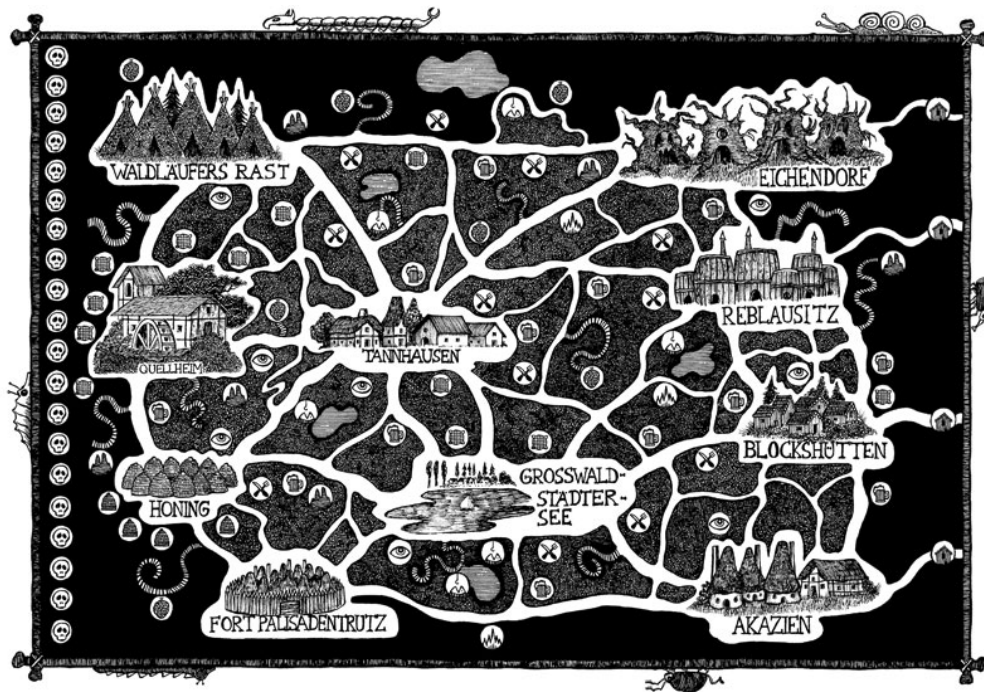


Abb. 6: Die Karte Baumings²⁴⁸

²⁴⁷ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 8, 9

²⁴⁸ ebd. S. 20, 21

Es befinden sich hier zwei abgebildete Karten des Märchen ‚*Ensel und Krete*‘; zunächst eine, der Übersicht halber, des gesamten Großen Waldes mitsamt dessen Umgebung (Abb. 5), gefolgt von einem detaillierteren Ausschnitt zum Großen Wald (Abb. 6), dem eigentlichen Handlungsort. Beide Karten werden allerdings im Laufe der Erzählung nicht direkt besprochen oder behandelt, lediglich letztere spielt eine Rolle im Verbund mit der erzählenden Textstruktur. Als Ensel nämlich inmitten einer riesigen schwarzen Lache steht und wenig später feststellen muss, dass dieser Krater von einem vermeintlich lebendig gewordenen Meteoriten geformt wurde, der nun versucht eine telepathische Verbindung mit diesem Protagonisten einzugehen. In Folge dessen wird Ensel gedanklich eins mit dem Gestein und durchlebt dessen Reise vom All hin zur Erde:

Dann rissen die Wolken auf, und Ensel erkannte die Umrisse des Kontinents, auf den er zustürzte: Das war Zamonien, so wie er es im Erdkundeunterricht gelernt hatte. Links die Tatzeninsel, rechts die nördlichen und östlichen Nattiftoffen, in der Mitte ein großes Wüstengebiet – unverkennbar. Und Ensel stürzte immer schneller, wie ihm schien. Jetzt konnte er die Umrisse eines riesigen Forstes erkennen. Es war der Große Wald, ganz deutlich zu identifizieren, genau so wie er auf den Karten der Buntbären abgebildet war.²⁴⁹

Innerhalb dieser Sequenz zeigt sich, so Ninon Franziska Thiem, dass neben der Aufhebung von planetaren Grenzen, weiter von Körper und Geist, auch eine Aufhebung in Bezug auf den Paratext und dem eigentlichen Märchen vollzogen wird.²⁵⁰ Da sich die Erzählung selbst auf die Karten des Kontinents, respektive die von den Buntbären gefertigte Karte bezieht, geschieht ein Ineinandergreifen, ein gelenktes Imaginieren von Raum auf Seiten der Leser.

„Das Aufweichen von Grenzen, das hier auch auf mediale Weise erfolgt, indem Text und Karte ineinander aufgehen und eine gemeinsame Illusion herstellen, ist folglich ebenso ein Aspekt der Abwege.“²⁵¹ Die Karte ‚*Zamonien und seine Umgebung. (In leicht vereinfachter Darstellung)*‘ stellt in der doch sehr trivialen Abbildung eine deutliche Begrenzung innerhalb ihrer Limitierung dar. Die Problematik des blinden Verlassens der Wege und dem damit

²⁴⁹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 130 - 131

²⁵⁰ vgl. Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers’ Ensel und Krete. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers’ Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. Göttingen: V&R unipress 2011. S.221

²⁵¹ Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers’ Ensel und Krete. S.222, 223

verbundenen Verirren im Großen Wald spielt eine nicht minder wesentliche Rolle in der Erzählung.

Die beiden Karten an sich haben für Ensel und Krete keinerlei Bedeutung, sondern dienen in Form ihrer ausgesparten Verwendung als angeführtes Element der Erzählung. Aufgezeigt, so Lembke, würde dies durch die Regeln, Befehle und Warnungen der autoritären Buntbären, die ein mögliches Abkommen vom eigentlichen Weg der Besucher respektive der Touristen verhindern (wollen).²⁵²

Je näher man aber der Grenze zum unbesiedelten Teil des Großen Waldes kam, desto schmaler und vereinzelter wurden die Wege, und schließlich gab es gar keine mehr, nur noch dunklen, wilden Urwald, umgeben von eindrucksvollen Verbotsschildern: «Weitergehen verboten! Lebensgefahr und gesundheitliche Dauerschäden drohen!» - «Halte ein, Wanderer, wenn Dir Dein Leben lieb ist!» - «Hinter diesem Schild lauert das Ungewisse – Kehre um!» und so weiter.²⁵³

Ein Leitmotiv, welches sich durch Moers' Romane des fiktiven Kontinents zieht, ist eben jenes des Irrwegs wie Labyrinths (siehe die folgenden Abb. 7 & 8). Sei es nun Käpt'n Blaubär, der sich durch das Finsterberglabyrinth²⁵⁴ (Abb. 7; ein von Finsterbergmaden undurchschaubares Geäst an Gängen, mit Feueratem durch die Wände geschmolzen), den vertrackten Gängen des Gehirns im abgelegten Schädel eines Bollogs²⁵⁵ (Abb. 8; dieser Kopf müsse stets im schlafenden Zustand bleiben, da ansonsten Wahnsinn über die Menschen in der Nähe einbricht; Blaubär gelingt dies durch Spielen der Traumorgel) oder die Kanalisation Atlantis (bewohnt von Kanaldrachen und den Unsichtbaren Leuten²⁵⁶) kämpft. „*Ein fester Topos der Zamonien-Romane sind die labyrinthischen Karten, [...] die dem Leser die Desorientierung des Protagonisten demonstrieren*“²⁵⁷ meint Gerrit Lembke in seinem Text zur „*Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers*“, hierbei werden die beiden Karten der erstgenannten Irrwege aufgezeigt, welche in Bezug auf Abwege und Abschweifungen vom Weg und Zielgerichtetheit eine tragende Rolle spielen. Nachfolgend

²⁵² vgl. Lembke, Gerrit: Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien Romane. Göttingen: V&R unipress 2011. S. 98

²⁵³ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 24

²⁵⁴ Moers, Walter: Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. S. 174 - 199

²⁵⁵ ebd. S.

²⁵⁶ ebd. S. 465

²⁵⁷ Lembke, Gerrit: Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. S. 95

soll genau dieses Abwegige anhand der beiden Abbildungen aus dem Roman *„Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär“* gezeigt werden:

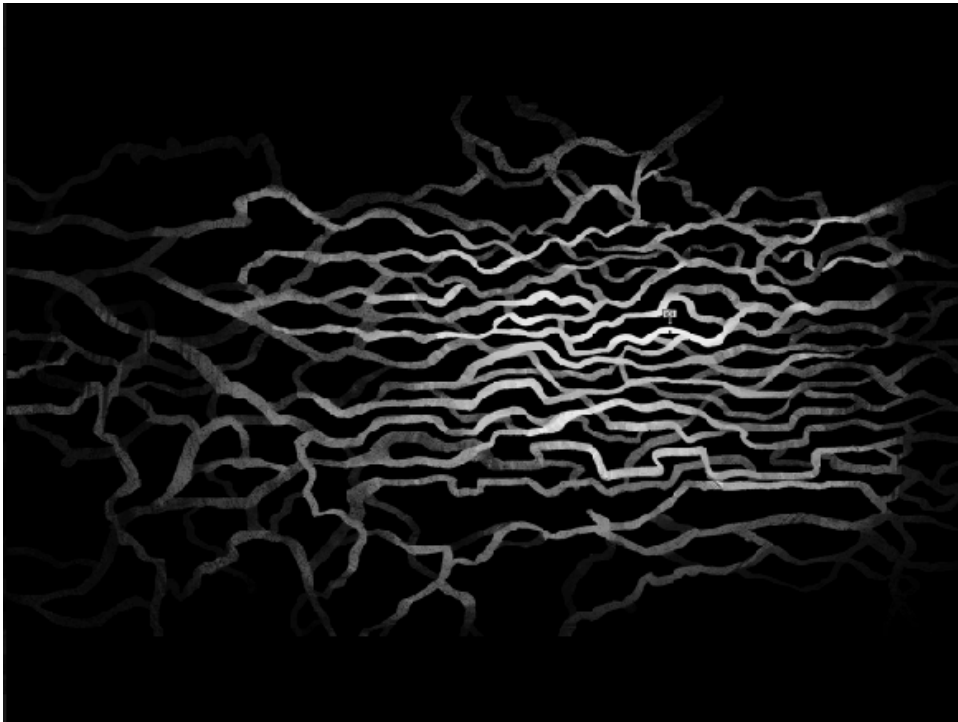


Abb. 7: Käpt’n Blaubär im Finsterberglabyrinth.²⁵⁸

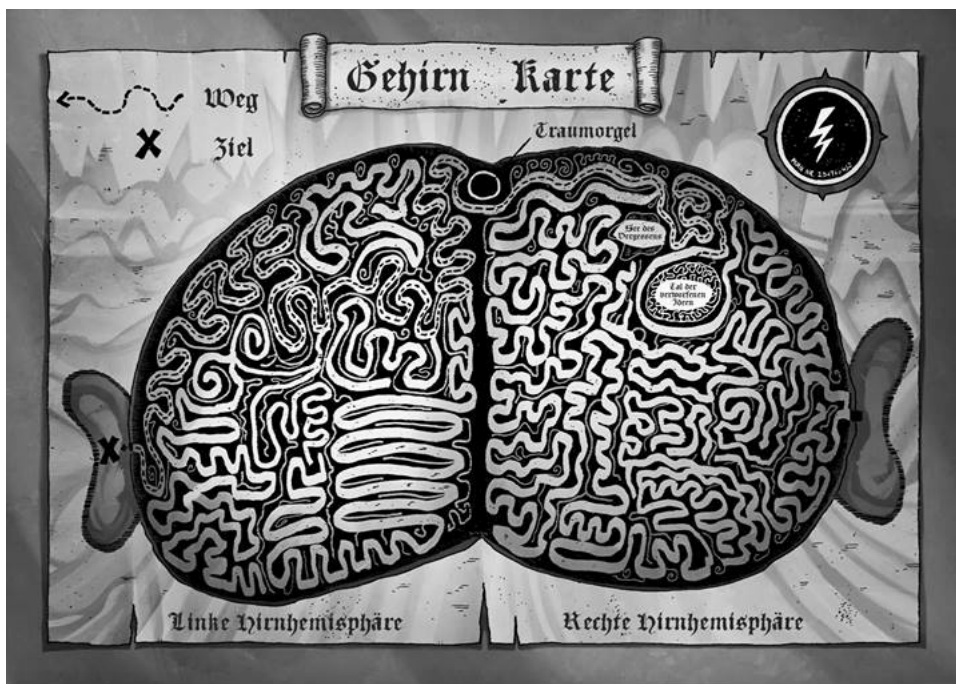


Abb. 8: Das Gehirn innerhalb des Bollogg-Schädels.²⁵⁹

²⁵⁸ Moers, Walter: *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär*. München: Goldmann Verlag 2002. S. 177

²⁵⁹ Moers, Walter: *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär*. S. 430, 431

Bei Betrachtung der beiden Labyrinth bleibt unter dem narrativen Gesichtspunkt festzustellen, dass Abbildung 7 extradiegetische Elemente miteinbezieht, die Gehirnkarte in Abbildung 8 dahingegen intradiegetisch angefertigt ist. Das Finsterberglabyrinth zeichnet sich dadurch aus, dass ein simples „Ich“ über dem kleinen Punkt namens Blaubär eingefügt wurde und dadurch dessen Änderung sowie die retrospektive Produktion markiert. Lembke führt einen ironischen Umgang mit dem Typus des Labyrinths an, da im Fortlauf der Geschichte zum Vorschein kommt, dass jeder einzelne Weg aus diesem Wirrwarr an Gängen führt. Des Weiteren führt er die Tatsache an, dass es dem Hauptcharakter im Nachhinein möglich scheint eine Karte zu zeichnen und darüber hinaus noch die genaue Verortung des erzählenden Subjekts zu realisieren.²⁶⁰

Der, das Labyrinth seiner Gehirnwindungen umfassende Bollogg Schädel, gegenüber Abb. 7 scheint also intradiegetisch gestaltet, wurde eben nicht erst im Nachhinein vom Protagonisten abgebildet, sondern bereits angefertigt im Text zur Hand genommen. Diese, für das Weiterkommen der Figur relevante Karte stellt also sowohl für den Agierenden als auch die Lesenden einen Versuch der Orientierung dar.

Bevor nun speziell auf den Peritext und die dazugehörigen Elemente eingegangen wird, blickt die Arbeit auf den Stellenwert des Paratextes innerhalb des ‚*Tristram Shandys*‘, der als Paradebeispiel für dessen Verwendung gilt.

8.2.3 Tristram Shandys Paratext

Horst Zander erwähnt ‚*Tristram Shandy*‘ als Musterbeispiel des Paratextes²⁶¹, Patricia Waugh nennt das Werk als den Prototypen des metafiktionalen Romans²⁶² und Dietrich Rolle schreibt über Sternes Werk als „*Roman über die Unmöglichkeit, einen Roman zu schreiben*.“²⁶³ Bereits der originale Titel ‚*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*‘ präsentiert

²⁶⁰ vgl. Lembke, Gerrit: Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers’. S. 96, 97

²⁶¹ vgl. Zander, Horst: Überlegungen zum Paratext in *Tristram Shandy*. S. 132 - 153

²⁶² vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen & C. 1984. S. 23

²⁶³ Rolle, Dietrich: *Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*. Neue Beiträge zur englischen Philologie 2. Münster: 1963. S. 185

die Funktion des Abweichenden, wird doch keineswegs das gesamte Leben des Protagonisten dargestellt, es dauert beispielsweise bis zum dritten Buch (über 160 Seiten) ehe dieser überhaupt geboren wird. Es handelt also gewissermaßen vom Scheitern der Lebensbeschreibung, der immer wieder kehrenden Abwendung der Linearität, die bereits im Titel ironisierend vorweggenommen wird. Dieses Scheitern des erzählten Schreibvorgangs ist natürlich als völlig bewusst konstruiert zu verstehen. Auch verstößt das eigentliche Abhanden-Sein einer tatsächlichen Hauptfigur gegen die damaligen Konventionen, wie sie beispielsweise Robinson Crusoe oder Tom Jones darstellen; Shandy bewegt sich hier auf der Ebene des schreibenden Erzählers.²⁶⁴

Ebenfalls in Bezugnahme auf das Original fehlt der Name des realen Autors Laurence Sterne auf dem Titelblatt, wodurch eine Übereinstimmung zwischen der erzählenden Titelfigur und dem Autoren suggeriert werden würde. Das Werk erscheint zunächst als reale und nicht fiktive Autobiographie und führt abermals auf den ersten Blick in die Irre. Laurence Sterne arbeitete gezielt mit diesem Spiel der Autorenschaft, selbst bei den darauf folgenden Auflagen verzichtete er ebenfalls auf die Angabe seines Namens, ging darüber noch ein Stück weit hinaus:

*(So, Anm. d. Verf.) intensivierte er das mit der Autorenenidentität. Er selbst trat in der Öffentlichkeit als Tristram oder Yorick auf, publizierte unter dem Pseudonym seine Predigten [...] und in den posthum veröffentlichten Letters from Yorick to Eliza (1775) sind die Briefe mal mit Sterne, mal mit Tristram und meistens mit Yorick signiert. Sterne strebte also offenbar bewußt eine Multiplikation und damit auch eine Diffusion seiner Identität sowie gleichzeitig der Verfasserinstanzen seiner Texte an [...]*²⁶⁵

Auch befinden sich bei den Widmungen und Zuneigungen einige Anmerkungen die auf vermeintliche Irrtümer Shandys hinweisen, diese dahingehend anprangern oder richtigstellen. Diese Korrekturen also können im Sinne des Paratextuellen nicht Shandy selbst zugeordnet werden, sondern einer darüber befindlichen Herausgeber-/Autoreninstanz, durch deren Einwirken eine klare Trennung zwischen dem eigentlichen Text und dem Paratext erschwert wird. Ein Beispiel für derlei Doppelungen der Autorenschaft ist klar bei den Zuneigungen zu erkennen: Ist zu Beginn des achten Kapitels des ersten Buches eine solche mit dem Namen

²⁶⁴ vgl. Zander, Horst: Überlegungen zum Paratext in Tristram Shandy. S. 139 - 140

²⁶⁵ ebd. S. 141

Shandys unterschrieben (*„Ich habe die Ehre zu sein Mylord Dero Herrlichkeit gehorsamster und ergebenster und untertänigster Diener Tristram Shandy.“*²⁶⁶), gibt es im fünften Buch des Originals die Unterzeichnung Laurence Sternes.²⁶⁷

Zentrale Stellung im Feld der Digression haben die bereits erwähnten Kapiteleinteilungen, die beispielsweise bei der geplanten Erzählung der Geburt vorgeschoben werden, ehe dann die Hebamme oder Yorick hinlänglich erörtert werden; erst nach alldem kann der Erzähler seinen intendierten Satz erst beenden. Sternes Erzählinstanz selbst weist immer wieder darauf hin, dass zuerst gewisse Vorkenntnisse erlangt werden müssten, ehe mit der Geschichte fortgefahren werden kann: *„Aber um zu erfahren, auf welche Weise dies kam, und um aus solcher Kenntnis Nutzen zu ziehen, wird es nötig sein, die beiden folgenden Kapitel zu lesen [...] Nachdem dies geschehen, wollen wir dann mit der Hebamme fortfahren, vorausgesetzt, dass uns nichts in den Weg kommt.“*²⁶⁸

Weitere Schnittpunkte, neben dem bereits thematisierten Paratext und seinen Unterkapiteln, können auch im sogenannten Palimpsest festgemacht werden. Hierzu benötigt es eine kurze Definition des französischen Literaturtheoretikers Genette, welcher diesem Begriff in den letzten Jahrzehnten neue Bedeutung verlieh und auch in Bezug auf die zeitlich doch weit auseinander liegenden Werke von hoher Relevanz erscheint.

8.3 Das Palimpsest

In Bezugnahme auf dieses Palimpsest, laut Gérard Genette als Literatur auf zweiter Stufe zu begreifen, kann die literarische Verwendung als spezielles Verfahren der Intertextualität angesehen werden. Bereits die vorchristlichen Ägypter verwendeten ein ähnliches Verfahren dieser *„Wiederbeschreibung bzw. Überschreibung eines Papyrus, wobei mit Hilfe verschiedener technischer Verfahren ein vorangehender, urspr. Text weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten >zwischen< dem neuen Überschreibungstext sichtbar ist.“*²⁶⁹ Über die Jahrhunderte hinweg, bezeichnet Claus Uhlig das Phänomen Palimpsest im literarischen Kontext als *„die zeitliche Struktur literarischer Texte oder auch die verschiedenen*

²⁶⁶ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 17

²⁶⁷ vgl. Zander, Horst: Überlegungen zum Paratext in Tristram Shandy. S. 143

²⁶⁸ Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767]. S. 27

²⁶⁹ Winkgens, Meinhard: Palimpsest. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart / Weimar: 1998. S. 411

*historischen Textschichten eines ganzen Werkes, dass sich in einem chronologischen Folgeverhältnis zu anderen befindet [...]*²⁷⁰, ehe sich Genette einer neuerlichen Definition annahm und vor allem dem darin definierten Hypertext Relevanz zukommen ließ. Den *„Hypertext bezeichne ich als jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch Nachahmung) abgeleitet wurde.“*²⁷¹ Es geht also schlicht und ergreifend um die Beziehung eines Textes zu einem anderen. Bei der Transformation (dazu gehören Parodie und Travestie) kann beispielsweise bereits *„ein einfacher und mechanischer Eingriff ausreichen (im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten [...])“*²⁷², die Nachahmung benötigt demgegenüber bereits eine Macht über den zu bearbeitenden Text, der einem zu erstellenden Modell unterworfen ist.

8.3.1 Das Palimpsest bei Moers

Innerhalb der Namensgebung seiner Herausgeberfiktion gewährt Walter Moers Einblicke in seine literarische Intentionen, *„der in seinem quasiadligem Kompositum auf den handwerklichen Beruf des Steinmetzes verweist, denn der Autor ist nicht nur Stimme, er ist auch handfester (Erzähl-)Architekt der phantastischen Welt.“*²⁷³ Des Lindwurms literarisch hochstilisierte Form der Kunst ist also gleichgestellt mit jener der Gilde der Handwerker. Abermals wird hierbei auf die vermeintliche Synergie zwischen der Poesie, der Kunst von und mit Worten, und der körperlichen Arbeit des Steinmetz' referiert. Lembke findet diese Dichotomie auch in den Übersetzungen Mythenmetz' Namen, welche den physisch anstrengenden Teil der Arbeit jenem geistigen gegenüberstellt. So heißt der metafiktionale Dichter im Englischen *„Optimus Yarnspinner“*, im Niederländischen etwa *„Roelant Sagehouwer“*²⁷⁴.

„Der satirischen Inszenierung dieser Mystifizierung wird vor allem durch [...] Mythenmetz Ausdruck verliehen. Auf die Spitze getrieben wird dies durch seine ‚Abschweifungen‘ [...]

²⁷⁰ Uhlig, Claus: Theorie der Literathistorie. Prinzipien und Paradigmen. Heidelberg: 1982. S. 87 - 99

²⁷¹ Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. S. 18

²⁷² Genette, Gérard: Palimpseste. S. 16

²⁷³ Lembke, Gerrit: Walter Moers' Zamonien Romane. S. 23

²⁷⁴ vgl. Lembke, Gerrit: Walter Moers' Zamonien Romane. S. 24

durch die der Pseudoautor seine Macht über den Rezipienten demonstrieren will.“²⁷⁵ Nicht für jeden Rezipienten sei dieses fiktive Mittel leicht bekömmlich, geschweige denn entzückend, weshalb der Pseudoübersetzer Moers ganz bewusst darauf hinweisen zu scheint, dass er derlei viele Digressionen des Lindwurms bereits auslassen musste, um nicht noch mehr Komplikationen heraufzubeschwören. Hier begibt sich der eigentliche Autor also in genau jene Rolle, darüber hinaus in die des Übersetzers.

*Der Schreckenmeister ist Mythenmetz' Werk mit den meisten «Mythenmetzschen Abschweifungen», und aus der Leserpost ist mir bekannt, dass diese stilistische Eigenheit des Meisters nicht jedermanns Sache ist. In diesem Fall musste ich nun selber zugeben, dass die Abschweifungen dem Lesefluss erheblich abträglich waren [...]*²⁷⁶

Die Abstammung von der literarischen Gattungsart der Lindwürmer stellt den Pseudoautoren über die lesenden Menschen, von welchen er sich vermeintlich überheblich, arrogant bis hin zur Verachtung distanziert. Hierbei spielt wiederum die Komik und die Satire eine tragende Rolle, wenn beispielsweise während einer Abschweifung darüber sinniert wird, welche sieben Grundtugenden des Dichters innerhalb seines Arbeitsumfeldes von Nöten sind, um wenig später davon zu sprechen, dass Schriftsteller selbst nur über Alltägliches schreiben würden. Und genau dies passiert in Folge dessen in Ausprägung der seitenlangen Darstellung und einer beinahe investigativen Beobachtung des Arbeitsplatzes.

*3. Vorstellungskraft. Es gibt genügend zamonische Schriftsteller, die sehr gut ohne diese Tugend durchkommen, man erkennt sie daran, daß ihre Werke vorwiegend um sie selbst kreisen oder von aktuellen Ereignissen handeln. Diese Schriftsteller schreiben nicht, sie schreiben nur auf, langweilige Stenotypisten ihrer selbst und der Alltäglichkeit.*²⁷⁷

Vorzüglicher hätte Moers / Mythenmetz eine Einführung in die Abschweifung, die damit verbundene satirische Haltung gegenüber dem Beruf der Schriftstellerei, kaum treffen können, ohne sich selbst keineswegs ausgelassen zu haben. „Dadurch ikonisiert er sich selbst, wodurch [...] all jene Literaturwissenschaftler auf den Arm genommen werden, die im

²⁷⁵ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 157

²⁷⁶ Moers, Walter: Der Schreckenmeister. S. 382

²⁷⁷ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 42

weitesten Sinne Nachlassverwaltung betreiben, und dadurch alle Literaturhäuser und literarischen Archive.“²⁷⁸ Einen Schritt weiter gegangen wird dann innerhalb der Plagiatsdebatte, die ebenfalls mit dem Begriff des Palimpsests zu behandeln ist; Mythenmetz nennt quasi die Notwendigkeit der weit über die ‚Recherche‘ hinaus gehenden Verwendung von Ideen, dem Abkupfern wie Stehlen gesamter Geschichten und Erzählungen anderer Schriftsteller.

*Jawohl, der Dichter gehorcht keinen Gesetzen, nicht einmal denen der Natur. Frei von allen Fesseln muß sein Schreiben sein, damit seine Dichtung fliegen kann. Gesellschaftliche Gesetze sind ebenfalls verpönt, besonders die von Anstand und Sitte. Und auch moralischen Gesetzen darf sich der Dichter nicht unterwerfen, damit er gewissenlos das Werk seiner Vorgänger plündern kann – Leichenfledderer sind wir alle.*²⁷⁹

Hierbei kann eine klare Parallele zum anfangs der Arbeit bereits erwähnten Autor Michel de Montaigne gezogen werden, der in seinem Werk ‚Essais‘ nur allzu Ähnliches anzumerken hatte:

*Tue ich denn im größten Teil dieser Arbeit nicht genau das gleiche? Ich stibitze mir hier und da aus anderen Büchern die mir gefallenden Sentenzen, nicht um sie im Gedächtnis zu speichern, denn ich habe keinen Gedächtnisspeicher, sondern um sie in mein Werk einzubringen, wo sie mir wahrhaftig kein bisschen mehr gehören als an ihrem ersten Platz.*²⁸⁰

Gerrit Lembke wendet eine solche Palimpseststruktur in Moers’ ‚Der Schreckenmeister‘ an, die er zunächst in Fiktive und Reale Palimpseste gliedert und die im nächsten Absatz näher erläutert werden. Innerhalb dieses Romans befindet sich nicht nur eine Ausprägung dieser Intertextualität, sondern vielmehr eine ganze Reihe davon. Moers’ Text ist als ein Reales Palimpsest zu bezeichnen, während jedoch die im Nachwort angeführte Umschreibung von Gofid von Letterkerls Roman durch Hildegunst von Mythenmetz als ein Vertreter des Fiktiven verstanden wird. Die Erzählerfigur Mythenmetz schreibt diesbezüglich: „Ich habe mir deshalb erlaubt, Echo, das Krätzchen in ein etwas zeitgemäßerer Neuzamonisch zu

²⁷⁸ Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers’ Zamonien-Romanen. S. 159

²⁷⁹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 43

²⁸⁰ Montaigne, Michel de: Essais. S. 74

übertragen, um die Novelle wieder ins kollektive Bewusstsein zu rufen und ihr hoffentlich zu frischer Popularität zu verhelfen. [...] Ich habe mir außerhalb erlaubt, das Märchen geringfügig zu bearbeiten und mit einem neuen Titel zu versehen.“²⁸¹ Diese erste Ebene der Über-/Bearbeitung des fingierten Originals wird wenig später abermals einer Änderung unterzogen, diesmal durch den fiktiven Übersetzer Moers: „*Der Schreckenmeister ist Mythenmetz’ Werk mit den meisten «Mythenmetzschen Abschweifungen», und aus der Leserpost ist mir bekannt, dass diese stilistische Eigenheit des Meisters nicht jedermanns Sache ist.*“²⁸² Aufgrund dieser Feststellung wären sämtliche Digressionen (über 700 Seiten) der übersetzenden Instanz zum Opfer gefallen, die diesen Text ansonsten noch stärker als ‚*Ensel und Krete*‘ geprägt hätten. Durch derlei ausschweifende Anmerkungen und Informationen würde der Text vehement schleierhafter und rücke stets in noch weitere Ferne.

Das Reale Palimpsest betrifft den ebenso realen Autor Walter Moers, der Gottfried Kellers ‚*Die Leute von Seldwyla*‘ als sogenannten Prätext bearbeitete. In beiden Texten spielt ein Hunger leidender Protagonist die Hauptrolle, der mit einem vermeintlich bösen Hexenmeister einen faustischen Pakt eingeht, welcher dem Tier zwar bis zum nächsten Vollmond genügend Nahrung verspricht, danach allerdings mit der Gewinnung des raren Fettes und der daraus folgenden Tötung des Katers/Krätzchens einhergeht. Durch eine Finte jedoch gelingt es beiden Protagonisten den Hexenmeister auszutricksen und am Leben zu bleiben.²⁸³ Wie bereits innerhalb der Metafiktion unter dem Kapitel Anagramme erörtert, verwendet Moers auf der lexikalischen Ebene beispielsweise Kellers Anagramm Gofid Letterkerl, der in diesem Sinne als bloße Aneinanderreihung einzelner Buchstaben/Letter gelesen werden kann. Aus dem originalen Kater Spiegel wird das Krätzchen Echo, Pineiß zu Eißpin: Moers verwendet also in diesem Kontext Modifikationen der Permutation.²⁸⁴ Lembke nennt dies „eine spielerische «zamonisierende» Übertragung der ursprünglichen Inhalte in die zamonische Welt“²⁸⁵, der es gelingt sowohl Original als auch Bearbeitung sichtbar zu gestalten. Auch auf der kompositorischen wie figuralen Seite übernimmt Moers größtenteils das Original, die Adaption teilt sich mit Kellers Text sowohl die erste Hälfte als auch dessen Schluss. Mareike

²⁸¹ Moers, Walter: *Der Schreckenmeister*. München: Piper 2007. S. 379

²⁸² Moers, Walter. *Der Schreckenmeister*. S. 382

²⁸³ vgl. Keller, Gottfried: *Spiegel das Krätzchen* [ED 1856]. In: Böning, Thomas (Hrsg.): Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 4: *Die Leute von Seldwyla*. Frankfurt a. M.: 1989. S. 240 - 279

²⁸⁴ vgl. Lembke, Gerrit: *Palimpseststruktur in Walter Moers’ Der Schreckenmeister*. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): *Walter Moers’ Zamonien Romane*. Göttingen: V&R unipress 2011. S. 311

²⁸⁵ ebd. S. 311

Wegner führt diese Übernahme der Handlungsstruktur darauf zurück, dass im Gegenteil zu Hänsel und Gretel, der Großteil der Rezipienten das Original hier nicht kennen würde.²⁸⁶

Auch das Gedicht des Laubwolfes während der Erzählung ‚*Ensel und Krete*‘ kann als parodierendes Reales Palimpsest angesehen werden; als Prätext fungiere hierfür Rainer Maria Rilkes ‚*Der Panther*‘.²⁸⁷

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

*Sein Blick ist im Vorübergehn der Stäbe,
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäbe keine Welt.*

*Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.*²⁸⁸

An einen alternden Laubwolf

*Nur noch welk sind deine Blätter
Nur noch müde schweift dein Blick
Auch die Hüften sind jetzt fetter
Dennoch weiche ich zurück*

*Nunmehr stumpf sind deine Zähne
Deine Läufe seh' ich zittern
Und dein Maul dient nur zum Gähnen
Dennoch bist du hinter Gittern*

²⁸⁶ vgl. Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. S. 141

²⁸⁷ vgl. Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. S. 123 - 132

²⁸⁸ Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Erster Band. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt a. M.: 1955. S. 505

*Denn man ahnt die Kraft des Waldes
Und man sieht die Gier im Blick
Die noch immer in dir waltet
Also weiche ich zurück*²⁸⁹

Sowohl das lyrische Ich Rilkes als auch Hildegunst von Mythenmetz spazieren durch einen Zoo, auf der einen Seite der Pariser Pflanzengarten, auf der anderen das „*zoologische Institut für Gemeingefährliche Daseinsformen*.“²⁹⁰ Gemein sind beiden Gedichten ihre jeweils drei Strophen, welche die wesentlichste Markierung der Intertextualität herzustellen vermag. Abgesehen davon unterscheiden sie sich in Bezug auf eine weitere formale Analyse: Es stehen beispielsweise fünfhebige Jamben jenen vierhebigen Trochäen Moers' gegenüber, Rilkes Reime präsentieren sich als rein, Moers' als generell unrein. Doch scheint, laut Wegner, „*die Markierung durch formale Struktur, Sprechsituation und Motivkomplexe*“²⁹¹ genug.

Eine weitere gemeinsame Überlappung des literarischen Schaffens der behandelten Schriftsteller soll mit dem enzyklopädischen Roman dargestellt werden. Genauer gesagt mit dem darin befindlichen Phänomen des gelehrten Witzes, der im Zuge der folgend angeführten Werke als prägnantes Merkmal der drei Literaten verstanden werden kann.

8.4 Über Sterne und Jean Paul zu Arno Schmidt und Moers? Von Zettelkästen zur Enzyklopädie

Arno Schmidts Schreibwerkstatt wird in dessen Text *„Der Platz, an dem ich schreibe“* thematisiert, der als direkter Prätext für die Mythenmetzsche Arbeitsumfeld-Beschreibung auf den Seiten 41 bis 51 von *„Ensel und Krete“* gilt. In beiden Fällen wird auf die tragende Rolle des Organisierens hingewiesen, durch Hilfe dessen Information und Wissen mit wenigen Handgriffen zugänglich gemacht werden kann. Schmidt benötigt den Platz seines drei Quadratmeter großen Tisches *„für Zettelkästen, Mappen, und vor allem die*

²⁸⁹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 74, 75

²⁹⁰ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 74

²⁹¹ vgl. Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. S. 123 - 132

Tisch=Bibliothek“²⁹², welcher aus einfachsten Mitteln die perfekte Umgebung schaffen würde. Dem gegenüber befindet sich der potent inszenierte Mythenmetz an der Tischplatte, die zwei Quadratmeter mehr aufweisen kann und durch die Auswahl des raren Nurnenwaldholzes hervorsteht.²⁹³ Ebenfalls beiden Autoren gleich sind die Nachschlagewerke, die, immer griffbereit, vor allem Lexika als auch Namensregister beinhalten. Während Arno Schmidt nach Regeln vorgeht und bezüglich der Namensfindung schreibt, dass er meistens wisse, welche Vokale ein zu kreierender Namen benötigt respektive welche Silben zu betonen seien, um in den Satz zu passen²⁹⁴, geschieht eine solche Auswahl auf Seiten Mythenmetz nicht nur scheinbar willkürlich²⁹⁵: „[...] *ich zitiere wahllos aus diesem unersetzlichen Nachschlagewerk.*“²⁹⁶

„*Der Platz, an dem ich schreibe*“ behandelt die relevanten Zettelkästen, welche für die Ordnung der Gedanken wie Ideen und dem damit verbundenen Wissen auf Notizzetteln stehen²⁹⁷; Dennis Janzen definiert den zamonischen Arbeitsplatz als „*olfaktorisches compendium mundi*“²⁹⁸, durch dessen Hilfe der Lindwurm zu neuen Ideen angeregt werden würde, sobald er nur gewisse Gerüche nach-/miteinander kombinierte:

*Zu diesem Zweck habe ich unter meinem Schreibtisch einen alten Apothekerschrank installiert, in dessen zahlreichen Schubladen sich die verschiedensten Geruchserzeuger befinden: Eine Schublade ist gefüllt mit Zimtstangen (Zimtgeruch ruft bei mir Spannungs- und Abenteuerliteratur hervor), eine andere mit getrocknetem Lorbeer (weckt meinen Witz), eine mit Koriander (gut für Tiefschürfendes), eine mit Muskat (Orientalisches, Märchen), eine mit Seetang (natürlich nautische Assoziationen), eine mit grünem Tee (läßt mich unvermittelt reimen, keine Ahnung wieso), eine mit Rosinen (befördert meinen Sinn für Avantgardistisches), eine mit Schwefel (Schauerliteratur), eine mit Heu (Schäferdichtung), eine mit Asche (Tauriges, Tragik), eine mit Laub und Walderde (Naturbeschreibung, zur Zeit weit herausgezogen) und noch Dutzende mehr. Die Kunst dabei ist, die richtige Mischung zu erzeugen, die passenden Schubladen zur rechten Zeit im rechten Maße zu öffnen. Ständig hantiere ich beim Schreiben an den Schubladen wie ein verrückter Organist, der seine Register zieht [...]*²⁹⁹

²⁹² Schmidt, Arno: *Der Platz, an dem ich schreibe*: 17 Erklärungen zum Handwerk des Schriftstellers. Zürich: Haffmanns Verlag 1993. S. 28

²⁹³ vgl. Moers, Walter: *Ensel und Krete*. Ein Märchen aus Zamonien. S. 41

²⁹⁴ vgl. Schmidt, Arno: *Der Platz, an dem ich schreibe*. S. 29

²⁹⁵ vgl. Wegner, Mareike: *Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht*. S. 133 - 138

²⁹⁶ Moers, Walter: *Ensel und Krete*. Ein Märchen aus Zamonien. S. 44

²⁹⁷ vgl. Schmidt, Arno: *Der Platz, an dem ich schreibe*. S. 31

²⁹⁸ Janzen, Dennis: *Enzyklopädische Schreibweise in den Zamonien-Romanen von Walter Moers*. Konstanz: 2007.

²⁹⁹ Moers, Walter: *Ensel und Krete*. Ein Märchen aus Zamonien. S. 48 - 49

Ordnung versus Zufall bei Betrachtung der beiden Schriftsteller, die beide auch versuchen das Interesse des Publikums an der Textproduktion zu thematisieren. Schmidt parodiert gegen Schluss ein vermeintliches Interesse der Leser daran, aus derlei banalen Beobachtungen mehr über den Schriftsteller oder dessen Texte zu erfahren: „*Nach meinem Arbeitsplatz fragen Sie mich? Was ich will? Was ich bin? : Warten Sie, bis ich nicht mehr bin.*“³⁰⁰ Mythenmetz dazu:

*Oder wie wäre es damit, wenn ich Ihnen einmal das mir Naheliegendste beschreibe, meinen Arbeitsplatz? Ist das nicht hochinteressant: Der berühmte Dichter öffnet sein Allerheiligstes, seine vielfach verriegelte Schreibklausur, und bittet den Leser hinein, damit der ausgiebig darin herumschnüffeln kann. Ja, hereinspaziert [...]*³⁰¹

Diese Ordnung spielte bereits bei Laurence Sternes Kapitel zu deren Wiederentdeckung eine große Rolle und auch Jean Paul Friedrich Richter wusste wie mit kategorisierenden Zettelkästen umzugehen war. Götz Müller weist innerhalb seines Werkes ‚*Jean Pauls Exzerpte*‘ darauf hin, dass Jean Paul (1763–1825) bereits seit dem Jahre 1781 die deutsche Übersetzung des ‚*Tristram Shandy*‘ las und dessen Meinungen wie Lebensbeschreibungen dieser enzyklopädischen Biographie in sein Werk einzubauen wusste.³⁰² Auch beiden gemein scheint die Tatsache, dass sowohl Laurence Sterne als auch Jean Paul mithilfe ihrer Digressionen vor allem ihren Kritikern konterten. Johann Czerny weist in dieser Hinsicht auf Jean Pauls Rekurse zu Sterne hin, der in seinen Exzerpten deutliche Erwähnung findet.³⁰³

‚*Das Leben des Quintus Fixlein*‘ ist anstatt von Kapiteln in Zettelkästen eingeteilt, damit ging Richter auf die damals gängigen Ordnungsverfahren ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Die Methodik dieser, die laut Foucault als „*Herbarien*“, „*Naturalienkabinette*“ oder eben auch „*Zettelkästen*“³⁰⁴ angewendet wurden, wurde nun vom deutschen Schriftsteller als Prinzip zur Beschreibung des eigenen Lebens herangezogen.³⁰⁵ „*um meine Lebensgeschichte zu haben,*

³⁰⁰ Schmidt, Arno: Der Platz, an dem ich schreibe. S. 31

³⁰¹ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 41

³⁰² vgl. Müller, Götz: Jean Pauls Exzerpte. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988. S. 103 ff.

³⁰³ vgl. Czerny, Johann: Sterne, Hippel und Jean Paul. Berlin 1904.

³⁰⁴ Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. übers. v. Köppen, Ulrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 171

³⁰⁵ vgl. Kilcher, Andreas B.: Mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. S. 125

*brauch' ich bloß die Bände der Exzerpte vor mir aufzuschlagen: an jedem extrahierten Buche hängt ein glimmendes Stück meiner Geschichte*³⁰⁶, so Jean Paul hinsichtlich seiner autobiographischen Enzyklopädisierung. Dadurch entstünde die digressive Lebensbeschreibung, in der laut Sterne der Erzähler *„täglich noch fortlebe und mithin immer neues Leben, das man beschreiben kann [...]"*³⁰⁷. Innerhalb Jean Paul Friedrich Richters Werk bestehen die Zettelkästen aus kleinen Bildern, die in einer Schubladenkommode der Kindheit aufbewahrt und so zum Erinnern verwendet werden:³⁰⁸

*[...] trug er dann auf kleine Blätter auf, die alle unsere Aufmerksamkeit verdienen. Denn lauter solche Blätter, welche Szenen, Akte, Schauspiele seiner Kinderjahre enthielten, schlichtete er chronologisch in besondere Schubladen einer Kinder-Kommode und teile seine Lebensbeschreibung [...] in besondere Zettelkästen ein. Er hatte Kästen für Erinnerungszettel aus dem zwölften, dreizehnten, vierzehnten etc., aus dem einundzwanzigsten Jahre und so fort.*³⁰⁹

Auch in Jean Pauls *‚Flegeljahre‘* kommt die Technik des Zettelkastens zur Anwendung, welche biographisch und vor allem in Bezug auf die literarischen Referenzen zu thematisieren ist. Die Exzerpt-Liste des Autors weist auf dessen Auseinandersetzung mit enzyklopädischen Wörterbüchern hin, wie beispielsweise die zur damaligen Zeit bekannten Werke Bayles, Hederichs oder Krünitz'.³¹⁰ Neben der expliziten Empfehlung des Werkes *‚Encyclopädische Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller Wörter aus fremden Sprachen, die im Deutschen angenommen sind, wie auch aller in der Wissenschaften, bei den Künsten und Handwerkern üblichen Kunstausdrücke‘* des Autors in der *‚Vorschule der Ästhetik‘* legt jener auch seinen eigenen Prozess der Wissensaufnahme dar: *„Durch das englische Maschinenwesen der Enzyklopädien – der enzyklopädischen Wörterbücher - [...] setzt sich ein junger Mann in wenigen Monaten bloß am Tage – die Nächte braucht er nicht einmal – in einen ganzen akademischen Senat voll Fakultäten um.*³¹¹ Allerdings handelt es sich hier nicht um bloßes Lernen, sondern vielmehr um die Repräsentation des enzyklopädischen Romans (das Schreiben über das Aufschreiben), also um eine gewisse

³⁰⁶ Jean Paul: Ideen-Gewimmel. In: Wirtz, Thomas & Wölfel, Kurt (Hrsg.): Texte & Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Frankfurt. a. M.: 1996. S. 76

³⁰⁷ Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. S. 21

³⁰⁸ vgl. Kilcher, Andreas B.: Mathesis und poesis. S. 123 -127

³⁰⁹ Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. S. 83

³¹⁰ vgl. Müller, Götz: Jean Pauls Exzerpte. siehe das Namensregister.

³¹¹ Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. S. 283

Form der Poetik, die hierfür verwendeten Verfahren sind die bereits besprochenen Zitate oder eben das Palimpsest.

8.4.1 Der gelehrte Witz und die Enzyklopädik

In Andreas B. Kilchers Werk *Mathesis und poiesis*.³¹² verweist dieser auf eine Art Vorreiterrolle, die Laurence Sterne im Sinne Jean Pauls und Walter Moers' inne hat. Die Lebensbeschreibung innerhalb des Tristram Shandy geschehe auf zweierlei Ebenen: Meinungen sowie dem Beschreiben der eigentlichen Existenz. Diese schließen „*enzyklopädische Projekte*“³¹² der Figuren ein, wie der autobiographische Hauptakteur folgendermaßen niederschreibt, „*als ein Mann von vieler Gelehrsamkeit; daß sogar meine Gleichnisse, meine Anspielungen, meine Erklärungen, meine Metaphern sehr gelehrt sind.*“³¹³ Diese spezielle Form der Biographie wird durch den verstärkten Einsatz von Abschweifungen und Digressionen zu einer Ausprägung der Enzyklopädik, wie beispielsweise Jean Pauls Umgang mit Thomas Hobbes Kritik oder Swifts ironisierender Anwendung des Abschweifenden. Sterne modifizierte seinen ganz persönlichen Modus der nichtlinearen Erzählpraxis.³¹⁴ Enzyklopädisch ist hier jedoch nicht die einfache Anhäufung von Meinungen oder Sammeln und Eintragen, von wissenschaftlich mehr oder minder relevanten Vorkommnissen (Meinungen), sondern das Erzählen, die Lebensbeschreibung selbst. Das Leben wird durch das Schreiben ausgetauscht; „*die Erzählzeit ist um ein vielfaches größer als die erzählte Lebenszeit*“³¹⁵. Innerhalb eines realen Jahres gelang es Laurence Sterne beispielsweise gerade einmal den ersten Lebenstag Tristram Shandys in ganzen drei Bänden aufzuschreiben.

³¹² Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poiesis*. S. 113

³¹³ Sterne, Laurence: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*. [1759 – 1767]. S. 171

³¹⁴ vgl. Werner, Hans C.: *Literary Texts As Nonlinear Patterns. A Chaotics reading of Rainforest, Transparent Things, Travesty, and Tristram Shandy*. Göteborg: 1999.

³¹⁵ Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poiesis*. S. 116

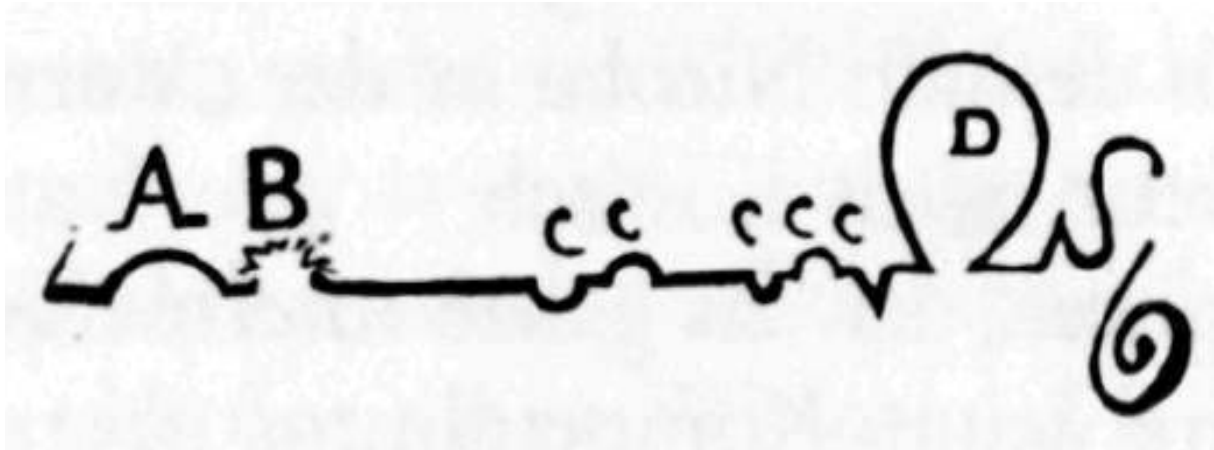


Abb. 9: Sternes Figurationen des digressiven Schreibens³¹⁶

Kilchers Definition der „Enzyklopädisierung des Lebens“³¹⁷, dieses beinahe lückenlose Zusammenfassen tagein, tagaus, ist der vorherrschende Topos der digressiv, satirischen Poetik Sternes, die nicht nur Jean Paul Friedrich Richter als Vorlage gegolten haben soll. Friedrich Nicolais *„Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker“* oder Theodor Gottlieb von Hippels *„Lebensläufe nach aufsteigender Linie“* stehen sowohl in der rezipierenden Tradition Sternes als auch später in der Bibliothek Pauls.

Nicolai adressiert beispielsweise seine Vorrede ausschließlich an „Gelehrte“: hier ein „hagerer Magister“, da „ein Student“ und „belesener Dorfpfarrer“; „so mögen sie hinzutreten und sich an dem Mahle weiden, welches hier ihrem Geiste aufgetischt wird.“³¹⁸

Hippel fertigt den genannten mehrbändigen Roman aus seiner eigenen Exzerpt-Sammlung an, welche er während des Studiums aus allen möglichen Gebieten zusammenstellte. Auch hier herrscht inmitten des enzyklopädischen Romans ein Konglomerat aus verschiedensten Abschweifungen: Exkurse, Erörterungen oder Leseradressierungen³¹⁹, Erklärungen, wie die mnemotechnischen Mittel des Reimes die Erzählung beeinflussen³²⁰ oder warum Sprache und Bildung derart nützlich für den Menschen seien³²¹.

³¹⁶ Sterne, Laurence: *Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy*. [1759 – 1767]. S. 468

³¹⁷ Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poesis*. S. 116

³¹⁸ Nicolai, Friedrich: *Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker*. Berlin 1960. S. 15

³¹⁹ vgl. Beck, Hamilton: *Tristram Shandy and Hippels Lebensläufe nach aufsteigender Linie*. In: *Studies in 18th Century Culture* 19 (1981). S. 261 - 278

³²⁰ vgl. von Hippel, Theodor Gottlieb: *Lebensläufe nach aufsteigender Linie, nebst Beilagen A, B, C*. In: Theodor Gottlieb von Hippel. *Sämtliche Werke*. 14 Bde. Berlin: 1828, Nachdruck Berlin: 1978. Bde. 1 – 4. Bd. 1. S. 22 - 30

³²¹ ebd. S. 46 - 53

Jean Paul ging im Anschluss noch ein Stück weiter und schrieb davon ausgehend poetische Enzyklopädien, die sich zwar an der Basis an seine literarischen Vorgänger hielten, jedoch um ein Vielfaches darüber hinaus gingen. Auch verfasste Richter auf 110 Bände aufgeteilte Exzerpte, „*Jean Pauls Privatenzyklopädie*“ als „*Datenbank gelehrter Dichtung*“³²², die rein aus ökonomischer Sicht nicht alle den Weg in seine Texte finden konnten; „*sein wachsender Thesaurus, dessen Bände stets griffbereit am Schreibtisch standen, wurden ihm zum Erfindungsort eines enzyklopädischen Schreibens, das den „gelehrten Witz“ zum Programm hatte.*“³²³ Der Dichter selbst fordert darin eine gelehrte Literatur, in Folge dessen auch er selbst vor einer großen Aufgabe stehe: „*Der volendetste Dichter, der alles gelesen – alle Wissenschaften – alles gesehen und dan noch die Freiheit behalten, über die erworbene Welt zu herrschen und eine poetische aus dem Erdenklos zu machen.*“³²⁴ Der gelehrte Witz als Anleitung, wie sämtliche Wissenschaften zu mischen seien, eine Art Kombinatorik, die zwischen den Dingen Ähnlichkeiten und Verwandtschaften herzustellen vermag, „*zum Witz gehört Phantasie, um das Unähnliche, das er verbinde, nur zusammen zu bringen.*“³²⁵ Dieser Witz fungiert als eigentliches Prinzip des allgemeinen Wissens, eine Vernetzung, der es innerhalb dieses paulschen Kosmos gelingt, alles in irgendeiner Art und Weise aufeinander zu beziehen und dadurch Verweise herzustellen.

*warum soll man [...] nicht anspielen können, auf was man will, auf alle Sitten, Zeiten, Kenntnisse, sobald man nur den fremden Gegenstand einheimisch macht. [...] ? Der Maler, der Dichter nimmt überall neuere Gelehrsamkeit in Anspruch: warum darf es der Witzige nicht dürfen? Man lerne durch das Buch für das Buch; bei der zweiten Lesung versteht man, als Schüler der ersten, so viel wie der Autor.*³²⁶

In Folge dessen nennt Kilcher eine Schnittstelle Moers' mit Jean Paul Friedrich Richters Werk am Beispiel des Werkes ‚*Flegeljahre*‘:

Jean Pauls Lektüre von Enzyklopädien allerdings kein bloß autodidaktes Lernverfahren, sondern auch Modus einer poetischen Praxis. Ihre Poetik orientiert sich nicht mehr an den Realien der Natur, sondern an ihrer enzyklopädischen Repräsentation. Die Enzyklopädik des Romans besteht damit in einer sekundären

³²² Kilcher, Andreas B.: Mathesis und poiesis. S. 381, 382

³²³ ebd. S. 118

³²⁴ Jean Paul: Jugendwerke II. Vermischte Schriften I. S. 271

³²⁵ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana. Politische Schriften. S. 204

³²⁶ ebd. S. 205

Symbolisierung: Während die Enzyklopädie das Wissen in in Totalität repräsentiert, verdichtet es der enzyklopädische Roman auf ein poetisches Format. Es ist dies ein potenziertes Übersetzungsverfahren, das nicht das Buch der Natur, sondern Bücher über die Natur zum Gegenstand hat, und damit immer schon Schrift. „Man lerne durch das Buch für das Buch“ [...] Die Verfahren dieses sekundären Schreibens sind folglich textueller bzw. rhetorischer Art: Zitat, Montage, Anspielung, Palimpsest [...] als „gelehrten Witz“ bezeichnete [...]“³²⁷

Innerhalb des gelehrten Witzes, dessen Connaisseur Jean Paul als Leser einer Vielzahl derlei Enzyklopädien zweifelsohne war, bewegt sich auch Walter Moers, beispielsweise im Hinblick auf die vielfach zitierten, für die Historie Zamoniens als wahrliche Kapazunder zu bezeichnende Persönlichkeiten, wie unter anderem: Gofid Letterkerl, Abradauch Sellerie, Dölerich Hirnfidler, Evadeweld von Worthgeiler oder Zank Frakfa. Diese, als Anagramme auf den Kontinent Zamoniens verbannten Autoren, die als Buchlinge, einer Art Bewohner der Katakomben Buchhains, Gottfried Keller, Charles Baudelaire, Friedrich Hölderlin, Walther von der Vogelweide, Franz Kafka namentlich parodieren, stellen auf Seiten Moers' genau diese Form des gelehrten Witzes dar, welcher darüber hinaus innerhalb des literarischen Diskurses existiert sowie funktioniert.³²⁸

Immer weiter führt und schmückt Walter Moers' Erzählerfigur präzise sein Denkarium aus, auf zwölf Seiten stellt er sein Dasein als überzeugter und praktizierender Hypochonder dar, seinen, unter dem Schreibtisch befindlichen Apothekerschrank, den Ausblick aus dem Fenster, das Mikroskop, ein sogenanntes Fühlmuseum, welches in sechshundertsechszig kleine Regalfächer gegliedert ist und jedes mit Objekten von jeweils anderer Oberfläche gefüllt wurde. *„Herrje – jetzt bin ich aber wirklich abgeschweift! Wo waren wir eigentlich stehengeblieben? Ach ja – Ensel und Krete. Nun vergessen Sie erst mal die Geschichte von Ensel und Krete [...]“*³²⁹

Die Abschweifungen sind während der Geschichte größtenteils so verwendet, dass die für die Protagonisten vermeintlich gefährlichsten und für den realen wie fiktiven Leser spannendsten Stellen damit unterbrochen werden. Ein Lesen der Erzählung ohne dem Miteinbeziehen jener markierten Digressionen stellt sich bisweilen als unmöglich dar, da innerhalb dieser ebenso zusätzliche Informationen, beispielsweise aus dem *„Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“* von Prof. Dr. Abdul

³²⁷ Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poesis*. S. 131

³²⁸ vgl. Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen*. S. 163 - 171

³²⁹ Moers, Walter: *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien*. S. 51

Nachtigaller, enthalten und für die verständliche Rezeption von Nöten sind. „Die Aufbrechung der Linearität des Textes durch die Mythenmetzische Abschweifung ermöglicht eine kritischere und aufmerksamere Lektüre, da sie bisher verborgene Dimensionen offenlegt.“³³⁰

8.4.2 Prof. Dr. Abdul Nachtigallers ‚Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung‘

Diese Lexikonartikel sind auch bezüglich des Paratextes von wesentlicher Bedeutung, kommen sie doch während ‚Ensel und Krete‘ in Form von Fußnoten im Text vor. Diese Fußnoten werden laut Thiem wie folgt definiert:

(Sie, Anm. d. Verf.) gehören zur wissenschaftlichen Praxis, deren diskursive Gewohnheiten hier ironisch adaptiert werden. Das Einhalten der akademischen Gepflogenheiten wirkt im Rahmen eines Märchens zwar deplatziert, jedoch finden diese in einem als der Geschichte markierten Raum statt und verweisen auf den wissenschaftlichen Kontext, in dem der akademisch gebildete Nachtigaller sich bewegt.³³¹

Sabine Zubarik teilt Fußnoten in zwei Kategorien ein, erstens die trennende Fußnote, welche auf Texte außerhalb des eigentlichen verweise und präzisierend, abschweifend oder aber auch in den wissenschaftlichen Kontext bringend wirke; und zweitens die zufügende Fußnote, die innerhalb des Textes zusätzliche Informationen biete.³³² Im Sinne der Fiktion funktioniert die Fußnote jedoch zumeist parodistisch oder aber auch intertextuell, im Fall von ‚Ensel und Krete‘ wird auf rein fiktive Werke Bezug genommen. Hier können diese Bezüge als intratextuell definiert werden.

Die Artikel des zamonischen Gelehrten Nachtigaller, dessen vielzitiertes Motto ‚Wissen ist Nacht!‘ die Umformung Francis Bacons Aussage persifliert, sind nicht in den Textfluss

³³⁰ Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers’ Ensel und Krete. S. 231

³³¹ Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers’ Ensel und Krete. S. 223

³³² Zubarik, Sabine: Paratexte: Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur. Erfurt: Universität: Diplomarbeit 2005. S. 15 ff.

eingewoben. Dem Rezipienten steht also zunächst frei, ob und wie diese Artikel gelesen werden. Grundlegend gilt es zu Fußnoten zu bemerken, dass solche eher in wissenschaftlichen Fachschriften denn während eines adaptierten Kindermärchen zu verorten sind, jedoch spielt Moers' Anwendung genau mit dieser Fiktion der Pseudowissenschaftlichkeit. Der große Denker Dr. Nachtigaller als Instanz der Intelligenz, der mit Hilfe seines Wissens selbst der Leserschaft bereit steht vorhandene Lücken zu füllen.

Die behandelten sechs Stücke dieser Lexikonartikel innerhalb der Geschichte *„Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien“* werden in diesem Rahmen wiederum unter jenem Gesichtspunkt untersucht, der die damit verbundene Abschweifung ins Visier nimmt. Zunächst gilt zu sagen, dass ein Artikel auf zweiter Ebene, nicht jener des eigentlichen Textes, stets als Ablenkung in Erscheinung zu treten vermag, der Blick auf den Erzählstrang ist auch hier nicht einfach wahllos oder gar willkürlich umherschweifend. *„Zwar scheint die Bedeutung der Erläuterungen nachgeordneter Natur zu sein, jedoch bieten sie nicht immer ganz neutrale Zusatzinformationen, die von der Handlung ablenken“*³³³, schreibt Ninon Franziska Thiem, die des Weiteren noch vor einer vermeintlichen Gefährdung der Leserschaft warnt, welche dadurch auf Ab- wie Umwege geleitet werden würde. Derlei *„Texte im Text“*³³⁴ funktionieren nach der Art und Weise, dass sie den eigentlichen Text als Fiktion ausweisen; innerhalb der Buchreihe über den zamonischen Kontinent gibt es neben den thematisierten Abschweifungen Mythenmetz' eben auch dieses vielfältig eingesetzte Lexikon.

In Anbetracht der bereits an sich vom Weg abkommenden Hänsel und Gretel, gilt das gleiche Problem auch für deren Pendants Ensel und Krete. Und auch die Lexikonartikel sind innerhalb der Weg-Metaphorik zu verorten: Gelten die ersten Orte und Wege, auf denen sich die beiden, der Gattung der Fhernhachen zugehörigen Protagonisten entlang bewegen, als gut und wissenschaftlich erforscht, so besteht die theoretische wie praktische Möglichkeit das Lexikon zu befragen. Sobald jedoch jene Teile des Waldes betreten werden, welche quasi als zu gefährlich für die Wissenschaft gelten und deshalb noch unerforscht sind, besteht auch die reelle Chance auf Hilfe durch derlei Artikel nicht mehr.³³⁵

³³³ Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers' Ensel und Krete. S. 224

³³⁴ vgl. Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente im Walter Moers' Zamonien-Romanen. S. 82

³³⁵ vgl. Lembke, Gerrit: Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. S. 98 - 103

Der erste Eintrag aus Nachtigallers Almanach des zamonischen Allwissens referiert auf die Gattung der Buntbären, deren Besonderheit in Form und Ausprägung der unendlichen Farbpalette ihres Fells mehr als hervorgehoben wird:

**Buntbären, die: Zamonische Sonderform aus der Familie landbewohnender Allesfresser mit dichter Fellbehaarung (Ursidae); kräftige, bis zu zwei Meter große Säugetiere mit Sprachbegabung. Das Einzigartige an den Buntbären ist ihre farbliche Individualität. Jeder Buntbär trägt ein farbiges Fell, aber keines ist von gleicher Färbung. Es gibt zum Beispiel zahlreiche rote Buntbären, aber jeder trägt eine eigene Variation der Farbe Rot: [...] es gibt keine Farbe, die ein Buntbär nicht haben kann.³³⁶*

Innerhalb dieser vollgepackten Aufzählung nennt das ‚Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung‘ 12 Rottöne, 27 verschiedene Arten der gelben Fellfärbung, 22 Variationen des Grünen, ganze 31 Vertreter der blauen Palette, wiederum 20 Mischfarben, 17 Diamantfarben und 15 nur in Zamonien beheimatete Farbtöne, die je nach Konzentration und Mischung in restliche 7 Färbungen resultieren können. Das alles, nur um am Ende des Beitrages zu konstatieren, dass ein sogenannter Buntbär jede erdenkliche Farbe tragen kann, sogar solche die für die realen Leser nicht existieren. Durch das Aufzählen dieser einzelnen Nuancen der Farbgebung schreiten diese Lesenden immer weiter vom eigentlichen Text weg und sind dem Risiko der Abschweifung preisgegeben. Gar gilt es nach dem Eintrag wieder zurückzublättern um zur eigentlichen Geschichte zu gelangen. In diesem Zusammenhang Roland Barthes zu nennen beruht auf der Tatsache, dass genau dieses (Dahin-)Plappern, explizit auf die Färbung der Buntbären bezogen, damit zusammenzufallen zu scheint.

Das Plappern des Textes, ist nur jener Sprachschaum, der sich aus einem simplen Schreibbedürfnis heraus bildet. Beim Schreiben seines Textes greift der Schreiber zu einer Säuglingssprache: imperativ, automatisch, gefühlsleer, ein kleines Debakel an Schmatzlauten. [...] Es sind Bewegungen eines Saugens ohne Gegenstand, einer undifferenzierten Mündlichkeit, abgeschnitten von jener, welche die Lüste der Gastrosophie und der Sprache hervorbringt.³³⁷

³³⁶ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 17 – 19.

³³⁷ Barthes, Roland: Die Lust am Text. S. 10

Barthes' *„Lust am Text“* meint damit, dass ein solches Begehren eben auch durch diese Detailliertheit zu entstehen vermag, also quasi durch ein solch explizit gemachtes Plappern, wie es im Fall jener Lexikonartikel, aber auch einigen der weiteren, behandelten Abschweifungen wie Ablenkungen der Fall ist.

Zurück zu *„Ensel und Krete“*: Über ebenfalls drei Seiten erstreckt sich der in den Fußnoten angeführte Beitrag zur Waldhexenspinne. Die Besonderheit dieses Eintrages liegt jedoch nicht darin, dass etwa abermals ein schier unübersichtlicher Haufen an äußerlichen Merkmalen genannt wird, sondern vielmehr in der Tatsache, dass etwa 100 Seiten später indirekt vom Haupttext auf die Fußnote beziehungsweise umgekehrt verwiesen wird. Zunächst wird also im letzten Satz des Lexikoneintrags folgendes angeführt: *„Da sich die Waldspinnenhexe in keinerlei Evolutionsschema einordnen lässt, nimmt man an, daß sie entweder durch Kometeneinfall oder ein Dimensionsloch nach Zamonien gelangt ist.“*³³⁸ Im Verlaufe der Geschichte widerfährt Ensel genau dieser Kometeneinfall, als quasi transzendentes Abenteuer erlebt er die Geschichte der Waldspinnenhexe am eigenen Fell, während diese versucht ihn zuerst zu paralisieren und wenig später zu verspeisen: *„Ensel flog durch das Weltall. Er sah Planeten, Sonnen, ganze Milchstraßen. Kometen donnerten an ihm vorbei, weißschweifig und lodernd [...]“*³³⁹

Die übrigen vier Artikel wurden jeweils zur Art der Fhernhachen, zu Prinz Kaltbluth Romanen, den Stinktierchen und dem Laubwolf verfasst. Der Eintrag zur Trivialliteratur rund um Kalthblut strotzt nur so vor Aversionen, wird hier doch von einem beklagenswerten Phänomen berichtet, welches lediglich die niedrigsten Bedürfnisse der Rezipienten anzusprechen vermag.³⁴⁰ Weitaus interessanter gestalten sich allerdings die letzten beiden Angaben, die einerseits das Stinktierchen, andererseits den Laubwolf thematisieren.

*„*Stinktierchen, das: [...] Er ist mit einer eitrigen Schwefellösung gefüllt, die er, wenn man auf ihn tritt, unter einem Ächzgeräusch von sich gibt [...] Die Lösung ist harmlos, aber von impertinentem Geruch.“*³⁴¹, so lautet der sechs Zeilen dauernde Eintrag zu jenem Lebewesen, welches es im Zuge Kretes Folgen schwerem Tritt zu erläutern gilt: *„Aber Krete war kaum ansprechbar, denn sie hatte sich Blasen gelaufen. Außerdem war sie auf ein Stinktierchen*“*

³³⁸ Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. S. 26

³³⁹ ebd. S. 130

³⁴⁰ vgl. ebd. S. 36

³⁴¹ ebd. S. 64

getreten, was ihren rechten Schuh in eine ausgesprochen übelriechende Angelegenheit verwandelt hatte.“³⁴² Diese Stelle fungiert als Zeugnis dafür, dass Ausnahmen durchaus die Regel der Abschweifung bestätigen. Nämlich unter dem Gesichtspunkt gesehen, dass beide Ebenen der Abgrenzung ineinander übergehen können, dass die gewonnenen Informationen Nachtigallers in Synergie mit Mythenmetz' Erzählung zu treten wissen und so tatsächlich das Textverständnis der Lektüre vorankurbeln können.

Die jedoch aufschluss- wie zugleich facettenreichste Fußnote aus dem Nachtigallerschen Lexikon betrifft: „**Laubwolf, der: Vorwiegend in zamonischen Wäldern beheimatetes Raubwesen aus der Gattung der floral-faunalen Mischformen mit Verwandtschaftsbeziehungen zum Zamonischen Grauwolf, zur Ornischen Blutbuche und zum Midgardschen Gummibaum [...]*“³⁴³ Gerade noch in der eigentlichen Erzählung verortet, findet nach dessen Einführung sogleich eine weitere Mythenmetzsche Abschweifung statt, welche wiederum in sich das bereits behandelte, spontan gesponnene und bereits behandelte Gedicht *„An einen alternden Laubwolf“* (siehe Kapitel 8.3.1, S. 78) anführt.

Der fiktive Autor schreibt in seiner Macht demonstrierenden Abschweifung von den drohenden Gefahren, die von einem der gefährlichsten Raubtiere des Kontinents auszugehen vermögen und fügt nebenbei an, dass dieses hier geschilderte Exemplar, entgegen dem Wortlaut des Gedichtes, ganz und gar nicht betagt zu agieren scheint. Ganz im Gegenteil sei die zum Großteil aus abgefallenen Blättern bestehende Bestie als ernst zu nehmende Gefahr zu betrachten. Krete und ihr Bruder werden in allerletzter Sekunde vom Geheimdienst der Buntbären vor dem fatalen Ende ihrer noch kurzen Reise gerettet, auf Seiten des Übeltäters kann man von dergleichen Happy End keineswegs sprechen. Verloren geglaubte Kinder der Bewohner und ein Schatz des Ungetüms wären gefunden und gefeiert worden, inmitten der jubelnden Menge jedoch verschwindet diese nun erkannte Fata Morgana und das Geschwisterpaar steht wieder alleine und verlassen im großen Wald; abermals eine Halluzination, alles inklusive des Wolfes imaginiert. In der sofort darauf folgenden Abschweifung meint Hildegunst von Mythenmetz, dass diese ledigliche Halluzination und die damit verbundene Perspektivenübernahme als künstlerisches Wagnis zu betrachten sei (natürlich nicht ohne den Literaturkritiker Laptantidel Latuda zu beschimpfen) und sobald ein

³⁴² Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien S. 64

³⁴³ ebd. S. 74

solches Exemplar einer seltenen Spezies, wie er es selbst sei, auftauche, wäre er sofort durch ein familiäres Band mit jenem verbunden.

So wird beispielsweise aus dem Wolf des Volksmärchens ein anthropomorphisiertes Mischlebewesen aus Tier und Pflanze, der „Laubwolf“ [...]. Dieser stellt zwar dem Muster des Volksmärchens entsprechend eine große Bedrohung für die Helden dar, indem er sie fressen will; auf der anderen Seite wird aber ausführlich von seinen Alpträumen [...], seinen Verdauungsschwierigkeiten [...] sowie seiner albernen Fortbewegungsweise [...] berichtet. Spätestens jedoch, wenn sich der Laubwolf als eine durch Drogen hervorgerufene Halluzination der Kinder erweist [...], kann er nicht mehr als gefährlicher Volksmärchenwolf wahrgenommen werden.³⁴⁴

In diesem Sinne tritt Mythenmetz also weder zum ersten als auch letzten Mal als unzuverlässiger Autor in Erscheinung, *„Auch in Kunstmärchen kommt es wiederholt vor, dass Protagonisten wie Leser erst im Nachhinein erfahren, dass bestimmte Elemente des Geschehens sich nicht auf der realen Handlungsebene abgespielt haben“³⁴⁵*, lautet Mareike Wegners kurze Erläuterung dazu, die darüber hinaus noch anmerkt, dass unter dem Gesichtspunkt dieser Drogen induzierten Wahrnehmungsstörung ebenso die gesamte Geschichte gelesen werden könnte und die beiden Hauptcharaktere stets in der möglichen Lage seien aufzuwachen.

Conclusio

Den Kern dieser Arbeit stellt sowohl der historische Fortgang der Digression, als auch die dadurch veränderte Gebrauchsweise jenes Phänomens dar. Das Digressive zeichnet sich in den Werken der drei behandelten Schriftsteller als deren wesentliches Erkennungsmerkmal aus. Die zentrale Fragestellung meiner Diplomarbeit lautet, wie die zunächst rhetorische, dann literarische Evolution des Abschweifens gewisse Parallelen im Schreiben Laurence Sternes, Jean Paul Friedrich Richters und Walter Moers' aufzuzeigen vermag. Die Vorzeichen wie auch die Rezeption der Literaten scheinen, dem zeitlichen Auseinanderliegen geschuldet, zwar unterschiedlich, doch sollte in den angestellten Untersuchungen aufgezeigt werden, dass

³⁴⁴ Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. S. 74, 75

³⁴⁵ Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht! Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. S. 81

die Metafiktionalität, der Paratext, das Palimpsest wie auch die Enzyklopädik im literarischen Schaffen dieser Autoren gemeinsame Schnittpunkte präsentieren.

Das Element der Abschweifung wurde zunächst innerhalb der Rhetorik aufgegriffen und galt bei der Beweisführung vor Gericht als relevantes Element. Diese persuasive, wenig später amplifikatorische Digression wurde im Zuge der Schriftlichkeit von den Elementen der Skepsis, der Subjektivität und in Folge dessen auch von jenen der Satire verdrängt. Die von Sterne angewandte progressive Digression im Sinne der Selbstreflexion kann als Ausgangspunkt einer vergleichenden Analyse herangezogen werden, in der die Reflexion eine tragende Rolle einnimmt. Dieses progressive Moment kann in Folge auch bei Jean Paul dingfest gemacht werden, der sich sowohl der Kritik an seinem Schreiben stellt und diese in ihr Gegenteil umzumünzen versucht. Die Satire und die Reflexion während des Schreibprozesses können, aus meinen Ergebnissen folgernd, somit als weitere wichtige Gemeinsamkeiten der Literaten genannt werden.

Die verschiedenen Lesearten die den Umgang mit der Abschweifung bedingen, wie beispielsweise das Überblättern und das Nachschlagen, werden zwar unterschiedlich, jedoch vereinernd von den Autoren thematisiert. Während sich Sterne um eine eigene Ordnung des Lebens seiner Titelfigur durch die Digression bemüht, unterminiert Paul die vorherrschende Abneigung gegenüber der Abschweifung und nimmt deren Gegnern argumentativ den Wind aus den Segeln. Moers' satirische Herangehensweise nimmt sich dieser Tradition an und persifliert so zeitweilen literarische Klassiker auf eine ganz eigene Art und Weise, um beispielsweise den klassischen Literaturbetrieb oder den Genie-Kult auf die Schaufel zu nehmen.

Die Metafiktion spielt sowohl in den Texten Jean Pauls, als auch in Sternes *„Tristram Shandy“* und der Mythenmetzchen Abschweifung bei Walter Moers eine zentrale Rolle. Die Thematik des Aufschreibens über das Aufschreiben kann in den behandelten Werken als prägnantestes Merkmal ausfindig gemacht werden, das sich darüber hinaus über die weiteren Unterpunkte (Paratext, Palimpsest, Enzyklopädik) erstreckt. Dass Moers' Werk *„Ensel und Krete“* ganz bewusst mit jenen Elementen der Metafiktion zu hantieren weiß, steht zweifelsohne außer Frage; dies kann meiner Ansicht nach ebenso deutlich in der Tradition Sternes wie Jean Pauls stehend verortet werden.

Der hier abgebildete Fortschritt, vom rhetorischen Gebrauch der Abschweifung hin zur literarischen Digression, stellt die wesentlichen Anwendungsfelder dieses Phänomens dar. Darin kann ebenfalls die Grundlage für Laurence Sterne und dessen *Tristram Shandy* festgemacht werden, Jean Pauls Lektüre dieses Werkes und seine Weiterentwicklung des Digressiven wurden Jahrhunderte später von der Erzählinstanz Hildegunst von Mythenmetz respektive Walter Moers auf doppelte Art und Weise satirisch verhandelt, sodass ein sogenanntes Erbe dieses metafiktionalen Moments auf Seiten des fingierten Erzählers für mich nicht von der Hand zu weisen scheint.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Fielding, Henry: Tom Jones. Die Geschichte eines Findelkindes [1749], übers. v. Höckendorf, Horst. In: Klotz, Günther & Seehase, Georg (Hrsg.): Henry Fielding. Ausgewählte Werke. Bd. 3. Berlin: Aufbau 1964.

Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. II Leipzig: Hirzel 1854 – 1960.

Hobbes, Thomas: Leviathan [1651], übers. v. Euchner, Walter, Fetscher, Iring (Hrsg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Jean Paul: Die Unsichtbare Loge. Hesperus. Politische Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. I. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Hesperus oder 45 Hundposttage. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. I. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Ideen-Gewimmel. In: Wirtz, Thomas & Wölfel, Kurt (Hrsg.): Texte & Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß. Frankfurt. a. M.: 1996.

Jean Paul: Jugendwerke II. Vermischte Schriften I. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. II. Bd. II. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Kleinere Erzählungen. Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. IV. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Kommentar zu Band 1 - 3. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. II, Bd. IV. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Nachlass. In: Preußische Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Jean-Paul-Gesellschaft (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe begründet v. Berend, Eduard. Abt. II, Bd. 7. Weimar / Berlin: Böhlau.

Jean Paul: Titan. Komischer Anhang. Clavis Fichtiana. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. III. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Siebenkäs. Flegeljahre. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. II. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Späte Erzählungen. Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. VI. München/Wien: Hanser 1989.

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. Levana. Politische Schriften. In: Müller, Norbert (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. V. München/Wien: Hanser 1989.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1770/1793/1799], In: Weischedel, Wilhelm (Hrsg.): Immanuel Kant. Werke. Bd. 8. Darmstadt: WBG 1975.

Keller, Gottfried: Spiegel das Krätzchen [ED 1856]. In: Böning, Thomas (Hrsg.): Gottfried Keller. Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 4: Die Leute von Seldwyla. Frankfurt a. M.: 1989.

Leibnitz, Gottfried Wilhelm: Die Monadologie [1714]. In: Cassirer, Ernst (Hrsg.): Hauptshriften zur Grundlegung der Philosophie. Hamburg: Meiner 1966.

Locke, John: An Essay concerning Human Understanding. Nidditch, Peter H. (Hrsg.). Oxford: 1984.

Moers, Walter: Das Labyrinth der träumenden Bücher. München: Knaus Verlag 2011.

Moers, Walter: Der Schreckenmeister. München: Piper 2007.

Moers, Walter: Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. München: Goldmann Verlag 2002.

Moers, Walter: Die Stadt der träumenden Bücher. München: Piper 2004.

Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002.

Montaigne, Michel de: Essais [1580 – 1595], übers. v. Lüthy, Herbert. Zürich: Manesse 1953.

Nicolai, Friedrich: Leben und Meinungen des Herrn Magisters Sebaldu Nothanker. Berlin 1960.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus [1872]. In: Schlechta, Karl (Hrsg.): Friedrich Nietzsche. Werke. Bd. I. München: Hanser 1955.

Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. In: Schulz-Behrend, George (Hrsg.): Martin Opitz. Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Bd. I. Stuttgart: 1986.

Platon: Des Sokrates Verteidigung. In: Eigler, Gunther (Hrsg.): Platon. Werke. übers. v. Schleiermacher, Friedrich. Bd. II. Darmstadt: WBG 1990.

Platon: Der Sophist. In: Eigler, Gunther (Hrsg.): Platon. Werke. übers. v. Schleiermacher, Friedrich. Bd. III. Darmstadt: WBG 1990.

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Erster Band. Gedichte. Erster Teil. Frankfurt a. M.: 1955.

Schmidt, Arno: Der Platz, an dem ich schreibe: 17 Erklärungen zum Handwerk des Schriftstellers. Zürich: Haffmanns Verlag 1993.

Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767], übers. v. Schmitz, Siegfried. München: Winkler 1963.

Swift, Jonathan: Ein Tonnenmärchen [1704], übers. v. Graustein, Gottfried & Wilck, Otto. In: Schlösser, Anselm (Hrsg.): Jonathan Swift: Ausgewählte Werke. Frankfurt: Insel 1972, Bd. 1.

von Hippel, Theodor Gottlieb: Lebensläufe nach aufsteigender Linie, nebst Beilagen A, B, C. In: Theodor Gottlieb von Hippel. Sämtliche Werke. 14 Bde. Berlin: 1828, Nachdruck Berlin: 1978. Bde. 1 – 4. Bd. 1.

Sekundärliteratur

Ahlers, Michael: Die Stimme des Menelaos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

Austin, John Langshaw: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words) [1962]. bearb. v. Savigny, Eike von. Stuttgart: Reclam 2002.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis, Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000.

Barthes, Roland: Die Lust am Text [1973], übers. v. König, Traugott. Frankfurt: Suhrkamp 1990.

Bassnett, Susan & Lefevre, André: Constructing Cultures. Essay on Literary Translation. Clevedon u.a., Cromwell Pres 1998.

Beck, Hamilton: Tristram Shandy and Hippls Lebensläufe nach aufsteigender Linie. In: Studies in 18th Century Culture 19 (1981).

Bosse, Heinrich: Theorie und Praxis bei Jean Paul. Paragraph 74 der «Vorschule der Ästhetik» und Jean Pauls erzählerische Technik, besonders im «Titan». Bonn: Bouvier 1970 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 87)

Busse, Walter: Der Hypochondrist in der deutschen Literatur der Aufklärung. Mainz: 1952

Cahn, Michael: Kunst der Überlistung. Studien zu Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik. München: Fink 1986.

Chambers, Ross: Loiterature. Lincoln / London: University of Nebraska Press 1999.

Czerny, Johann: Sterne, Hippel und Jean Paul. Berlin 1904.

Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibnitz und der Barock [1988], übers. v. Schneider, Ulrich Johannes. Frankfurt: Suhrkamp 2000.

Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert. Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul. Berlin: De Gruyter 2007.

Dollinger, Anja & Moers, Walter: Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin. München: Knaus Verlag 2012.
S.117

Draxler, Helmut: Shandyismus. In: Draxler, Helmut (Hrsg.): Shandyismus. Autorenschaft als Genre. Wien: Secession 2007.

Fabian, Bernhard: Tristram Shandy. In: Stanzel, F.K. (Hrsg.): Der englische Roman. Düsseldorf: 1969.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. übers. v. Köppen, Ulrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses [1970], übers. v. Konersmann, Ralf, Frankfurt: Fischer 2001

Gendolla, Peter: Abschweifen und Herumtrödeln: Zeitwahrnehmung durch Literatur. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik – Beschleunigung - 31. Universität Siegen 2001

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Hornig, Dieter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2001.

Golz, Jochen: Welt und gegen-Welt in Jean Pauls «Titan». Stuttgart: Metzler 1996.

Härter, Andreas: Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik: Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel. München: Fink 2000.

Helfrecht, Johann Theodor: Shakal, der schöne Geist. Fragmente einer Biographie von dem Araber Albezor. Neue und mit einer fortgesetzten Biographie des wieder auflebten Helden vermehrte Auflage. Dintenzstadt: Grünwald 1801.

Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. London: Routledge 1991. S. 7

Janzen, Dennis: Enzyklopädische Schreibweise in den Zamonien-Romanen von Walter Moers. Konstanz: 2007.

Kilcher, Andreas B.: Mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Kohl, Norbert: Die Struktur des Tristram Shandy. In: Sterne, Laurence: Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman. A. F. Säubert (Übers.), Frankfurt am Main: 1982.

Kolmar, Lothar & Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2002.

Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München: 1976.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde. 2., durch einen Nachtrag verm. Auflag. München: 1973.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. [1975] übers. v. Bayer, Wolfram & Hornig, Dieter. Frankfurt: Suhrkamp 1994.

Lembke, Gerrit: Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien Romane. Göttingen: V&R unipress 2011.

Lembke, Gerrit: Palimpseststruktur in Walter Moers' Der Schreckenmeister. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien Romane. Göttingen: V&R unipress 2011.

Mader, Ilona: Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen. Marburg: Tectum 2012.

Marcus Fabius Quintilianus: Institutionis oratoriae: Libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lat. u. dt. Hrsg. u. übers. v. Rahn, Helmut. 2 Bde. Darmstadt: 1972 bzw. 1975. (IV, 3, 15).

Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main 1995.

Müller, Götz: Jean Pauls Exzerpte. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.

Neuhaus, Stefan: Das bin doch ich – nicht. Autorenfiguren in der Gegenwartsliteratur. In: Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorenschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript Verlag 2014.

Poser, Michael von: Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert. Bad Homburg / Berlin / Zürich: Gehlen 1969.

Pott, Hans-Georg: Neue Theorie des Romans: Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt. München: Fink 1990.

Profitlich, Ulrich: Der seelige Leser. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Jean Pauls. Bonn: Bouvier 1968.

Reinhold, Carl: Wörterbuch zu Jean Pauls Levana oder Erziehungslehre. Ein nothwendiges Hülfsbuch für alle, welche diese Schrift mit Nutzen lesen wollen. Neue wohlfeile Ausgabe. Leipzig: Cnobloch 1811.

Rolle, Dietrich: Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers. Neue Beiträge zur englischen Philologie 2. Münster: 1963.

Schor, Sandra: Reclaiming Digression. In: Smith, Louise Z. (Hrsg.): Audits of Meaning. Portsmouth: Heinemann 1988.

Homepage: Spektrum. Lexikon der Biologie. Pfropfen:
<http://www.spektrum.de/lexikon/biologie/pfropfung/50756> (Stand: 27.4.2017).

Spedicato, Eugenio: Jean Pauls und Carlo Emilio Gaddas Werkstatt des humoristisch-witzigen Stils. In: Espagne, Genevieve & Helmreich, Christian (Hrsg.): Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 2002.

Ter-Nedden, Gisbert: Das Ende der Rhetorik und der Aufstieg der Publizistik. Ein Beitrag zur Mediengeschichte der Aufklärung. In: Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): Kultur und Alltag. Soziale Welt, Sonderband 6. Göttingen: Schwartz 1988.

Thiem, Ninon Franziska: Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers' Ensel und Krete. In: Lembke, Gerrit (Hrsg.): Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents. Göttingen: V&R unipress 2011.

Ueding, Gert: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: 1992 – 2001. Bd. 3.

Ueding, Gert & Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode. Weimar: J.B. Metzler 2011.

Uhlig, Claus: Theorie der Literathistorie. Prinzipien und Paradigmen. Heidelberg: 1982.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Methuen & C. 1984.

Wegner, Mareike: Wissen ist Nacht. Parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2016.

Weinrich, Harald: Vorwort. In: Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Hornig, Dieter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2001.

Werner, Hans C.: Literary Texts As Nonlinear Patterns. A Chaotics reading of Rainforest, Transparent Things, Travesty, and Tristram Shandy. Göteborg: 1999.

Wieland, Magnus: Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik. Wehrhahn Verlag 2013.

Winkgens, Meinhard: Palimpsest. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart / Weimar: 1998.

Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann. München: Fink 2008.

Wünsch, Frank: Die Parodie. Zu Definition und Typologie. Hamburg: Dr. Kovac Verlag 1999.

Zander, Horst: Überlegungen zum Paratext in Tristram Shandy. In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 28.

Zubarik, Sabine: Paratexte: Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur. Erfurt: Universität: Diplomarbeit 2005.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Der von Sterne selbst verbildlichte Fortlauf der 4 Stränge seines Werks.

Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767], übers. v. Schmitz, Siegfried. München: Winkler 1963. S. 468

Abbildung 2:

Von Laurence Sterne abgebildeter digressiver Erzählstrang.

Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767], übers. v. Schmitz, Siegfried. München: Winkler 1963. S. 615

Abbildung 3:

Ensel und Krete blicken aus dem Buch heraus.

Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002. Umschlagseite 1.

Abbildung 4:

Der lediglich als Übersetzer und Illustrator angeführte Walter Moers.

Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002. Umschlagseite 4.

Abbildung 5:

Der Große Wald als Karte.

Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002. S. 8, 9

Abbildung 6:

Die Karte Baumings.

Moers, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München: Goldmann Verlag 2002. S. 20, 21

Abbildung 7:

Käpt'n Blaubär im Finsterberglabyrinth.

Moers, Walter: Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. München: Goldmann Verlag 2002. S. 177

Abbildung 8:

Das Gehirn innerhalb des Bollog-Schädels.

Moers, Walter: Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. München: Goldmann Verlag 2002. S. 430, 431

Abbildung 9:

Sternes Figurationen des digressiven Schreibens.

Sterne, Laurence: Das Leben und die Meinungen des Tristram Shandy. [1759 – 1767], übers. v. Schmitz, Siegfried. München: Winkler 1963. S. 468

Abstract

Zentrales Thema der Diplomarbeit stellt die Digression dar, welche an sich nicht einfach zu definieren scheint. Derlei Abschweifungen sind ein markantes Merkmal der literarischen Texte sowohl Laurence Sternes, Jean Paul Friedrich Richters als auch Walter Moers'. In insgesamt drei großen Kapiteln wird versucht aufzuzeigen, wie sich die Digressionen über einen historischen Verlauf etwaig verändert respektive angepasst haben und welche konkreten Anwendungen sie in den einzelnen Werken der Literaten haben.

Begonnen wird mit der Rhetorik und der damit verbundenen Mündlichkeit, die quasi als Startpunkt im Sinne einer literarischen Untersuchung angesehen werden kann. Vor allem Andreas Härters Werk *„Digressionen: Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik“* als auch Heinrich Lausbergs *„Elemente der literarischen Rhetorik“* stellen in diesem Zusammenhang wesentliche Anknüpfungspunkte dar. Über eine historische Klassifikation der verschiedenen Digressionstypen nach Wieland widmet sich die Arbeit einer Thematik der (Un-) Ordnung in Sternes bekanntestem Werk *„Tristram Shandy“*, stellt dieses ebenso in den Kontext des Philosophen John Locke. Springender Punkt bei jenem englischen Schriftsteller scheint eine sogenannte Wiederentdeckung der Ordnung durch die Anwendung der Digression, da diese zwar vom eigentlichen Weg des Textes abkommen lässt, zeitgleich jedoch gerade dadurch auf die eigentliche Linearität hinweist.

Das damit beginnende zweite große Kapitel stellt eine Auseinandersetzung mit den beiden Schriftstellern Sterne und Jean Paul dar, die sich immer wieder mit der Kritik konfrontiert sahen, gegen eine sogenannte Regelpoetik zu verstoßen und dem eigentlichen literarischen Diskurs auf einen ersten Blick nicht anzugehören. Zu Jean Pauls Werken wird verstärkt auf Magnus Wielands *„Vexierzüge“* eingegangen, der zunächst Beispiele anführt, welche Möglichkeiten des beispielhaft Abschweifenden existierten und wie damit auf Seiten der Leserschaft umgegangen werden könnte. Ebenfalls im Blick der Untersuchung befindet sich die explizite Kritik am Schreiben des mitunter als diabolisch bezeichneten Jean Paul Friedrich Richters, der innerhalb seiner Werke diese auszuhebeln versucht, darüber hinaus seinen Gegnern und der damalig ästhetischen, anthropologischen oder rhetorischen Kritik gegenübertritt.

Den Beginn des dritten Teils macht zunächst eine Einführung in die Mythenmetzsche Abschweifung, die versucht werden soll als digressives Erbe zu ermitteln. Der darauf folgende Abschnitt behandelt die Abschweifungen unter Berücksichtigung der Metafiktionalität, welche allen drei Schriftstellern zu gewissem Grad zukommt und als erste Gemeinsamkeit anzusehen ist. Dieser Punkt dient als Ausgangslage um weiter den Paratext mitsamt der beispielsweisen Fußnoten oder der Pseudonymität zu behandeln. Auch stellt Gérard Genettes Intertextualitätstheorie zu den Palimpsesten einen markanten Punkt dar, welche die Literatur der zweiten Stufe behandelt, wenn sich also ein Text auf einen anderen zu beziehen versucht. Ein weiteres Unterkapitel gilt es der Enzyklopädie einzuräumen, die hier als eigentliches Anwendungsgebiet der Digression zu verstehen ist.

Sowohl Laurence Sterne, Jean Paul als auch Walter Moers stehen in der Tradition dieses enzyklopädischen Romans, der hier mit Hilfe beispielsweise des gelehrten Witzes Anwendung findet. Kombinatorische Poetik, zwischen der Enzyklopädie und der Poetik angesiedelt, wird ebenso wie das *„Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Professor Doktor Abdul Nachtigaller“*, einem ebenso hinsichtlich der Intertextualität relevanten eingeführten Nachschlagwerk, behandelt. Ein sozusagen stets anwachsendes *compendium mundi*, wie es bereits zu Lebzeiten Jean Pauls in Form der Exzerprierkästen angewendet wurde, versucht der Autor hier dem fiktiven Erzähler anzudichten, welches nur eine der Parallelen zwischen Paul und Moers belichten sollte. Die Conclusio versucht also zu bestätigen, dass die Digression heute in ihrer Anwendung immer noch auf ähnliche Art und Weise zu funktionieren scheint und sich die metafikcionalen Elemente bei Moers gerade dieser Funktionen des Abschweifenden von Sterne und Paul bedienen.