

**Intertextualität und Kanon**  
**in Walter Moers' *Der Schrecksenmeister***

by

Isabelle Giraud

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
in fulfilment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2010

©Isabelle Giraud 2010

## **AUTHOR'S DECLARATION**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

## Abstract

This thesis will show that Walter Moers' novel *Der Schrecksenmeister*, published in 2007, challenges the convention of the academic canon discussion. *Der Schrecksenmeister* is a work of fantasy literature; this is not a prestigious genre in the German academic field, and as a result, fantasy literature is not considered part of the literary canon. Due to its high level of intertextuality, however, I believe that this novel makes a claim for its own canonization. One of my research questions is therefore – Which pretexts, or intertextual precursors, are inscribed into Moers' novel? This intertextuality connects *Der Schrecksenmeister* with already canonical authors and novels, and is the key that serves to open the literary canon.

To begin with, the phenomenon of intertextuality must be defined. Due to the fact that this phenomenon is the subject of a major debate, intertextuality is a murky concept. After a short survey of the various definitions, I will then classify the phenomenon and narrow the definition down for the purpose of this thesis. I use two major works on intertextuality: an anthology by Ulrich Broich and Manfred Pfister entitled *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistischen Fallstudien*, and Peter Stocker's work on intertextuality, *Theorie der intertextuellen Lektüre*. In my opinion, these works define intertextuality very clearly, work against the inaccuracy of the concept in general and provide a consistent definition. Furthermore, in order to make the concept of intertextuality useful for the analysis of this novel, the form and function of the phenomenon are formulated.

Additionally, the term “canon” is defined. This concept is also the object of a contentious discussion. For this reason, the general definition of canon is the starting point and must be subsumed under the definitions of the main canon types which are important for this thesis – the

“Muster- oder Spitzenkanon” (*main or high canon*) and “Subkanon” (*subcanon*). Following this, the connection between intertextuality and canon is discussed.

In the analysis, three themes in the novel are chosen to show the form and functions of the intertextuality present in Moers’ text. First, I discuss the motif of talking animals, then the motif of trees, and last but not least the theme of adaption or pastiche of Gottfried Keller’s story *Spiegel das Kätzchen*. The aim of my analysis is to show the variety of forms and functions of intertextuality, and therefore its importance in this novel. Moreover, the authors and works inscribed into Moers’ story must be classified in order to make a statement about their membership in the academic canon. The result of this analysis is important for the discussion of the canon in the thesis.

The last part of this thesis deals with the relationship between intertextuality and canon in this novel. The results of the analysis clearly show the basis of *Der Schreckensmeister*’s close ties to already canonized works. All of the older works discussed inscribed into Moers’ novel and discussed in the thesis are established classics. Thus it can be argued that *Der Schrecksenmeister* makes a claim for its own membership in the literary canon.

## **Acknowledgements**

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich bei dieser Arbeit unterstützt und diese möglich gemacht haben.

Mein Dank gilt meinem Betreuer Dr. Malone von der University of Waterloo. Ich möchte mich für die konstruktive Zusammenarbeit bedanken. Durch seine Offenheit für neue Ideen, Anregungen zu meinem Thema und hilfreiche Kritik war diese Arbeit erst möglich.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinen Lesern, Dr. Kuzniar von University of Waterloo und Dr. Reisenleitner von der York University, bedanken. Durch Sie habe ich kritische Einblicke in meine Arbeit und neue Ideen für weitere Projekte mit diesem Werk erhalten.

Zuletzt möchte ich mich noch bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mich während des Schreibprozess unterstützt haben. Vielen Dank für Eure Geduld und die aufbauenden Worte.

## Table of Contents

1. Einleitung.....	1
2. Intertextualität.....	4
2.1 Definition des Intertextualitätsbegriffs.....	4
2.2 Formen der Intertextualität.....	13
2.2.1 Anspielung.....	14
2.2.2 Adaption.....	15
2.2.3 Pastiche.....	16
2.3 Funktionen der Intertextualität.....	18
3. Kanon.....	20
3.1 Definition Kanon.....	20
3.2 Das Verhältnis von Kanon und Intertextualität.....	24
4. Das Motiv der sprechenden K(r)atze.....	26
4.1 Der Protagonist: Echo das Krätzchen.....	26
4.2 Die Prätexte.....	29
4.2.1 Die Gebrüder Grimm <i>Der gestiefelte Kater</i> .....	29
4.2.2 Ludwig Tieck <i>Der gestiefelte Kater</i> .....	31
4.2.3 Gottfried Kellers <i>Spiegel das Kätzchen</i> .....	35
4.3 Das Motiv der Katze in der Literatur: Der Grenzgänger.....	37
4.4 Formen und Funktionen der Intertextualität in Moers' <i>Der Schreckenmeister</i> .....	40
5. Intertextuelle Bäume in <i>Der Schreckenmeister</i> .....	44
5.1 Der Baum der Erkenntnuss vs. Den Baum der Erkenntnis.....	44
5.1.1 Der Baum der Erkenntnuss in Moers' <i>Der Schreckenmeister</i> .....	44
5.1.2 Der Baum der Erkenntnis: Die Bibel.....	45
5.1.3 Formen und Funktionen der Intertextualität: Die Erkenntnis der Bäume.....	46
5.2 Kämpfende Bäume.....	48

5.2.1 Die Schreckseneiche in <i>Der Schrecksenmeister</i> .....	48
5.2.2 Die Ents in John Ronald Reuel Tolkiens <i>Der Herr der Ringe</i> .....	50
5.2.3 Formen und Funktionen der Intertextualität: Kämpfende Bäume .....	52
6. Gottfried Keller trifft auf Gofid Letterkerl .....	56
6.1 <i>Spiegel das Kätzchen</i> von Gottfried Keller und <i>Der Schrecksenmeister</i> von Walter Moers .....	56
6.1.1 Eine Gegenüberstellung: der Plot .....	56
6.1.2 Ergebnis .....	65
6.2 Formen der Intertextualität .....	69
6.2.1 Namen und Orte im Vergleich .....	69
6.2.2 Das Problem der Autorschaft in <i>Der Schrecksenmeister</i> : Gofid Letterkerl, Hildegunst von Mythenmetz und Walter Moers .....	72
6.3 Die Funktion der Intertextualität: Adaption vs. Pastiche .....	75
7. Das Verhältnis von Intertextualität und Kanon in <i>Der Schrecksenmeister</i> .....	80
7.1 Ergebnisse der Intertextualität: Die Kanon-Komposition .....	80
7.2 Kanon-Arbeit in <i>Der Schrecksenmeister</i> und Selbstkanonisierung .....	84
8. Schluss .....	88
Bibliographie .....	91

## 1. Einleitung

„Vertraute Dinge zu vermischen und daraus etwas vollständig Neues schaffen, das ist das Wesen der Kochkunst wie das der Alchimie“ (Moers 34). Dies sind die weisen Worte des Schreckenmeisters Eißpin, der Hauptfigur von Walter Moers' Roman *Der Schreckenmeister*. Seine Worte treffen aber nicht nur auf die Kunst des Kochens und der Alchimie zu, sondern auch auf die Literatur. Schon immer zogen vertraute Dinge in die Romanwelt ein und nicht nur reale Begebenheiten fanden ihren Niederschlag, sondern auch fiktive Motive und Stoffe – in der Antike war dieses Verfahren auch bekannt als *Imitatio* oder genauer unter dem Begriff *imitatio veterum* (Pfister 1). Julia Kristeva prägte den Begriff der Intertextualität, der genau dieses Phänomen auf der Textebene widerspiegelt. In dem Neuen die „vertrauten Dinge“ wiederzufinden, also den Schritt des Schreckenmeisters umzudrehen, soll Ziel dieser Arbeit sein (1).

Der Roman *Der Schreckenmeister* von Walter Moers erschien im September 2007 im Piper Verlag und ist der fünfte und jüngste Roman aus der Reihe der Zamonien-Romane. Zu dieser Reihe gehören auch *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (1999), *Ensel und Krete* (2000), *Rumo und die Wunder im Dunkeln* (2003) und *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004). Alle Romane spielen in der phantastischen Welt Zamoniens, die sich durch phantastische Wesen und Orte auszeichnet und deren Landkarte in allen Büchern außer *Der Schreckenmeister* enthalten ist.

Einen Hinweis auf Intertextualität gibt allein schon der Titel von *Der Schreckenmeister*. *Ein kulinarisches Märchen aus Zamonien von Gofid Letterkerl. Neu erzählt von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übersetzt und illustriert von Walter Moers*. Zum einen weist



er explizit auf ein bestimmtes Genre hin, das Märchen. Zum anderen ist die Autorenschaft fragwürdig, denn Gofid Letterkerl ist der eigentliche Autor, aber Hildegunst von Mythenmetz, der zudem in seinem Namen das Wort Mythos als einen weiteren Genre-Hinweis enthält, erzählt das Märchen neu, während Walter Moers wiederum der Übersetzer dieses Werkes ist. Folglich wird im Titel schon implizit die Aussage gemacht, dass es ein ursprüngliches Werk, also einen Prätext, von Gofid Letterkerl gegeben hat. Aufgrund dieser komplizierten fiktiven Autorschaft schien mir dieser Roman vielversprechend in Hinblick auf das Phänomen der Intertextualität, wobei der Titel nur einen ersten Anhaltspunkt hierfür darstellt.

In dieser Arbeit möchte ich mich mit der Intertextualität in Moers' *Der Schrecksenmeister* befassen. Meine These ist, dass das Werk sich durch ein hohes Vorkommen von Intertextualität auszeichnet und notwendigerweise eine Forderung der Öffnung des Bildungskanons einhergeht. Es soll untersucht werden, mit welchen Texten sich *Der Schrecksenmeister* verbindet. Des Weiteren soll analysiert werden, welche Formen von Intertextualität ausgemacht werden können und welche Funktionen sie innerhalb des Werkes erfüllen. Intertextualität ist unter anderem ein Merkmal für die Kanonzugehörigkeit eines Werkes. Aus diesem Grund ist es von großem Interesse mit welchen Werken sich *Der Schrecksenmeister* vernetzt. Ich gehe davon aus, dass sich der Autor vornehmlich mit bedeutenden kanonischen Autoren vernetzt und deshalb seine Kanonzugehörigkeit einfordert. Auf Basis der nachgewiesenen Intertextualität werde ich die Kanonizität des Werkes diskutieren. Gerade im Hinblick auf die Zuordnung des Werkes zur Trivilliteratur und hier zur Fantasy-Literatur kann die Öffnung oder die Forderung einer Öffnung des Bildungskanons in Walter Moers' *Der Schrecksenmeister* aufgezeigt werden.

Damit ein einheitliches Gesamtbild dieser Arbeit entsteht, muss zunächst der Begriff der Intertextualität definiert und gleichzeitig eingegrenzt werden. Die Formen und Funktionen von Intertextualität müssen dann benannt und aufgezeigt werden. Im Hinblick auf Kanon ist es ebenfalls notwendig diesen Begriff zu definieren, wobei auch das Verhältnis von Intertextualität und Kanon geklärt werden muss. Im zweiten Teil der Arbeit sollen dann die intertextuellen Bezüge aufgezeigt werden. Dies soll anhand der Analyse der Motive *Sprechende Katze* und *Bäume* geschehen. Abschließen findet eine Analyse des Verhältnisses von Gottfried Kellers Werk *Spiegel das Kätzchen* und *Der Schrecksenmeister* statt. Hier wird davon ausgegangen, dass es sich um eine besondere Form von Intertextualität handelt, die sich in der Beziehung der beiden Texte nachweisen lässt. Anhand von drei großen intertextuellen Verweisen sollen verschiedene Formen der Intertextualität innerhalb des Werkes besprochen werden. Diese Einschränkung muss aufgrund der Dichte von intertextuellen Bezügen in *Der Schrecksenmeister* gemacht werden. Am Ende der Arbeit steht die Darstellung der Ergebnisse. Hier sollen die verschiedenen Formen und Funktionen noch einmal zusammenfasst und mit der Kanonfrage verbunden werden.

## 2. Intertextualität

### 2.1 Definition des Intertextualitätsbegriffs

Eine erste und sehr allgemein gehaltene Definition von Intertextualität liefert das *Metzler Literatur Lexikon*, das im Folgenden *MLL* genannt wird. Hier heißt es: „Intertextualität, Bezug von Texten auf andere Texte“ (223). Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, das von nun an *MLK* genannt wird, definiert das Phänomen wie folgt: „Intertextualität bezeichnet die Eigenschaft von insbesondere literarischen Texten, auf andere Texte bezogen zu sein“ (241). Aufgrund der Weitläufigkeit dieser Definitionen ist es nicht überraschend, dass eine große Debatte mit dem Begriff „Intertextualität“ einhergeht. Graham Allen schreibt über das Phänomen „Intertextuality is one of the most commonly used and misused terms in contemporary critical vocabulary“ (2). Somit besteht die Gefahr der Verallgemeinerung von Intertextualität und die Probleme, die mit dem Begriff einhergehen, müssen geklärt und *Intertextualität* an sich muss definiert werden. Es ist unter anderem sehr subjektiv, was unter dem Begriff *Text* subsumiert wird und allein durch diese Einschränkung begrenzt man den Begriff der Intertextualität.

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass es sich bei dem Begriff „Intertextualität“ um einen recht jungen Terminus handelt, der in den späten 1960er Jahren von Julia Kristeva geprägt wurde (Pfister 8). Trotzdem stellen Intertextualität und deren Theorie nicht etwas vollkommen Neues dar, denn die Theorie der Nachahmung, auch bekannt als *mimesis* oder *imitatio*, ist bis in die Antike nachvollziehbar (*MLL* 317). Im *MLK* wird weiter ausgeführt: „Daß ein literarischer Text nicht in einem Vakuum existiert, ist seit langem bekannt, zumal Begriffe wie Imitation, Parodie oder Epikrise schon der klassischen Rhetorik vertraut waren“ (241). Die Leistung, die Intertextualität im Vergleich zur Nachahmungslehre der Antike bringt, ist, dass eine – mehr oder

minder – pointierte Zusammenfassung und Theoriebildung von der Beziehung zwischen Texten mithilfe der Intertextualität vollzogen wird (Pfister 1). Allerdings steht dieser Aussage die erste Definition des *MLL* entgegen, denn hier wird angedeutet, dass mit der Definition von Intertextualität viele Probleme einhergehen. Es kann bei der Begriffsbestimmung des *MLL* mit Sicherheit gesagt werden, dass diese sich nicht durch Pointierung, sondern durch Schwammigkeit auszeichnet. Somit entsteht ein kontrastierendes Bild des Phänomens Intertextualität. Manfred Pfisters Charakteristika der Intertextualität folgend, will ich in der folgenden Arbeit der Beziehung zwischen Texten pointiert herausarbeiten und zusammenfassen (1).

Pfister definiert Intertextualität zunächst wie folgt: „Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten“ (11). Seine erste Definition deckt sich somit mit der des *MLL*, aber wie Pfister gleich darauf offenlegt, geht ein großes Problem mit dieser Definition einher. Denn es ist fragwürdig, welche Beziehungen zwischen Texten nun Teil von Intertextualität sind und welche nicht (11). Ein weiteres Problem, das mit dieser Definition einhergeht, wird sogleich auch von ihm thematisiert: „Und je nachdem, wieviel man darunter subsumiert, erscheint Intertextualität entweder als eine Eigenschaft von Texten allgemein oder als spezifische Eigenschaft bestimmter Texte oder Textklassen“ (Pfister 11).

Beate Müller geht in Anlehnung an Pfister auf dieses Problem ein und erklärt seinen Ursprung:

Das von Pfister beschriebene Problem potenziert sich, wenn man bedenkt, daß der Textbegriff selbst keineswegs als geklärt gelten darf [...]. Es versteht sich eigentlich von selbst, daß die Komplexität des Intertextuellen mit der Komplexität des Textbegriffs wächst, denn Art und Zahl der möglichen Beziehungen zwischen Texten nehmen zu, wenn man unter Intertextualität nicht nur die Beziehung zwischen zwei konkreten schriftlichen Äußerungen versteht, sondern auch die Beziehungen, die zwischen einem einzelnen Text und mehreren anderen Texten [...] bestehen könnte. (Müller 148)

Allein durch die Einschränkung des Textbegriffs, also der Definition dessen, was unter einem Text verstanden wird, wird die Weitläufigkeit von Intertextualität begrenzt. Aus diesem Grund muss eine genauere Definition von Intertextualität getroffen werden, denn wird nach Peter Stocker Intertextualität als allgemeines Textmerkmal verstanden, dann hat sie ihren Zweck und Sinn verloren (24). Auch Pfister stellt zu dem Problem der Weitläufigkeit von Intertextualität fest, dass „ein Konzept, das so universal ist, daß zu ihm keine Alternative und nicht einmal dessen Negation denkbar ist, [...] notwendigerweise von geringem heuristischen Potential für die Analyse und Interpretation [ist]“ (15). Folglich muss das Konzept von Intertextualität begrenzt werden, da ansonsten keine Erkenntnisse oder Lösungen zu erwarten sind. Eine engere Definition von Intertextualität kann folglich Abhilfe leisten. Peter Stocker nimmt eine engere erste Definition von Intertextualität vor: „Intertextualität impliziert immer die Existenz von mindestens zwei Texten, die zueinander in einer spezifischen Relation stehen“ (9). Somit werden die ersten Voraussetzungen für die Existenz von Intertextualität festgelegt, denn es sind mindestens zwei Texte nötig, damit Intertextualität überhaupt zustande kommt. Allerdings wird in dieser Definition der Textbegriff nicht eingegrenzt. Dies wird in der Hypothese von Stockers Arbeit vollzogen: „Intertextualität ist ein wesentliches Element literarischer Texte“ (10). Diese Aussage wird von Pfister unterstützt, denn auch dieser stellt fest, dass Intertextualität als „eine besondere Eigenschaft bestimmter literarischer Texte oder Textsorten“ (14) gesehen werden kann. Folglich grenzt er die Intertextualität auf literarische Texte ein, wobei er auch berücksichtigt, „daß Intertextualität zugleich [kein] notwendiges Merkmal jedes literarischen Textes ist“ (10). Vielmehr geht Stocker davon aus, dass mit dem Aufkommen von Intertextualität in einem literarischen Text immer eine Funktion einhergeht (10). Auf die Funktionen von Intertextualität soll jedoch später gesondert eingegangen werden. Durch diese

ersten allgemeinen Definitionen, die mit verschiedenen Einschränkungen verbunden sind, kommt Stocker dann zu der folgenden Definition: „Intertextualität‘ ist die spezifische Eigenschaft eines Textes, der auf einen oder mehrere andere frühere Texte bezogen ist, wobei die früheren (,Prätexte‘) zusammen den Intertext des späteren (,Posttextes‘) bilden“ (15).

Intertextualität ist somit eine Eigenschaft von Texten, die impliziert, dass ein literarischer Text, der Posttext, sich auf einen oder mehrere andere literarische Texte bezieht, die Prätexte, und diese müssen natürlich als logische Konsequenz früher verfasst worden sein. An dieser Stelle wird jedoch noch nicht festgestellt, welche Formen und Funktionen diese Beziehung hat. Es kann jedoch festgehalten werden, dass der Posttext somit das literarische Werk ist, welches untersucht werden soll. Dies ist im Fall dieser Arbeit Moers' *Der Schrecksenmeister* und in ihm ist die Komposition der Prätexte eingespeist, welche den Intertext für den Posttext bilden. Es kann nur durch die Spurensuche nach den Prätexten eine Erkenntniserweiterung des Posttextes entstehen, denn Manfred Pfister stellt fest, dass „[j]eder Text [...] eine Reaktion auf vorausgegangene Texte [ist]“ (11). Die Erkenntniserweiterung ist jedoch mit weiteren Faktoren verknüpft.

Der Autor des Posttextes streut Signale für Intertextualität in sein Werk ein, aber diese müssen auch vom Leser erkannt werden und dies ist nur möglich, wenn der Leser ein gewisses Wissen mitbringt. Ulrich Broich schreibt hierzu:

Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt. (31)

Teilweise ist dieser Aussage von Broich zuzustimmen, aber dennoch kann ein Posttext auch unbewusst vom Autor in sein Werk eingeschrieben werden. Aufgrund der kulturellen Prägung kann es zum Beispiel vorkommen, dass christliche Werte in ein Werk eingespeist werden, die

dem Autor nicht bewusst, die aber durchaus vom Leser wahrnehmbar sind, wenn er in der gleichen Kultur sozialisiert wurde. Diese Auffassung teilt Stocker: „Der Autor stellt den Bezug her, indem er seinem Text Spuren der Lektüre bewußt oder unbewußt so einschreibt, daß diese für den Leser erkennbar sind“ (9). Somit kann der Autor auch unbewußt von etwas beeinflusst sein und dies in sein Werk mit einschreiben. An dieser Stelle kommt auch zum Vorschein, dass dies keine poststrukturalistische Ansicht ist, denn die Verfechter der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie sind der Ansicht, dass der Autor kein freischaffendes Individuum oder Subjekt ist, sondern wie Stocker feststellt: „Im Diskurs, der sich selbst spricht, kommt der ‚Autor‘ [...] nur noch als Teilnehmer und Medium vor“ (41). Auch Müller stellt in Bezug auf den Poststrukturalismus fest: „[ Den poststrukturalistischen Theoretikern] geht es darum, traditionelle Grundwerte der herkömmlichen Literaturwissenschaft zu dekonstruieren, indem sie beispielsweise den Subjekt- oder den Werkbegriff hinterfragen und die festen Grenzen zwischen Objekt und Subjekt auflösen“ (154). Diese Position, die Auflösung des Autors und des Werkes, soll in dieser Arbeit nicht eingenommen werden. Zwar wird der Autor immer auch vom Diskurs beeinflusst, ebenso wie der Leser, dennoch soll Individualität und Subjektivität eingeräumt werden, da der Autor immer noch für die Komposition seines Werkes steht.

Wichtig ist an dieser Stelle der Leser, denn er macht die Beziehung des Textes zu einem anderen Text aus. Auf der anderen Seite stellt Stocker jedoch auch fest: „[Der Autor] rechnet mit einem Leser, der in der Lage ist, die intertextuellen Spuren zu erkennen, und gleichzeitig bereit ist, diesen zu folgen“ (Stocker 9). Der Autor hat folglich eine gewisse Erwartungshaltung an seinen Leser. Die Intertextualität schlägt somit fehl, wenn der Leser zum Beispiel den Prätext nicht kennt. Auch Jannis K. Androutsopoulos stellt hierzu fest: „Gegenstand der intertextuellen Referenz können folglich auch Prätexte sein, die nur einer eingeschränkten ‚Zuhörerschaft‘

„wohlbekannt“ sind“ (340). Ein Werk kann also auch für eine bestimmte Art von Lesern geschrieben werden, die nur in den „vollen Genuss“ des Werkes kommen aufgrund ihres Wissens oder kulturellen bzw. sozialen Hintergrunds. Somit kann dann an dieser Stelle keine Sinn- oder Erkenntniserweiterung des Posttexts stattfinden. Außerdem kann der Leser die intertextuellen Spuren ignorieren und die Kommunikation zwischen Autor und Leser blockieren. An dieser Stelle kann somit von einer Art von Kommunikation gesprochen werden. Stocker stellt hierzu fest: „Quer zur Kommunikation zwischen Sender und Empfänger läuft ein intertextueller Zeichen-Austausch ab“ (40). Sender ist in diesem Fall der Autor und Empfänger der Leser. Beate Müller geht explizit in ihrer Arbeit auf die intertextuelle Kommunikation ein (172). Sie stellt fest:

Für das Gelingen des intertextuellen Kommunikationsaktes ist es erforderlich, daß der Empfänger fähig ist, den Intertext als wichtigen Teil des intertextuellen Textes mitzuzipieren. Dazu muß er die vom Sender in den Text – Text B – integrierten intertextuellen Elemente und Signale, die auf den Intertext – Text A – deuten, als intertextuell erkennen. Die Codes von Sender und Empfänger müssen also teilweise übereinstimmen. (173)

Müller geht somit vom klassischen Kommunikationsmodell aus. Hierbei ist wichtig, dass Sender und Empfänger über die gleichen Codes verfügen, damit die intertextuelle Lektüre überhaupt möglich ist. Hierfür sind sogenannte „Intertextualitätssignale“ nach Broich (31) nötig, denn durch sie wird dem Empfänger bewusst, dass ein intertextueller Verweis vorhanden ist. Eine Einschränkung ist an dieser Stelle dennoch zu machen, denn es können auch Posttexte vom Sender kommuniziert werden, die ihm nicht bewusst sind, aber aufgrund der gemeinsamen „Codebasis“ von Sender und Empfänger dennoch vorhanden und erkennbar sind. Broich macht noch eine weitere Einschränkung: „Wenn [...] ein Interesse des Autors vorausgesetzt wird, die Beziehung seines Textes zu anderen Texten dem Leser bewußt zu machen, so bedeutet dies natürlich nicht, daß Intertextualität in jedem Fall durch entsprechende Signale markiert sein muß, daß Markiertheit also ein notwendiges Konstituens von Intertextualität ist“ (32). Folglich hebt



Broich hervor, dass nicht immer offensichtliche „Intertextualitätssignale“ vorhanden sind, sondern dass Intertextualität oft auch nicht markiert sein kann. Hierfür bringt er auch ein Beispiel an: „So kann ein Autor z.B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Leserpublikum bekannt sind. Dies ist etwa bei Verweisen auf Klassiker oder die Bibel häufiger der Fall“ (Broich 32). Der Autor setzt, wie oben schon erwähnt worden ist, einen gewissen Wissenstand voraus, den er von seinem Leserpublikum erwarten kann und somit keine nötigen Signale für notwendig sieht. Es ist interessant, dass er auf die Klassiker und die Bibel, also kanonische Texte verweist. Die Beziehung zwischen kanonischen Texten und Intertextualität soll in einem späteren Teil der Arbeit genauer bearbeitet werden.

Ein weiterer Punkt, der von Werk zu Werk variiert, ist die Intensität von Intertextualität. Manche Werke weisen eine höhere Intensität von Intertextualität auf als andere. Manfred Pfister setzt sich vor allem mit der Intensität von Intertextualität auseinander (26). Auch Beate Müller greift die Kriterien von Pfister in ihrem Werk *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie* auf und hebt die Besonderheit von Pfisters Konzept hervor: „Pfisters Intertextualitätskonzept hebt sich von den bisher besprochenen Ansätzen insofern ab, als hier versucht wird, die rivalisierenden Auffassungen von Intertextualität, d.h. das weitere, poststrukturalistische und das engere, strukturalistische (oder auch hermeneutische) Modell, miteinander zu verbinden“ (163). Pfister schießt sich somit nicht auf ein Konzept ein, sondern versucht eine Brücke zwischen den beiden Ansätzen zu schlagen und einen Mittelweg zu finden. Pfister unterscheidet zwischen quantitativen und qualitativen Kriterien für die Intensität von Intertextualität (26). Die quantitativen Kriterien nach Pfister sollen jedoch außer Acht gelassen werden, denn eine quantitative Messung von Intertextualität scheint wenig sinnvoll für eine sinn- oder erkenntniserweiternde Betrachtung von Intertextualität. Man kann anhand einer „Zählung“ von

intertextuellen Verweisen innerhalb eines Werkes lediglich eine Aussage über die Dichte von Intertextualität machen. Die qualitativen Kriterien für die Intensität von Intertextualität werden unter den folgenden Schlagwörtern zusammengefasst: Referentialität, Kommunikativität, Autorreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität (Pfister 26-29). Pfister versteht unter Referentialität, wenn der Posttext den Prätext thematisiert (26). Je offensichtlicher der Posttext dies macht, umso höher ist die Intensität (26). Unter Kommunikativität wird „kommunikative Relevanz, d.h. [...] der Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten“ (27) verstanden. An dieser Stelle liegt der Fokus somit auf der Beziehung von Autor und Leser. Das Kriterium der Autorreflexivität wird wie folgt definiert: „[Ein] Autor [setzt] in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise [...], sondern [reflektiert] über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst“ (27). Folglich werden nicht einfach Signale für Intertextualität gesetzt, sondern sie wird thematisiert (27). Pfister stuft dieses Kriterium als „Metakommunikation“ ein (28). Unter Strukturalität versteht Pfister „die syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“ (28). Hier differenziert er zwischen einem niedrigen Intensitätsgrad von Intertextualität, wenn beispielsweise Prätexte anzitiert werden, und einem hohen Grad, wenn ein Prätext als Vorlage für den Posttext wird (28). Beim Kriterium „Selektivität“ handelt es sich darum, „wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefaßt, d.h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert“ (28). An dieser Stelle kann auch die Frage gestellt werden, wieso der Autor genau diese Passage oder dieses Zitat aus dem Prätext auswählt. Auch bringt Pfister hier Beispiele für verschiedene Intensitätsgrade an. So sieht er in der Anspielung eine geringe Intensität und im wörtlichen Zitat eine höhere (28). Das letzte Kriterium ist die

Dialogizität. Pfister definiert dieses Kriterium wie folgt: „Dieses Kriterium besagt, daß [...] ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander steht“ (29). Findet also eine Umgestaltung des Prätextes statt, so wird zwischen dem Prätext und dem Posttext eine Spannung aufgebaut, da der Posttext eine neue Kontextualisierung vornimmt. Als Beispiel für eine niedrige Intensität verweist Pfister auf die Übersetzung, denn diese versucht möglichst nah am Original zu bleiben, während ein Text, der den Prätext ironisch anzitiert und somit eine Umdeutung vornimmt, von hoher intertextueller Intensität ist (29). Die Kriterien nach Pfister überschneiden sich zwar in vielen Fällen, dennoch sind sie hilfreich, denn es kann durch sie ausgemacht werden, ob der einzelne intertextuelle Verweis eine hohe oder niedrige Intensität von Intertextualität aufweist. Dadurch kann eine Aussage über die gesamten intertextuellen Funde in einem Werk gemacht werden in Hinsicht auf die Gewichtung der Prätexte. Des Weiteren kann die Intensität der Intertextualität des gesamten Werks bestimmt werden.

Es ist festzuhalten, dass Intertextualität ein komplexes Phänomen ist. Nachdem eine Definition von Intertextualität vorgenommen und offengelegt worden ist, welches Verständnis von Intertextualität dieser Arbeit zugrunde liegt, sollen nun die Formen der Intertextualität aufgezeigt werden. Diese sind die „Intertextualitätssignale“, die im Werk, in diesem Fall *Der Schrecksenmeister* von Walter Moers auszumachen sind. Natürlich werden vor allem an dieser Stelle die markierten Formen von Intertextualität besprochen.

## 2.2 Formen der Intertextualität

Bei der Definition von Intertextualität wurde schon festgestellt, dass oftmals „Intertextualitätssignale“ vorhanden sind bzw. dass Intertextualität markiert sein kann. Die Markierung ist oft durch die Formen der Intertextualität gegeben, denn diese ist im Werk auszumachen. Intertextualität kann in verschiedenen Formen in einem literarischen Werk vorkommen. Günter Weise fasst ein paar dieser Formen zusammen: „Die Formen der Intertextualität reichen vom Zitat oder Motto über die Anspielung oder Paraphrase bis zur Montage von Textteilen, zur Parodie und Travestie“ (39). An dieser Stelle werden das Zitat, Motto, Anspielung, Paraphrase, Montage, Parodie und Travestie als Formen der Intertextualität explizit genannt. Stocker nimmt bei den Formen der Intertextualität schon eine Gewichtung vor: „Die rhetorischen Figuren, Zitat und Anspielung bilden eine Art von Kernbereich der Intertextualität“ (21). Er hebt an dieser Stelle das Zitat und die Anspielung hervor. Dies ist nicht verwunderlich, da ein Zitat oder eine Anspielung sehr offensichtlich für den Rezipienten ist. Weise wiederum definiert das Zitat wie folgt: „Die einfachste Form ist zweifellos das Zitat, das im Titel, im Vorwort oder im Text stehen kann. Als Kurzzitat im Titel ist es assoziativ besonders wirkungsvoll, und die Wirkung hat einen intertextuellen und einen interpersonalen Aspekt“ (41). Das Zitat zeichnet sich dadurch aus, dass zum Beispiel ein Satz aus dem Prätext übernommen wird. Dadurch ist die Intertextualität an dieser Stelle sehr offensichtlich. Wie durch die Aufzählung der verschiedenen Theoretiker deutlich wird, herrscht eine Formenvielfalt vor. Intertextualität – so vielfältig wie das Phänomen an sich – zeichnet sich auch in ihren Formen durch Fülle aus. Aus diesem Grund sollen vor allem drei Formen, die für diese Arbeit wichtig sind, besprochen werden: „Anspielung“, „Adaption“ und „Pastiche“. Aufgrund des begrenzten

Umfangs der Arbeit können nicht alle Formen erläutert werden, wobei die meisten allgemein bekannt sein müssten.

### **2.2.1 Anspielung**

Zunächst einmal soll die Anspielung genauer betrachtet werden. Hierfür wird zunächst eine allgemeine Definition aus dem *MLL* herangezogen: „Anspielung, Form der Rede: eine beim Hörer oder Leser als bekannt vorausgesetzte Person, Sache, Situation, Begebenheit etc. wird nicht direkt benannt, sondern durch Andeutungen bezeichnet, oft in Form eines Tropus, einer Antonomasie oder Periphrase“ (16). Bei der Anspielung wird somit die Bekanntheit des Prätextes beim Leser vorausgesetzt. Durch Andeutungen wird der Leser dann auf den bekannten Prätext hingewiesen. Weise stellt über die Anspielung fest: „Neben dem Zitat und dem Motto, die den Prätext direkt einführen, gibt es eine Form der indirekten Bezugnahme, die größere Ansprüche an den Rezipienten stellt: die Anspielung“ (42). Die Anspielung zeichnet sich folglich nicht durch Offensichtlichkeit aus, sondern eine größere Abstraktionsleistung zur Sinn- und Erkenntniserweiterung beim Leser ist notwendig. Müller nennt eine Art der Anspielung, wobei sie hier besonders die parodistischen Texte im Auge hat, aber dies gilt auch im Allgemeinen: „Besonders gut eignen sich Namen für solche Anspielungen“ (169). Namen eignen sich besonders gut, da sie mit einem Werk oft verknüpft werden. So wird jedem Leser klar, wenn der Protagonist z.B. Faust heißt, dass hier ein intertextueller Verweis auf Goethes *Faust* stattfindet. In Hinsicht auf Namen muss an dieser Stelle auch das Anagramm genannt werden, denn oftmals wird die Anspielung auf einen Namen zusätzlich durch ein Anagramm kodiert. An dieser Stelle wird dann die Anspielung zusätzlich verschlüsselt und eine Dekodierung für den Leser erschwert. Er kann also dann nur durch eine höhere Abstraktionsleistung den

intertextuellen Verweis offenlegen. Das Anagramm wird im *MLL* wie folgt definiert:

„Anagramm, [...] Umstellung der Buchstaben eines Wortes (Namens oder einer Wortgruppe) zu einer neuen, sinnvollen Lautfolge“ (12). Aus dem Namen und dem vorgegebenen Material, den Buchstaben, wird ein neuer Name kreiert. Ein Beispiel hierfür aus Walter Moers' *Der Schrecksenmeister* ist „Ojahnn Golgo van Fontheweg“ und „Freiherr von Dillschic“ (275). Stellt man die Buchstaben um, so erhält man Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Folglich wird mithilfe der Anspielung durch das Anagramm auf kanonisierte Autoren und ihre Werk verwiesen – ein intertextueller Verweis gemacht. Müller erinnert jedoch an die Bedingungen für das Gelingen einer Anspielung und lehnt sich dabei an Frithjof Rodi, der sich insbesondere mit der Anspielung beschäftigt hat, an:

Das Gelingen der Kommunikation per Anspielung hängt natürlich ganz entscheidend davon ab, ob der Adressat die Anspielungsmarke richtig dekodieren kann [...]. Nur dann, wenn ein Sachverhalt für die Kommunikationsteilnehmer eine kommunikative Bedeutung hat, d.h. wenn dieser ‚virulent‘ ist, kann darauf erfolgreich angespielt werden [...]. Ähnlich wie bei der Intertextualität im Allgemeinen ist also auch für den Bereich der Anspielung [...] wichtig, daß Empfänger die Bezüge, die der Sender herzustellen versucht, erkennt. (Müller 171-72)

Die Anspielung kann somit erst gelingen, wenn der Leser diese erkennt, dekodiert und konsequenterweise auch versteht. Wie auch bei der Intertextualität muss der Leser ein gewisses Wissen mitbringen, damit die Anspielung und somit im nächsten Schritt der intertextuelle Verweis auf den Prätext erfolgen kann. Die Anspielung ist nach Stocker dem Kernbereich von Intertextualität zuzurechnen. Dennoch stellt sie nicht die einzige und allein wichtige Form von Intertextualität dar (Stocker 21).

### **2.2.2 Adaption**

Eine weitere wichtige Form der Intertextualität ist die Adaption. Die Adaption wird nach dem *MLL* wie folgt definiert: „Adaption [...], Umarbeitung eines literarischen Werkes, um es

den strukturellen Bedingtheiten einer anderen Gattung oder eines anderen Kommunikationsmittels anzupassen, ohne daß der Gehalt wesentlich verändert wird“ (3). Bei der Adaption wird der Prätext folglich den Rahmenbedingungen einer anderen Gattung angepasst. Es werden also nur kleine Veränderungen vorgenommen, aber der Prätext bleibt weitestgehend erhalten. Im Gegensatz zum Plagiat, bei dem der Autor den Prätext zu verschleiern versucht, werden bei der Adaption „Intertextualitätssignale“ gesetzt (Pfister 27). Folgt man Pfisters Definition der Strukturalität, so ist festzuhalten, dass die Adaption im „Zentrum maximaler Intensität“ steht, denn „indem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“ (28), ist die Intertextualität offensichtlich und maßgebend für den Posttext. Horst Zander schreibt allgemein über die Adaption, wobei er sich in seinem Aufsatz mit dem Medienwechsel beschäftigt, der oft mit der Adaption einhergeht: „Gerade die Adaptionen im engeren Sinne verweisen aber nicht nur auf den Prätext [...], sondern spielen auf weitere Texte an oder zitieren diese“ (183). Die Adaption ist somit nicht der einzige Prätext, sondern oftmals sind in diesen Prätext schon andere Prätexte eingespeist, die folglich auch in den adaptierenden Posttext mit eingeschrieben werden. Folglich kann eine ganze Tradition in den Posttext mit einfließen, die durch die Vorlage, den Prätext, mitartikuliert wird. Abschließend ist jedoch nochmals zu unterstreichen, dass die Adaption immer auf die Prätexte verweist und dass ein hoher Grad an Intensität bei einer Adaption vorliegt.

### **2.2.3 Pastiche**

Ebenso wie die anderen Formen der Intertextualität findet sich auch für die Pastiche eine allgemeine Definition im *MLL*:

Bezeichnung für die Imitation eines Personal- oder Epochenstils. [...]. 2. häufiger Bezeichnung für eine namentlich gekennzeichnete Stilimitation; dabei wird unterschieden: a) P. involuntaire:

Imitation aus Mangel an Originalität, Grenzziehung aber subjektiv [...]; b) Pastiche volontaire: Pastiche als verfremdetes oder ironisch parodierendes Stilmittel [...] oder als Übung zur Entwicklung des eigenen Stils [...]. Pastiches volontaires werden desto höher bewertet, je größer die stilistische Virtuosität, d.h. je ähnlicher das P. dem Stil des imitierten Autors [...] ist. (345)

Diese Definition unterscheidet somit zwischen zwei verschiedenen Arten der Pastiche. Durch das Imitieren des Schreibstils eines Autors wird deutlich, dass es sich bei der Pastiche um eine Form der Intertextualität handelt. Das *MLK* macht dies jedoch noch deutlicher:

[U]nter Pastiche versteht man eine dem Original möglichst nahe kommende Imitation des Stils eines Autors oder auch eines bestimmten Textes. Der Pastiche ist eine Art der Intertextualität, bei der im Gegensatz zur Parodie nicht von vornherein die Absicht besteht, sich vom wiederaufgegriffenen Text ironisch zu distanzieren bzw. komische Wirkung zu erzielen. (415)

Es ist somit festzuhalten, dass die Pastiche immer eine Imitation eines Schreibstils oder eines Textes ist. Die Intention der Pastiche ist es jedoch nicht durch Ironie Distanz zum imitierten Autor oder Werk zu schaffen, sondern sich in eine Tradition einzureihen bzw. den Autor oder das Werk zu würdigen. Des Weiteren verschleiert die Pastiche den Prätext oder den Autorstil nicht, sondern markiert dies im Gegensatz zum Plagiat. Hierzu stellt auch Leif Ludwig Albertsen in Anlehnung an Wido Hempel fest:

Ebensowenig sei das Pastiche der Fälschung gleichzusetzen, erstens weil der Terminus Fälschung nicht aus der eigentlichen Literaturwissenschaft, sondern aus der Wirkungsgeschichte komme und der Ethik angehöre, - zweitens aber, weil man auch dort von einem Pastiche sprechen müsse, wo es nicht eine absolut täuschende Nachahmung des Vorbildes, sondern lediglich ein akkommodierendes Pastiche ist, das dem Vorbild wesentliche Züge entlehnt. Ein willentliches Pastiche könne laut Hempel wie bei Proust Teil eines Reifungsprozesses oder wie bei Wilde Ausdruck einer sublimen Huldigung sein. (3)

Die Pastiche möchte somit den Leser nicht täuschen und fälscht vorsätzlich ein anderes Werk oder den Stil eines Autors. Besonders hervorzuheben ist jedoch, dass die Pastiche auch einer Hommage ähnelt, denn durch die Pastiche kann das Vorbild gehuldigt werden. Dass es sich bei der Pastiche nicht um ein Plagiat handelt, wird auch durch die Nähe zur Parodie nochmals unterstrichen, denn eine ironische Distanz zu einem Prätext kann nur ausgemacht werden, wenn die Vorlage – der Prätext oder der Autor – bekannt ist (Müller 22). Somit wird auch deutlich,



dass ein gewisser Wissensstand des Lesers erwartet wird, da ansonsten sowohl die Parodie als auch die Pastiche ihre Wirkung verfehlen. Anders gesagt: Nur Bekanntes kann parodiert werden. Dies zeigt auch die Definition von Parodie: „[T]raditionell wird Parodie [...] verstanden als Nachahmung, die einen Originaltext imitiert und dabei das Werk, den Autor oder dessen Meinung verspottet“ (MLK 414). Die Parodie ist somit auf Verspottung aus. Im Gegensatz dazu steht die Pastiche, denn sie ahmt zwar auch ein Werk oder Autor nach, aber ihre Absicht ist nicht der Spott. Vielmehr würdigt sie das Werk oder den Autor durch die Nachahmung (Albertsen 5). Der Unterschied zwischen Pastiche und Parodie ist somit die Intention. Im Hinblick auf die Intention stellt Albertsen zusammenfassend fest:

Das Pastiche will nicht wie in älteren Zeiten die Imitation, in neueren Zeiten das Epigonalwerk eine ungebrochene Tradition fortsetzen, sondern beruht auf einer persönlichen Wahl des Autors, der auf Form und Sprache eines liebgewordenen Vorbilds zurückgreift, um durch seine Nachahmung jenes Vorbild höher zu stellen als die eigene Zeit und die unmittelbare Vorzeit. (5-6)

Da sich Parodie und Pastiche lediglich in der Intention unterscheiden, ist auch die Pastiche hochgradig intertextuell (Pfister 28).

Nachdem die wichtigsten Formen von Intertextualität für diese Arbeit besprochen worden sind, sollen nun die Aufgabe der Intertextualität aufgezeigt werden.

### **2.3 Funktionen der Intertextualität**

Eine allgemeine Feststellung zur Funktion von Intertextualität macht Stocker: „Es besagt nur, daß dort, wo sie auftritt, Intertextualität potentiell eine [...] poetische Funktion ausübt“ (10). Intertextualität verfolgt immer ein Ziel und tritt nicht am Rande oder zufällig in einem Posttext auf. Selbstverständlich hängt die Funktion von Intertextualität auch immer von der Form ab. Durch die Formen wird die Intention von Intertextualität festgelegt und somit stehen Form und Funktion immer in einem Kausalverhältnis. Aus diesem Grund muss immer erst die Form

klassifiziert werden, bevor eine Aussage über die Funktion der Intertextualität in Hinsicht auf diesen einzelnen intertextuellen Verweis gemacht werden kann. Eine dieser Funktionen liegt in der Sinn- und Erkenntniserweiterung:

Was die Funktionen der Intertextualität anbetrifft, lassen sich zweckgerichtete und spielerische Funktionen voneinander abgrenzen. Die Wirkungsstrategie kann affirmativ oder kritisch sein, wobei die Kritik sich entweder auf die Form oder auf den Inhalt – oder auf beide – bezieht. Das Ergebnis ist eine Sinnstützung, eine Sinnerweiterung oder eine Sinnkontrastierung bzw. Sinnumkehrung. (Weise 40)

Folglich unterscheidet Weise zwischen einer zweckgerichteten und spielerischen Funktion. Die Parodie, zum Beispiel, hat immer eine zweckgerichtete Funktion, denn am Ende steht die Herabsetzung des Prätextes oder des imitierten Autors durch die Verspottung. Die Anspielung, zum Beispiel umgesetzt durch ein Anagramm, hat wiederum eher eine spielerische Funktion, da aus dem vorgegeben „Buchstabenmaterial“ des Autorennamens ein neuer erschaffen wird. Durch Weises Definition der Funktionen wird jedoch auch deutlich, dass die Funktionen unterschiedlich sein können in Hinsicht auf das Ergebnis. Er unterscheidet zwischen Sinnstützung, Sinnerweiterung und Sinnkontrastierung bzw. -umkehrung. Demzufolge kann ein intertextueller Verweis den Handlungsverlauf des Posttextes unterstützen. Es kann aber auch durch den Verweis auf den Prätext eine zusätzliche Sinnebene hinzugefügt werden und somit eine Sinnerweiterung stattfinden. Formen dieser Funktion stellen unter anderem das Zitat und die Anspielung dar. Eine Sinnkontrastierung oder –umkehrung kann zum Beispiel durch die Parodie vorgenommen werden. Es ist jedoch immer vorauszusetzen, dass der Prätext erkannt wird und bekannt ist.

### 3. Kanon

#### 3.1 Definition Kanon

Der Begriff „Kanon“ ist – ähnlich wie „Intertextualität“ – mit einer großen Debatte verknüpft (Geißler 5). Was unter „Kanon“ verstanden wird, hängt von vielen Faktoren ab, aber es kann zunächst einmal festgehalten werden, dass es den einen Kanon nicht gibt. Das *MLL* liefert eine allgemeine erste Definition:

Kanon [...], Zusammenfassung der für ein bestimmtes Sachgebiet verbindliche Werke (Regeln, Gesetze usw.), z.B. die ‚kanonisch‘ (= verbindlichen) Texte des ATs und NTs im Ggs. zu den Apokryphen. – Im literarischen Bereich von dem Philologen D. Ruhnken [...] eingeführt für die Auswahl der für eine bestimmte Zeit jeweils als wesentlich, normsetzend, zeitüberdauernd, d.h. ‚klassisch‘ erachteten künstlerischen Werke, für deren Kenntnis eine gewisse Bildungsstufe vorausgesetzt wird. (232)

Der Begriff „Kanon“ wurde somit zunächst für die Bibel verwendet und dann auf die Literaturwissenschaft erweitert. Wichtig ist an dieser Stelle, dass ein Kanon nur in einem bestimmten Zeitfenster und für eine bestimmte Disziplin die Norm für diese Disziplin und die „Kulturgemeinschaft“ setzt und folglich ist der Kanon bzw. die Kanon-Literatur immer von Wandel bestimmt. Kanon ist somit keine statische Sammlung von Werken, sondern es können neue Werke hinzukommen und alte herausfallen. Im Hinblick auf den Literatur-Kanon kann jedoch auch eine Statik ausgemacht werden. Hierbei ist zum Beispiel an Goethe und Schiller zu erinnern. An dieser Stelle muss eine Einschränkung auf den Literatur-Kanon stattfinden. Ortrud Gutjahr setzt sich in ihrem Aufsatz *Kultur-Kanon und interkulturelle Moderne* intensiv mit dem Begriff „Kanon“ auseinander. Sie definiert Kanon im Hinblick auf die Literaturwissenschaft wie folgt: „In der Literaturwissenschaft wird der Begriff Kanon vornehmlich eingesetzt, um eine ausgewählte Anzahl von Texten zu bezeichnen, denen für die Literaturgeschichte paradigmatisch Bedeutung zugesprochen wird“ (1). Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Kanon-Texte mit einer bestimmten Bedeutung verknüpft sind. Diese Bedeutung ist jedoch nicht auf die Zeit, in der

diese Texte geschrieben worden sind, beschränkt, sondern Gutjahr stellt weiter fest: „Die synchrone, historisch fixierte Wertschätzung von Texten innerhalb eine Epoche gewinnt diachrone Dynamik im Hinblick auf überzeitliche Allgemeingültigkeit, wenn sie mit dem Konzept des Klassischen verknüpft wird“ (1). Eine Eigenschaft von Kanontexten bzw. -werken ist somit ihre Überzeitlichkeit und die Tatsache, dass sie als Klassiker eingestuft werden. Die Überzeitlichkeit eines Werkes garantiert diesem jedoch nicht, dass es sich für immer in den Kanon einschreiben kann. Außerdem können auch Werke, die diese Kriterien erfüllen nicht in den Kanon aufgenommen werden. Je nach Epoche wurden die Werke von Frauen beispielsweise nicht in den Kanon aufgenommen – selbst wenn sie allen Kriterien entsprachen.

Auch die Offenheit des Kanons wird von Gutjahr hervorgehoben: „Der literarische Kanon als prinzipiell offene und variable Konstruktion, wird zumeist als ein spezifischer Teil des zur Verfügung stehenden Wissens einer Kulturgemeinschaft verstanden“ (1). Zum einen unterstreicht Gutjahr hier die Offenheit des Kanons und zum anderen wird aufgezeigt, dass ein Kausalverhältnis zwischen Kanon und „Kulturgemeinschaft“ besteht. Die „Kulturgemeinschaft“ evaluiert die Werke und erhebt sie in den Kanon. Auch Renate von Heydebrand stellt in diesem Zusammenhang fest: „Zu unterscheiden ist ein Kernbegriff ‚Kanon‘ = Menge von Werken und Autoren, denen unabhängig von ihrer tatsächlichen Bekanntheit und Beliebtheit innerhalb einer Gemeinschaft (Nation, Gruppe, Institution) ‚Wert‘ unterstellt wird“ (613). Der Wert, der den kanonischen Texten zugesprochen wird, ist somit nach Heydebrand nicht nur an die gesamte „Kulturgemeinschaft“ gebunden, sondern kann auch nur für Gruppen oder Institutionen stehen. Eine wichtige strategische Funktion des Kanons ist die „Bewahrung, Sicherung und Tradierung [von] ausgewählte[m] Wissen“ (Gutjahr 2), welche in eine „identitätsstiftende Funktion“ (2) mündet. Durch den Kanon wird also vermittelt, welches Wissen von der „Kulturgemeinschaft“

als richtig erachtet wird und eine gewisse Bildung von Identität der Mitglieder dieser „Kulturgemeinschaft“ wird dadurch erzeugt.

Die Bildung eines Kanons erfolgt also nicht spontan. Ganz im Gegenteil, denn Gutjahr unterstreicht den Faktor der Macht, der hiermit in Verbindung steht: „Da der Kanon, wie offen er auch immer gehalten wird, nur ausgewähltes kulturelles Wissen beinhaltet und durch gesellschaftliche Macht, vornehmlich Subjekte und Organisationen, denen Wertungsautorität zugesprochen wird, konstruiert wird, sind ihm implizit Ein- und Ausschlusskriterien eingeschrieben“ (2-3). Folglich hat nicht jedermann Einfluss auf den Kanon, sondern Autoritäten. Hierbei kann es sich um Subjekte oder Institutionen handeln, wo nun der Aspekt der Macht ins Spiel kommt. Ricarda Schmidt setzt sich auch mit dem Begriff „Kanon“ auseinander und definiert ihn wie folgt:

Der aus dem theologischen Bereich stammende Begriff Kanon evoziert Assoziationen von Hierarchie, Geschlossenheit, Doktrin, einen starken Kontrast zwischen Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit und damit von sozialem Ausschluß. Mit Bezug auf säkulare Literatur bezeichnet der Begriff literarische Texte, die für wert befunden worden sind, physisch bewahrt, reproduziert und als geistiges Gut im Unterricht in Schulen und Universitäten an die nächste Generation weitergegeben zu werden. (9)

Ihre Definition deckt sich folglich mit Gutjahrs Ausführungen zum Kanon, aber es kommt der Aspekt der Prägung durch Institutionen hinzu. Die Stabilität des Kanons wird durch das Weitergeben an die Jugend gesichert. Es kann sogar so weit gehen, dass „[der] richtige Kanon als Heilsbringer einer Erziehung zum Geiste [...] ein stehendes Motiv von Bildungsromanen und Memoiren [ist]; manchen gilt er sogar selbst für eine ‚collective autobiography‘“ (Ruthner 11). Somit wird der Erziehungsaspekt des Kanons noch einmal hervorgehoben. Bezeichnend ist aber auch, dass der Kanon als „Heilsbringer“ verstanden wird, denn dadurch kann nur durch die Rezeption des Kanons die „Wahrheit“ im Sinne Foucaults erlangt werden.

Es wird jedoch auch im weiteren Verlauf von Gutjahr hinzugefügt: „Die einschließende und Gemeinschaft stiftende Funktion des Kanons nach innen geht mit Sicherungsfunktionen nach außen einher. Das kulturell Nicht-Kanonische gerät so potentiell in Gefahr, als nicht kulturwürdig oder kulturfähig verhandelt oder gar negiert zu werden“ (3). Es findet also eine Abgrenzung durch das Ausschlussverfahren statt, aber erst durch den Ausschluss anderer, also nicht kanonischer Werke, erfolgt eine Stabilität des tatsächlichen Kanons (Gutjahr 3). Wie auch Clemens Ruthner feststellt, soll „Kanon“ nicht nur im materiellen Sinn, sondern auch als „Wertungs- und Machtstruktur“ verstanden werden (24). In Anlehnung an diese Position, die als Allgemeingültig für den Kanon gesehen wird, nämlich, dass Kanon wertend und machtausübend ist. Hier muss besonders der „Spitzen- und Musterkanon“ hervorgehoben werden, der Teil des akademischen Diskurses ist:

[Der Spitzen- und Musterkanon] umfasst weltliterarisch unangefochtene Werke/Autoren. Auch diese bilden keine, unwandelbare Konstellationen, sind aber unter künstlerischen und akademischen Kennern unstrittig. Dieser Kanon ist relativ stabil; seine Zeitresistenz scheint auf intraästhetische Qualitäten zu beruhen, die ihn für künstlerische wie für nichtkünstlerische Diskurse in den verschiedenen Zeiten anschlussfähig machen [...]. Er beruht weitgehend auf Konsens. (Heydebrand 615)

Diese Definition von Heydebrand fasst alle bisherigen Punkte zusammen. Das Element der Macht und Autorität wird verbunden mit dem akademischen Diskurs. Dieser Musterkanon ist die Grundlage für diese Arbeit und folglich wird dadurch auch die Hauptschwierigkeit mit Walter Moers *Der Schreckenmeister* deutlich. Sein Roman repräsentiert ein Genre, welches allgemein nicht höherer kanonischer Natur ist, nämlich die Fantasy-Literatur. Fantasy gilt nicht als kanonisiertes Genre und dies wird an der Definition sehr deutlich. Sie wird als „moderne Abart der phantastischen Literatur“ definiert (MLL 150). Dadurch wird wertneutral deutlich, dass Fantasy einem Subkanon angehört, denn er ist eine Unterform der phantastischen Literatur (Heydebrand 613). Eine enorme Wertung findet durch die Aussage „Abart der phantastischen

Literatur“ statt (MLL 150). Eine „Abart“ kann nie im positiven Sinne verstanden werden.

Vielmehr beschreibt es eine Form, die herabgesetzt werden soll oder als Gegenbild fungiert. Im

*MLL* wird dann weiter ausgeführt:

Der Science Fiction verwandt, mit der sie Zeit und Ort gemeinsam haben kann (ferne Planeten, Zukunft die myth. Vergangenheit, sagenhafte Länder der Erde), von der sie sich aber in einem zentralen Punkt unterscheidet: „Fantasy ist eine besondere Form der amerikanischen phantastischen Literatur, die sich mit der Erfindung imaginärer Welten beschäftigt, in der die Menschen ohne Naturwissenschaften und Technik leben“ (M.Görden) [...] Die Grenzen zwischen ‚Realität‘ und irrationalen bzw. magischen Welten sind aufgehoben: Nicht nur, daß die Helden mit Elfen, Kobolden, Riesen [...] umgehen, auch sie selbst besitzen zumeist übersinnliche Fähigkeiten. (150-151)

Fantasy-Literatur wird häufig – besonders durch die Nähe zur Science Fiction Literatur – der Trivilliteratur zugeordnet. Eine gewisse Nähe zur Phantastik der Romantik kann nicht geleugnet werden, aber es handelt sich um ein relativ junges Genre, was durch den englischen Namen deutlich wird. Somit unterstützt diese Definition von Fantasy die Annahme, dass dieses Genre und somit auch Walter Moers’ Werk außerhalb des Literatur-Kanons, der vor allem mit der Institution verknüpft ist, angesiedelt sind. Im weiteren Verlauf ist zu klären, wie sich die Beziehung von Kanon und Intertextualität gestaltet.

### **3.2 Das Verhältnis von Kanon und Intertextualität**

„Da nur die Werke verstorbener Autoren in den Kanon des Nachahmenswerten [...] aufgenommen werden, herrscht über jeden Autor zwingend das Vorbild seiner Vorgänger“ (Stocker 21). Diese Worte von Stocker weisen auf eine große Verbundenheit von Intertextualität und Kanon hin. Es wird aber auch gleichzeitig eine Wertung vorgenommen, denn als würdig für eine Vorbildfunktion oder einen intertextuellen Verweis werden die Kanon-Werke ausgewiesen. Folglich werden nicht-kanonische Werke auch nicht als Muster aufgefasst. Es ist somit davon auszugehen, dass Intertextualität vornehmlich auf bedeutsame Werke des Kanons verweist. Auch

Gutjahr stellt fest, dass „[kanonische] Texte [...] synchrone und diachrone Bezugstexte [sind], auf die sich andere literarische Texte beziehen“ (1). Die Bezugnahme auf einen anderen Text ist ein Vorgehen, das bei der Intertextualität anzutreffen ist. Werke, die sich auf die Kanon-Texte beziehen, leisten somit die Würdigung der Kanon-Texte, denn sie nehmen auf diese Bezug. Dadurch werden diese für die „Kulturgemeinschaft“ wichtigen Texte erinnert. Mit diesem Vorgehen unterstützen sie die Annahme Gutjahrs, nach dem „Literatur [als das] Gedächtnis der Kultur“ fungiert (27). Folglich wird hierdurch die Autorität der Kanon-Texte gestützt, sie werden erinnert und ihr Wert und die damit verbundene Tradition anerkannt.

Eine andere Seite dieser Bezugnahme liegt auf der Seite des Posttextes, denn mit einer Bezugnahme auf Kanon-Texte wird auch ein Anspruch auf Kanonisierung erhoben, da das Werk sich in diese Tradition einreicht. Es ist also festzuhalten, dass Intertextualität und Kanon eine besondere Beziehung und Symbiose eingehen. Intertextualität ist immer auch Arbeit am Kanon, sowohl zugunsten des Kanon-Werkes als auch des Posttextes.



## 4. Das Motiv der sprechenden K(r)atze

### 4.1 Der Protagonist: Echo das Krätzchen

Der Held in Walter Moers' Werk *Der Schreckenmeister* ist Echo. Nachdem sein Frauchen gestorben ist, nagt Echo am Hungertuch (Moers 9-10). Aus diesem Grund fällt er in die Hände des Schreckenmeisters, Eißpins, denn dieser erkennt Echos Wert als Kratze. Er bietet ihm einen Vertrag an (13). Echo erhält Verköstigung und als Gegenleistung verkauft er sein Fett und sieht folglich dem Tod ins Auge (21).

Oftmals fälschlich für eine Katze gehalten, stellt Echo eine besondere Lebensform der zamonischen Welt dar: das Krätzchen. Das Krätzchen unterscheidet sich von der gewöhnlichen Hauskatze durch eine sehr außergewöhnliche Eigenschaft, denn es spricht alle Sprachen Zamoniens perfekt: „[Eißpin] wusste, dass ein Geschöpf, welches sämtliche Sprachen Zamoniens einschließlich aller Tiersprachen fehlerfrei beherrschte, ein Genie war und auch noch zu ganz anderen Kunststücken in der Lage sein musste“ (80). Ein weiteres Merkmal, das Echo von Hauskatzen unterscheidet, sind seine zwei Lebern (55, 64). Dies stellt sich als Vorteil im Hinblick auf Fressfeinde heraus, denn die Ledermäuse, die eine andere besondere zamonische Daseinsform darstellen – eine Art Vampir – verschmähen Echo aufgrund seines niedrigen Blutfettes und stellen fest: „„Außerdem bist du ungenießbar“/ „Ungenießbar? Wieso das denn?“ „Echo war völlig verwirrt./ „Dein Blut schmeckt nicht.“/ „Woher wisst ihr das?“/ „Das können wir riechen.“/ „Dein Lebenssaft taugt nichts.“/ „Zu sauber.“/ „Zu wenig Blutfett.“/ „Du musst zwei Lebern haben oder so was““ (55). Folglich muss sich Echo nicht wirklich vor Fressfeinden fürchten, sofern diese ihn als Kratze erkennen. Eine weitere Besonderheit der Kratze ist ihre Gedächtniskapazität. Eiskalt einkalkuliert in Eißpins Plan der Kratze das Fett auszukochen, wird festgestellt:

Eißpins Plan war so simpel wie perfide. Er benötigte für seine Experimente eine komprimierte Fassung seines eigenen und des allgemeinen alchemistischen Wissens. Dazu genügte leider nicht, ein Lexikon der Alchimie und seine wissenschaftlichen Aufzeichnungen in den Fettkessel zu werfen und gemeinsam einzukochen [...]. Nein, nach seinen Berechnungen musste dieses Wissen auf geistigem Weg von Gehirn zu Gehirn transportiert werden – er hatte es höchstpersönlich auf altmodische Art und Weise in Echos Kratzengedächtnis einzutrichern, aus welchem er es später wieder auskochen konnte. Echo war das als einziges Lebewesen in Sledwaya in der Lage, Eißpin zu verstehen und sein geheimes Wissen aufzunehmen wie ein Schwamm. (79)

Echo kann Informationen und Wissen detailgetreu speichern. Sein Erinnerungsvermögen ist enorm hoch und des Weiteren lernt er ohne Anstrengung. Im weiteren Verlauf wird nämlich kontrastiert: „Echos Verstand [...] besaß die einzigartige Fähigkeit, dieses umfängliche Wissen zu speichern, ohne dass es ihm zur Belastung wurde, ja, ohne dass er überhaupt ahnte, etwas von Bedeutung gelernt zu haben: ein friedliches Nebeneinander von Ignoranz und Intelligenz, welches so nur in einem Kratzenhirn herrschen konnte“ (81). Echo merkt folglich gar nicht, dass er Eißpin als Wissensspeicher dient. Aufgrund der Tatsache, dass Lernen nicht mit Arbeit für Echo verbunden ist, nimmt er gar nicht wahr, dass er das komplexe alchemistische Wissen aufnimmt und in sich trägt. Erst durch seinen Freund, den Schuhu Fjodor F. Fjodor, wird ihm dies bewusst. Der Schuhu, der eine weitere zamonische Daseinsform darstellt, demonstriert Echo die Leistungsfähigkeit seines Gehirns, indem er ihm Daten vorspricht und Echo dazu auffordert diese zu wiederholen (99). Echo kann diese komplizierten Daten wortgetreu nachsprechen und wird sich in diesem Moment über seine Begabung bewusst (99). Eine weitere Eigenschaft, die der Kratze zugeschrieben wird, wird von der Schreckse, die eine Art zamonische Hexe darstellt, hinzugefügt. Sie schlägt Echo vor, den Schreckenmeister einfach umzubringen, denn dann wäre der Vertrag nichtig und Echo eine freie Kratze. Echos Reaktion hierauf ist: „Das ist gegen meine Natur. Unmöglich“, entschied Echo“ (202). Die Schreckse erwidert darauf: „Deshalb seid ihr Kratzen ja auch bald ausgestorben“, seufzte die Schreckse. „Ihr seid einfach zu nett für diese Welt“ (202). Die Kratze stellt also ein friedliches und harmoniebedürftiges Wesen dar, folglich

ist ihr Bösartigkeit fremd. Aus diesem Grund stellen Echo und Eiβpin Kontrahenten dar: Echo steht für das Gute und Eiβpin für das Böse.

Ansonsten sind Echos Wesenszüge kaum von denen einer gewöhnlichen Katze zu unterscheiden. Eine weitere Eigenschaft der Kratze ist ihr „nüchterne[r] Verstand“ (23). Ferner zeugt Nüchternheit und Scharfsinn von Unabhängigkeit, wobei dies ebenfalls, beiden „Tieren“ zugeordnet werden kann, denn Katzen gelten allgemein als Einzelgänger. Außerdem stellt Echo fest: „Ich mag Dächer“ (44). Die Vorliebe für waghalsige Klettertouren und die akrobatischen Fähigkeiten haben Katze und Kratze gemein. Die Kratze ist auch ein neugieriges Wesen, denn nachdem Echo Zuschauer eines alchimistischen Experimentes von Eiβpin wird, heißt es: „Nun hatte Echo Feuer gefangen. Die Sache mit dem gekochten Gespenst hatte ihn auf die Künste es Schreckenmeisters enorm neugierig gemacht“ (79). Es ist folglich in Echo ein Streben nach Wissen aufgrund seiner natürlichen Neugier auszumachen. In Angesicht der Tatsache, dass er bald dem vertraglich abgemachten Tod ins Auge sehen wird, stellt dies jedoch auch ein Paradox dar, denn das Streben nach Wissen stellt einen Kontrast zum Tod dar. Ansonsten zeichnet sich Echos Charakter durch Ruhe, Gelassenheit und inneres Gleichgewicht aus: „Er war die Verkörperung von Gelassenheit und Ruhe, mit seinen wohlbedachten fließenden Bewegungen, seinem lustvollen Schlafbedürfnis, seiner instinktiven Abneigung vor hektischen Aktivitäten“ (84). Auch das Wesen der Katze zeichnet sich durch diese Eigenschaften aus.

Im folgenden Punkt müssen nun die Eigenschaften der Katzenwesen aus den Posttexten analysiert werden, um den Anhaltspunkt für eine intertextuelle Verbindung zu erhärten. Erst durch das Gegenüberstellen der Charakteristika der verschiedenen Katzenfiguren kann eine Aussage über die Intertextualität und somit die Tradition des Motivs der sprechenden Katze vorgenommen werden.

## 4.2 Die Prätexte

### 4.2.1 Die Gebrüder Grimm *Der gestiefelte Kater*

Eines der bekanntesten deutschen Kinder- und Hausmärchen stellt *Der gestiefelte Kater* der Gebrüder Grimm dar. Dieser Prätext ist im Jahr 1812 nur in der Erstausgabe der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* erschienen (Rölleke 316). Trotz der Tatsache, dass dieses Märchen wahrscheinlich allgemeine Bekanntheit genießt, sollen die inhaltlichen Hauptpunkte kurz wiedergegeben werden, da eine ausführlichere Inhaltsangabe in Zusammenhang mit der literarischen Umsetzung des Volksmärchen durch Ludwig Tieck vorgenommen werden wird. In Hinsicht auf die Veröffentlichungsdaten ist Tiecks Werk früher erschienen. Da es sich bei den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm um eine Sammlung von bereits vorhandenen Märchen handelt, wird das Märchen als Anfangspunkt für das Motiv der sprechenden Katze gewählt. Die Leistung der Brüder Grimm wird durch Bernhard Lauer dargestellt: „Die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm stellen die klassische Märchensammlung der Weltliteratur dar, sie sind zugleich das weltweit meistgelesene und meistverbreitete Buch der deutschen Kulturgeschichte“ (21). Dem Werk der Brüder Grimm wird somit ein hoher kultureller Wert zugesprochen. Wichtig ist an dieser Stelle, dass die Märchen gesammelt wurden, d.h. sie wurden nicht von den Gebrüdern Grimm geschaffen, sondern lediglich zusammengetragen und niedergeschrieben (Lauer 29-30). Die Märchen waren somit schon vorher Teil des Wissens der „Kulturgemeinschaft“ und aus diesem Grund wird das Märchen *Der gestiefelte Kater* an den Anfang gestellt.

Bei dem Märchen *Der gestiefelte Kater* erhält der letztgeborene Sohn eines Müllers nach dessen Tod den Kater (Grimm 453). Dieser Kater bittet den Müllerssohn ihm ein Paar Stiefel anfertigen zu lassen und nachdem diese fertig sind, geht der Kater auf zwei Beinen, wie ein

Mensch (454). Der Kater fängt nun an Geschäfte im Namen des Müllerssohns mit dem König zu machen und überlistet am Ende sogar den mächtigen Zauberer und erobert dadurch dessen Schloss, welches er dann vor dem König als das Schloss des Müllerssohns ausgibt (456-58). Am Ende heiratet der Müllerssohn, der vom Kater als Graf ausgegeben wird, die Prinzessin des Königs und der Kater erhält die erste Ministerstellung (458).

Der Kater dieses Märchens zeichnet sich durch ähnliche Charakteristika aus wie Echo aus Moers' *Der Schrecksenmeister*. Dieser Kater ist fähig mit Menschen zu sprechen, denn er spricht den Müllerssohn direkt an: „Hör‘, fing der Kater an, der alles verstanden hatte, was er gesagt, ‚du brauchst mich nicht zu töten, um ein Paar schlechte Handschuhe aus meinem Pelz zu kriegen, laß mir nur ein Paar Stiefel machen, daß ich ausgehen kann und mich unter den Leuten sehen lassen, dann soll dir bald geholfen sein“ (454). Zum einen wird hier deutlich, dass der Kater nicht nur die Menschen versteht, sondern auch mit ihnen kommunizieren kann. Zum anderen ist auch hier das Element des Todes vorhanden, denn der Müllerssohn hat sich überlegt den Kater zu töten und zu Handschuhen zu verarbeiten. Außerdem kann an dieser Stelle auch eine Art Vertragsangebot ausgemacht werden, denn wenn der Kater sein Leben behält und zudem ein Paar Stiefel bekommt, dann wird er dem Müllerssohn aus seiner ärmlichen und aussichtlosen Lage helfen. Des Weiteren wird im Verlauf auch der scharfe Verstand des Katers deutlich. Durch seine geschickte Taktik dem König im Namen seines Herrn, den er als Graf betitelt, Güter seines Begehrens anzubieten, erhöht er nicht nur die Gunst des Müllerssohns, sondern sichert auch seine Stellung (455). Der Kater täuscht den König, was ihm durch kluges Taktik-Spiel gelingt. Er ist mit Scharfsinn gesegnet. Außerdem ist die Listigkeit des Katers von großer Bedeutung, denn nur aufgrund seines Verstandes und der damit ausgeklügelten List gelingt es ihm den Zauberer zu töten und sein Schloss als das des Müllerssohns auszugeben

(457-58). Hierbei vergisst er jedoch nicht seinen persönlichen Vorteil, denn dadurch, dass er dem Müllerssohn zu Ansehen und Wohlstand verhilft, garantiert er auch seine gesellschaftliche Stellung. Folglich stellt sich das vermeintlich Schlechte – der Mäusefänger – als ein Segen heraus und das Gute siegt am Ende über das Böse aufgrund des Verstandes eines Katers!

Im Folgenden soll nun die literarische Umsetzung des Motivs in Ludwig Tiecks Bühnenwerk *Der gestiefelte Kater* gezeigt werden. Durch den gleichen Titel von Märchen und Theaterstück kann schon im Voraus auf eine Ähnlichkeit des Plots geschlossen werden.

#### **4.2.2 Ludwig Tieck *Der gestiefelte Kater***

Die Komödie *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck ist in der Erstfassung 1797 und 1812 in einer zweiten Fassung erschienen (Landfester 101-02). Da dieses Theaterstück als literarischer Anfangspunkt gewählt wurde, um die literarische Verarbeitung „der sprechenden Katze“ zu untersuchen, muss zunächst sowohl die Handlung und der Charakter von der Hauptfigur Kater Hinze aufgezeigt werden. Hierbei wird die Rahmenhandlung, die der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas folgt (101), außer Acht gelassen.

Der Held von Ludwig Tiecks Theaterstück ist der Kater Hinze. Das Stück beginnt mit der Erbverteilung zwischen drei Brüdern (Tieck 212). Ganz traditionell wird das Erbe nach dem Alter der Söhne aufgeteilt und so erhält der Erste das Pferd, der Zweite den Ochsen und der Jüngste, Gottlieb, den Kater (212). Nachdem die Brüder abgegangen sind, bedauert Gottlieb sein Erbe, denn: „Lorenz kann mit seinem Pferde doch den Acker bebauen, Barthel kann seinen Ochsen schlachten und einsalzen, und eine Zeitlang davon leben - aber was soll ich armer Unglückseliger mit meinem Kater anfangen?“ (213). Gottlieb sieht den Kater als wertlosen Besitz an, denn er überlegt ihn zu einem Muff verarbeiten zu lassen oder zu verkaufen (213). Nun tritt Hinze in die Handlung ein und fängt an mit Gottlieb zu sprechen: „Mein lieber Gottlieb,

ich habe ein ordentliches Mitleiden mit Euch“ (213). Der Kater Hinze kann also mit Menschen sprechen und ist zu Gefühlen, wie Mitleid fähig. Gottlieb ist über die Sprachfähigkeit des Katers erstaunt und nachdem der Kater ihn über seine Fähigkeit des Sprechens aufgeklärt hat, verspricht er für Gottliebs Wohl zu sorgen und bittet ihn ein Paar Stiefel für ihn anfertigen zu lassen (215). Dies ist die einzige Veränderung, die der Kater an sich vornehmen lässt, denn als Gottlieb ihm vorschlägt sich den Bart scheren zu lassen, lehnt er mit den folgenden Worten ab: „Beileibe nicht, ich sehe so weit ehrwürdiger aus, und du weißt ja wohl, daß wir Katzen dadurch unmännlich und verächtlich werden. Ein Kater ohne Bart ist nur ein jämmerliches Geschöpf“ (217). Der Kater macht sich nun auf und bringt Gottlieb, den er als Graf von Carabas ausgibt, in die Gunst des Königs indem er ihm Jagdgeschenke macht und diese als Gottliebs bzw. Graf von Carabas' Geschenke ausgibt (233, 254). Der König will seine Dankbarkeit dem Grafen von Carabas erweisen und will ihn deshalb in seinem Schloss besuchen (254). Hinze macht nun einen Plan, wie er den benachbarten Herrscher, Popanz, überlisten kann (255-56). Auf seinem Weg zu Popanz' Schloss trägt er dem Wirt auf, dass er die Dörfer der Umgebung als des Grafen Carabas' ausgeben soll und nicht als Popanz' (256-57). Hinzes nächster Halt ist bei Kunz und dem trägt er auf, dass er das Land beim König als das Land des Grafen Carabas' ausgeben soll (258). Die nächste List von Hinze betrifft Gottlieb. An einem Fluss trifft er auf Gottlieb und fordert ihn auf sich seiner ärmlichen Kleidung zu entledigen und in das Wasser zu springen (259). Gottlieb leistet dem Folge und als der König mit seiner Kutsch am Fluss ankommt, springt Hinz heran und behauptet, dass der Graf von Carabas am ertrinken sei (260). Gottlieb wird daraufhin gerettet und erhält Kleider vom König und ist somit seinem Stande nach durch Hinzes List gekleidet (260). Nun folgt die letzte List von Hinze. Im Palast des Herrschers Popanz vor allen anderen angekommen, gibt er sich bei Popanz als Gelehrter aus und schmeichelt diesem (262). Popanz,

der auch ein Zauberer ist, lässt sich dazu verleiten sich in eine Maus zu verwandeln und Hinze frisst ihn darauf auf (262). Als nun der König, die Prinzessin und Gottlieb im Palais von Popanz ankommen, gibt Hinze den Palast als Gottliebs aus (265). Gottlieb erhält daraufhin die Hand der Prinzessin und Hinze wird in den Adelsstand erhoben (265-66). Somit hat Hinze sein Versprechen für Gottlieb zu sorgen, gehalten (215).

Anders als in dem bekannten Grimmschen Volksmärchen *Der gestiefelte Kater* wird die Sprachfähigkeit des Katers in Tiecks Komödie nicht als gegeben hingenommen und nicht hinterfragt: Ganz im Gegenteil wird das Sprechen von Hinze und dem Gottlieb thematisiert und erklärt:

Hinze: Warum soll ich nicht sprechen können? /Gottlieb: Ich hätt es nicht vermutet, ich habe zeitlebens noch keine Katze sprechen hören./ [...] Hinze: Wenn wir nicht im Umgang mit den Menschen eine gewisse Verachtung gegen die Sprache bekämen, so könnten wir alle sprechen./ Gottlieb: Nun, das gesteh ich! – Aber warum laßt ihr euch denn so gar nichts merken?/ Hinze: Um uns keine Verantwortung zuzuziehen; denn wenn uns sogenannten Tieren noch erst die Sprache angeprügelt würde, so wäre gar keine Freude mehr auf der Welt. Was muß der Hund nicht alles tun und lernen! Wie wird das Pferd gemartert! Es sind dumme Tiere, daß sie sich ihren Verstand merken lassen; sie müssen ihrer Eitelkeit durchaus nachgeben; aber wir Katzen sind noch immer das freieste Geschlecht, weil wir uns bei aller unsrer Geschicklichkeit so ungeschickt anzustellen wissen, daß es der Mensch ganz aufgibt uns zu erziehen. (213-14)

Der Kater offenbart an dieser Stelle nicht nur seine Fähigkeit des Sprechens, sondern er zeigt dem Müllerssohn auch die Gründe, warum er sonst nicht mit den Menschen spricht. Des Weiteren weist er auf die Missstände der Tiere hin und zeigt dem Müllerssohn, dass das Wissen der Menschen über die Sprachbegabung der Tiere sie dazu veranlassen würde die Tiere dazu zu zwingen mit ihnen zu kommunizieren. Anders als bei den anderen Katzenfiguren weist Hinze im Hinblick auf die Tiere explizit auf Missstände in der Gesellschaft hin. Dies ist der erste Hinweis auf die Intelligenz der Katze. Seine Bildung erklärt er explizit im späteren Verlauf, denn er erklärt Gottlieb: „Glaubst du denn, daß man tagelang umsonst unterm Ofen liegt und die Augen fest zumacht? Ich habe dort immer im stillen fortstudiert“ (227). Der Kater hat sich beständig



fortgebildet. Hinz'es Intelligenz wird zudem auch von seiner Listigkeit unterstützt. Er überlistet den bösen Herrscher des anderen Reiches indem er ihm schmeichelt und ihn so dazu bringt sich in eine Maus zu verwandeln, die er dann verspeist.

Eine katzentypische Eigenschaft wird jedoch auch von Hinz genannt: „Jetzt will ich noch ein wenig auf den Dächern spazierengehen, es ist da oben eine hübsche freie Aussicht, und man erwischt auch wohl eine Taube“ (217). An dieser Stelle werden die akrobatischen Fähigkeiten des Katers unterstrichen. Außerdem wird noch ein anderes katzentypisches Charakteristikum, das Schnurren, aufgenommen. Allerdings wird an dieser Stelle auch ein Missverständnis zwischen Mensch und Tier aufgeklärt, denn die wahre Funktion des Schnurrens, das der Mensch für typisch und als Zeichen des Wohlbefindens interpretiert, wird von Hinz so erklärt:

Die Menschen stehen in dem Irrtume, daß an uns jenes seltsame Murren, das aus einem gewissen Wohlbehagen entsteht, das einzige Merkwürdige sei; sie streicheln uns daher oft auf eine ungeschickte Weise, und wir spinnen dann gewöhnlich nur, um uns vor Schlägen zu sichern. Wüßten sie aber mit uns auf die wahre Art umzugehen, glaube mir, sie würden unsre gute Natur zu allem gewöhnen [...].“ (214)

Das Schnurren der Katze drückt schon ein Wohlbefinden aus, aber gleichzeitig ist es auch ein Schutzmechanismus, um die Menschen zu beschwichtigen. Außerdem wird wiederum von Hinz unterstrichen, dass der Mensch das wahre Wesen der Katze gar nicht kennt und somit ihr Potential verkennt. Folglich verfügt die Katze über eine Wahrheit, die dem Menschen bisher nicht Gewahr geworden ist. Des Weiteren lässt sich Hinz seinen Bart nicht scheren, da ein „Kater ohne Bart [...] ein jämmerliches Geschöpf [ist]“ (217). Er charakterisiert an dieser Stelle das Aussehen einer Katze – eine Katze ohne Bart ist keine richtige Katze für Hinz.

Tiecks Katzenfigur weist sowohl katzentypische als auch –untypische Merkmale auf. Im nächsten Schritt muss nun eine weitere Katzenfigur herangezogen werden, damit ein ganzheitliches Bild der literarischen Darstellung von Katzen entsteht.

### 4.2.3 Gottfried Kellers *Spiegel das Kätzchen*

Der Protagonist von Gottfried Kellers Kunstmärchen *Spiegel das Kätzchen* aus dem Jahr 1855 ist Spiegel (Rölleke 316). Spiegel fällt nach dem Tod seiner Herrin in die Hände des Stadthexenmeisters Pineiß (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 79, 81). Spiegel und Pineiß schließen einen Vertrag, indem der Stadthexenmeister der Katze ihr Schmer, also ihr Fett, abkauft gegen Verköstigung (81-83).

Zu Beginn des Kunstmärchens wird Spiegels Charakter ausgiebig beschrieben. So heißt es: „Vor mehreren hundert Jahren, heißt es, wohnte zu Seldwyla eine ältliche Person allein mit einem schönen grau und schwarzen Kätzchen, welches in aller Vergnügtheit und Klugheit mit ihr lebte und niemandem, der es ruhig ließ, etwas zuleide tat“ (77). Spiegel zeichnet sich also durch ein vergnügtes Wesen und Intelligenz aus. Es wird aber auch seine Leidenschaft hervorgehoben: „Seine einzige Leidenschaft war die Jagd, welche es jedoch mit Vernunft und Mäßigung befriedigte, ohne sich durch den Umstand, daß die Leidenschaft zugleich einen nützlichen Zweck hatte und seiner Herrin wohlgefiel, beschönigen zu wollen und allzusehr zur Grausamkeit hinreißen zu lassen“ (77). Obwohl es sich um eine Leidenschaft handelt, die normalerweise auf emotionaler Ebene des Wesens einzuordnen ist, lässt sich Spiegel von dieser Leidenschaft nicht beherrschen, sondern auch hier hat die Ratio die Zügel in der Hand. Zudem wird die Gutherzigkeit des Katers an dieser Stelle hervorgehoben, denn seine Jagd zeichnet sich zwar durch Lust aus, aber hierbei wird keine Grausamkeit zugelassen. Im weiteren Verlauf wird dann Spiegels Charakter wie folgt ausgeführt, vor allem in Hinblick auf den Menschen:

Auch war das Kätzchen gar nicht scheu und unartig, sondern zutraulich gegen jedermann, und floh nicht vor vernünftigen Leuten; vielmehr ließ es sich von solchen einen guten Spaß gefallen und selbst ein bißchen an den Ohren zupfen, ohne zu kratzen; dagegen ließ es sich von einer Art dummer Menschen, von welchen es behauptete, daß die Dummheit aus einem unreifen und nichtsnutzigen Herzen käme, nicht das mindeste gefallen und ging ihnen entweder aus dem Wege oder versetzte ihnen einen ausreichenden Hieb über die Hand, wenn sie es mit einer Plumpheit molestierten. (78)

Spiegel scheint also auch so etwas wie „gesunden Menschenverstand“ zu besitzen. Aus diesem Grund kann er zwischen „vernünftigen Leuten“ und „dumme[n] Menschen“ (78) unterscheiden. Folglich kann auch bei dieser Katzenfigur nicht von einer „normalen“ Katze gesprochen werden, denn Spiegel besitzt menschliche Eigenschaften wie Vernunft und Güte. Wie scharf sein Verstand ist, wird auch noch an einer anderen Stelle deutlich, denn dort heißt es: „[Auch] lag und schlief er den Tag über selten auf seinem warmen Kissen hinter dem Ofen, sondern hielt sich munter und liebte es eher, auf einem schmalen Treppengeländer oder in der Dachrinne zu liegen und sich philosophischen Betrachtungen und der Beobachtung der Welt zu überlassen“ (78). Eine gewöhnliche Katze würde sich niemals mit Fragen der Philosophie auseinandersetzen. Spiegel verfügt nicht nur über Geist, sondern setzt sich auch mit geisteswissenschaftlichen Betrachtungen und Fragen auseinander. Aber nicht nur sein ganzer Charakter ist sehr untypisch für eine Katze, er ist auch fähig zu sprechen: „Doch erwiderte [Spiegel] bescheiden und lächelnd [...]: ‚Ach, der Herr Pineiß beliebte zu scherzen‘“ (81). Somit kann auch Spiegel mit den Menschen sprechen. Aufgrund seines Verstandes entkommt Spiegel auch dem Tod durch den Stadthexenmeister, denn er wendet eine List an (112-23). Diese List, die auf die Habgier des Stadthexenmeisters abzielt, rettet Spiegel das Leben (123).

Diese Besonderheit der Katzenfigur muss nun genauer klassifiziert werden, damit die Konsequenzen für die Intertextualität des Motivs in Walter Moers *Der Schreckenmeister* deutlich werden und die Formen und Funktionen dieses intertextuellen Fundes genauer betrachtet werden können.

### 4.3 Das Motiv der Katze in der Literatur: Der Grenzgänger

Das Motiv der Katze kann im Allgemeinen als Grenzgänger betitelt werden, denn die Katze agiert in zwei Welten. Benjamin Bühler stellt hierzu fest: „Tiere der Literatur befinden sich in einem Zwischenraum“ (143). Die Katzen der Prätexte sind weder rein tierischer noch rein menschlicher Natur (Bühler 143). Ein erster Anhaltspunkt hierfür ist die Tatsache, dass sich die Katzenfiguren der Gebrüder Grimm und Ludwig Tiecks kleiden. Jacques Derrida schreibt über Kleidung und Nacktheit im Zusammenhang von Mensch und Tier:

In principle, with the exception of man, no animal has ever thought to dress itself. [...] The animal, therefore, is not naked because it is naked. It doesn't feel its own nudity. There is no nudity 'in nature' [...] Because it is naked, without existing in nakedness, the animal neither feels nor sees itself naked. [...] For man it would be the opposite, and clothing derives from technics. (5)

Die Nacktheit wird also vom Tier nicht als Nacktheit empfunden. Aus diesem Grund ist die Forderung der Katzenfiguren der Gebrüder Grimm und Tieck ein Zeichen für Andersartigkeit. Zwar wird diese Forderung von den anderen Katzenfiguren nicht gestellt, aber trotzdem wird hierdurch ein Zeichen gesetzt. Die Katzenfiguren der Gebrüder Grimm und Tiecks müssen die Andersartigkeit oder den Grenzgang stärker markieren und dies wird durch die Forderung nach den Stiefeln getan. Ein Paar Stiefel stellt noch keine vollständige Kleidung dar, sondern lediglich die Füße werden geschont und dies ist auch kein verwunderliches Verlangen, wenn man die Tatsache heranzieht, dass diese Katzenfiguren große Fußmärsche hinter sich bringen. Darüber hinaus scheinen sie mit ihrer restlichen Nacktheit keinerlei Probleme zu haben. Aus diesem Grund ist es ein rationales Verlangen und somit auf den Scharfsinn zurückzuführen. Dieser und die Zeichensetzung, dass es sich hier um einen Grenzgänger – auch im wörtlichen Sinne handelt – wird durch die Stiefel unterstützt. Dies wird besonders durch Tiecks Katzenfigur deutlich, der sich zwar Stiefel anfertigen lässt, aber auf den Vorschlag von Gottlieb sich den Bart scheren zu lassen, dies entschieden ablehnt, da er sonst keine richtige Katze mehr ist (Tieck 217). Die

Position des Grenzgängers wird durch Hinze auch optisch markiert, da er als Symbol der menschlichen Sphäre die Stiefel und als Symbol der tierischen den Bart trägt. In Moers' *Der Schrecksenmeister* wird innerhalb der Erzählung zwar keine Kleidung erwähnt, aber in den Illustrationen innerhalb des Werkes, die von Moers stammen, wird Echo mit einem alchimistischen Hut dargestellt (Moers 8). Dadurch wird der Scharfsinn der Kratze betont und weniger – wie bei Grimm und Tieck – der konkrete Grenzgang.

Die Fähigkeit des Sprechens aller Katzenfiguren sticht dadurch umso deutlicher heraus. Mit dieser Fähigkeit schwingt laut Bühler noch eine andere Eigenschaft mit: „Sie sind Tiere, welche beherrscht sind von Instinkten und Trieben, zugleich verfügen die sprechenden Tiere der Literatur auch über Sprache und Vernunft“ (143). Sprache und Vernunft sind somit typische Merkmale für sprechende Tiere in der Literatur. Bühler geht aber noch weiter, denn er führt weiter aus: „Sprechende Tiere verhalten sich insofern zur biologischen-anthropologischen Grenze zwischen ‚dem Mensch‘ und ‚dem Tier‘ als Grenzgänger. Als hybride Figuren, mit Sprache und Vernunft ausgerüstet, überschreiten sie die Grenze, ohne je einer Seite zugeordnet zu werden“ (148). Natürlich trifft es zu, dass es sich bei den beschriebenen Katzenfiguren um Grenzgänger handelt. Es findet dennoch immer eine eindeutige Kategorisierung statt, denn jede der Figuren wird – wenn auch nicht immer selbst – als Katze bzw. Kratze zunächst betitelt. Dies findet jedoch nicht durch die Katze selbst statt, denn der Erzähler oder eine Person betitelt sie als solche. Hier kommt Derridas Aussage zum Tragen: „Men would be first and foremost those living creatures who have given themselves the word that enables them to speak of the animal with a single voice and to designate it as a single being that remains without a response, without a word which to respond“ (32). Folglich gibt die Sprache dem Menschen auch Macht über das Tier, denn er kann es als „das Andere“ benennen. Durch die Tatsache, dass sowohl die Kratze

des Posttextes als auch die Katzen der Prätexte nicht stumm sind, sondern sprechen und antworten können, stellen sie laut Bühler in Anlehnung an Derrida eine Besonderheit dar: „Für Derrida kommt es darauf an, dass das Tier als stummes Wesen erschaffen wird und dass es seinen Namen vom Menschen erhält. [...] Worauf es hier jedoch ankommt, ist, dass die sprechenden Tiere der Literatur nicht nur nicht stumm sind, sondern dass sie in ihrem eigenen Namen antworten und die Grenze von ‚dem Mensch‘ und ‚dem Tier‘ von beiden Seiten betrachten“ (149). Dies kann nur durch die Sprachfähigkeit vollzogen werden, denn hierdurch kann sich das Tier zum Subjekt erheben und gleichzeitig wird es damit auch als „Vernunftwesen“ eingestuft. Allerdings muss hier der Ausführung Bühlers weiter Beachtung geschenkt werden, denn es handelt sich bei diesen Grenzgängern nicht um „menschliche Subjekte“ (150), sondern um „Individualitäten“ (150). Bühler unterscheidet an dieser Stelle so strikt, weil er den Grenzgänger, also den Charakter, der zwischen Mensch und Tier angesiedelt ist, unterstreichen möchte (150). Die Grenze wird dann durch die Mischung von typischen Katzen- und Menscheneigenschaften deutlich. Alle Katzenfiguren instrumentalisieren und mischen die tierischen und menschlichen Eigenschaften: „Die Katze kann durch ihre Fähigkeit der Verstellung ihre Autonomie wahren, sie bleibt frei und ungebunden. Nicht zuletzt erweist sich hier der listige und anti-autoritäre Charakter der Katze – überlistet der gestiefelte Kater doch sowohl den König als auch den mächtigen Menschenfresser und Zauberer“ (Bühler 154). Autonomie und Antiautorität sind Merkmale, die auf alle Katzenfiguren hinweisen. Konsequenterweise gibt es eine Tradition von Katzenfiguren. Es gibt ein Charakterrepertoire bzw. eine Grundstruktur der sprechenden Katze im Allgemeinen. Zwar bezeichnet Bühler Kellers Spiegel als „einen historischen Umbruch“ (157) und dies mag auch in der Hinsicht, dass „Spiegels Listen und Intrigen [...] nicht mehr auf einen Souverän oder einen Tyrannen bezogen

[sind], [...] sondern dem puren Überleben [gelten]“ (157) zutreffen. Vielmehr zeichnet sich der Umbruch jedoch dadurch aus, dass Kellers Spiegel nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Tieren sprechen kann (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 116). Diese neue Eigenschaft des Motivs der sprechenden Katze wird dann von Moers erweitert, denn Moers' Echo kann mit allen Lebewesen kommunizieren (Moers 80). Dennoch haben sich die Charaktereigenschaften nicht geändert – auch er ist ein Grenzgänger. Dies wird im weiteren Verlauf hervorgehoben: „Kellers Kater Spiegel ruft die Semantik des gestiefelten Katers auf“ (Bühler 165). Somit gibt es eine Semantik und folglich eine Bedeutungsbasis, die mit jeder sprechenden Katzenfigur mit artikuliert wird. Aus diesem Grund stellt das Motiv der sprechenden Katze Intertextualität dar.

#### **4.4 Formen und Funktionen der Intertextualität in Moers' *Der Schreckenmeister***

Die Formen bei solch einem komplexen und stringent durchziehenden Motiv, wie dem der sprechenden Katze, sind vielfältig. Aufgrund der Beständigkeit des Motivs können nicht alle sprechenden Katzen, wie zum Beispiel E.T.A. Hoffmanns Kater Murr, genauer betrachtet werden, sondern es wurde Tiecks *Der gestiefelte Kater* als Anfangspunkt gewählt. Aufgrund der Bekanntheit der *Kunst- und Volksmärchen* wurde das Märchen *Der gestiefelte Kater* der Gebrüder Grimm gewählt. Kellers *Spiegel das Kätzchen* wurde gewählt, weil es in einem engen Verhältnis zu Moers *Der Schreckenmeister* steht, aber diese Beziehung muss zu einem späteren Zeitpunkt genauer diskutiert werden.

Die Komplexität der literarischen Verarbeitung von sprechenden Katzen ist dadurch bedingt, dass es sich bei ihnen um eine Tradition bzw. eine komplexes Motiv handelt, das konstant in verschiedenen Epochen wiederaufgenommen wird. Da sich diese Tradition wie ein roter Faden durch den Text zieht, ist es nicht möglich alle einzelnen Formen der Intertextualität

aufzuzeigen. Aus diesem Grund ist die erste auftretende Form der Intertextualität besonders wichtig, denn sie sagt durch ihre Intensität etwas über die Relevanz dieses intertextuellen Fundes aus.

Die wichtigste Form der Intertextualität hier ist die Anspielung. Natürlich gibt es immer wieder Anspielungen auf das Motiv der sprechenden Katze, aber es fällt besonders eine ins Auge des Lesers und zwar Namen. Angesichts der Tatsache, dass sich Namen für Anspielungen besonders gut eignen, ist es nicht verwunderlich, dass in Moers' Werk der Name der Kratze hervortritt (Müller 169). Der Protagonist in *Der Schrecksenmeister* heißt Echo (Moers 9). Das erste Kapitel des Romans trägt allerdings auch den Namen „Echo“ (9). An dieser Stelle können somit mehrere Lesarten stattfinden. Zum einen kann die Kapitelüberschrift einfach auf den Protagonisten bezogen werden, zum anderen kann dieses Kapitel auch als Echo auf die Prätexte verstanden werden. Ein Echo impliziert immer, dass es ein auslösendes Geräusch bzw. Stimme gibt. Es ist immer mit Nachhallen verbunden. Folglich ist ein Echo eine Reaktion und aus diesem Grund muss es auch eine Ursache geben. Allein durch die Namengebung des Protagonisten wird folglich deutlich, dass ein bestimmtes Phänomen impliziert wird. Zunächst tritt dies nur durch die Kapitelüberschrift hervor, aber schon auf der ersten Seite erfolgt die Einführung des Protagonisten und an dieser Stelle fügt sich dann alles zusammen, denn es heißt: „In jener Zeit lebte in dieser Stadt eine alte Frau, die ein Krätzchen\* besaß, welches sie Echo nannte. Diesen Namen hatte sie ihm gegeben, weil es ihr, im Gegensatz zu all den gewöhnlichen Katzen, die sie vorher besessen hatte, mit menschlicher Stimme antworten konnte“ (9). An dieser Stelle wird somit explizit gesagt, dass es sich um eine sprechende Katze handelt. Zudem wird in der Fußnote folgende Erklärung hinzugefügt: „Kratze, die: Zamonische Spielart der Hauskatze, von der sie sich äußerlich und in ihren Eigenschaften nur darin unterscheidet, dass sie sprechen kann und



zwei Lebern besitzt“ (9). Eine mehr oder weniger genaue Erklärung wird somit dem Leser sofort mitgeliefert. Aufgrund der Tatsache, dass diese Anspielung zu Beginn des Romans steht, ist davon auszugehen, dass ihre Relevanz für den weiteren Verlauf sehr hoch ist. Das Phänomen des „Echos“ trifft zusätzlich auch im Allgemeinen auf das Phänomen der Intertextualität zu. So sagt Pfister, dass „[j]eder Text [...] eine Reaktion auf vorausgegangene Texte [ist]“ (11). Schon zu Beginn wird also das Motiv der sprechenden Katze abgerufen und da Intertextualität nach Stocker „potentiell eine [...] poetische Funktion ausübt“ (10), ist nun genau nach dieser Funktion zu fragen. Mit dem Motiv wird nicht nur ein Posttext, sondern eine ganze Tradition von Posttexten, nämlich die oben genannten, mit artikuliert und somit findet eine Sinnstützung aber auch –erweiterung statt.

Sinnstützung in dem Sinne, dass der Leser, der mit einem bestimmten Wissenstand an den Text herantritt, das Motiv erkennt und mit der Tradition verbindet, denn sprechende Katzen stellen nicht etwas Neues für ihn dar. Es ist davon auszugehen, dass ihm wenigstens einer der Posttexte bekannt ist – höchstwahrscheinlich das Märchen der Gebrüder Grimm aufgrund der Popularität und tiefen Verankerung in der „Kulturgemeinschaft“. Dies ist auch nachvollziehbar, da ein Grundmuster – wie oben festgestellt wurde – mit dem Motiv einhergeht. Folglich kann die Sinnstützung auch nur durch die Bekanntheit eines Posttextes stattfinden. Eine Sinnerweiterung wird in der Hinsicht vollzogen, dass Echo anders als die anderen Katzenfiguren in seiner Sprachfähigkeit eine Erweiterung erfahren hat, denn er beherrscht nicht nur die menschliche Sprache, sondern auch alle Tiersprachen. Bei Kellers Spiegel kann nur nachgewiesen werden, dass er mit der Eule spricht, aber es wird nicht explizit genannt, dass er ausnahmslos alle Sprachen beherrscht. Folglich wird zwar eine phantastische Ebene aufgemacht, aber die

Konsequenzen sind von großer Bedeutung, denn Echo wird dadurch zum absoluten Sprachrohr der tierischen Sphäre. Seine Position als Grenzgänger wird somit verstärkt.

Die Intertextualität und dementsprechend die Beziehung von Posttext und Prätexten zeichnet sich an dieser Stelle durch ein deutliches Intertextualitätssignal, nämlich die Anspielung, aus und somit durch einen hohen Grad an Intertextualität.

## **5. Intertextuelle Bäume in *Der Schreckenmeister***

### **5.1 Der Baum der Erkenntnuss vs. Den Baum der Erkenntnis**

#### **5.1.1 Der Baum der Erkenntnuss in Moers' *Der Schreckenmeister***

Die Geschichte des Baums der Erkenntnuss, dessen Nüsse Echo vom Schreckenmeister zu essen bekommt (Moers 126), stellt eine der Binnenerzählungen in *Der Schreckenmeister* dar, die aufgrund der Tatsache, dass sie Echo drei Erkenntnisse liefert, von großer Bedeutung ist. Es muss zunächst einmal die Geschichte des Baumes festgehalten werden, damit der intertextuelle Bezug herausgearbeitet werden kann. Aus diesem Grund folgt hier eine Charakteristik des Baumes, die dessen Geschichte zusammenfasst und seine Besonderheit für den Handlungsverlauf zeigt.

Der Baum der Erkenntnuss steht im Tal der Grübelnden Eier. Inmitten einer Wüste stehen dort zwölf riesige Eier. Ihr Ursprung bzw. ihre Herkunft konnte nie geklärt werden, aber sie geben ein brummendes Geräusch von sich. Durch die intellektuellen Strahlungen der Grübelnden Eier sind alle Lebewesen, die sich in diesem Tal befinden, sehr intelligent. Diese Eigenschaft überträgt sich ebenfalls auf den Baum der Erkenntnuss, dessen Herkunft ungeklärt bleibt, da es keinen vergleichbaren Baum in ganz Zamonien gibt (Moers 126). Dieser Baum wird von Druiden bevölkert, die aufgrund der Tatsache, dass sie sich von den Nüssen ernähren „so klug geworden [sind], dass sie keine Sprache mehr zur Kommunikation benötigen, sondern sich miteinander telepathisch verständigen“ (127). Bei unlösbaren Fragen und Problemen pilgern deshalb die Bewohner Zamoniens zu diesem Baum und befragen die Druiden, die ihnen die Lösung liefern (127). Manche Nüsse fallen jedoch herunter und werden dann von den Pilgern verzehrt oder verkauft, denn jede Nuss liefert eine „tiefschürfende Erkenntnis“ (128). Die Wirkung der Nuss tritt jedoch verzögert ein (128). Echo isst insgesamt drei Nüsse und deshalb

erhält er auch drei Erkenntnisse (126). Jedes Mal, wenn Echo eine Erkenntnis offenbart wird, erscheint das goldene Eichhörnchen (161). Dieses beschreibt sich wie folgt: „Nein, ich bin nur eine vorübergehende Halluzination, oder präziser: eine telepathische Projektion, erzeugt von einer geistigen Kraft größtem Ausmaßes – ich rede vom Tal der Grübelnden Eier“ (166). Es handelt sich bei dem Eichhörnchen also um den Boten der Erkenntnisse. Die erste Erkenntnis, die Echo erhält, ist, dass er abnehmen soll, da er zu Eißpins realem Wunschbild ein „Sack voll Fett“ (167) geworden sei. Die zweite Erkenntnis ist die Erinnerung an die tragische Lebensgeschichte seines verstorbenen Frauchens, die er Eißpin erzählen soll, um dessen Mitleid zu erregen und folglich ein Hinarbeiten auf ein Weiterleben ist (206). Die dritte Erkenntnis erhält Echo am Schluss des Romans (369). Hierbei handelt es sich nicht wirklich um eine Erkenntnis – wie auch das goldene Eichhörnchen feststellt – sondern er erhält eine Vision, die ihm zeigt, warum die Schreckseneichen ihn am Ende vor dem Tod bewahrt haben (Moers 370). Auf die Schreckseneichen wird im nächsten Punkt genauer eingegangen, da es sich hier um eine spezielle Baumart handelt. Es ist jedoch festzuhalten, dass der Baum der Erkenntnis für den Verlauf des Romans von großer Wichtigkeit ist, da das Verhalten des Protagonisten von den drei Erkenntnissen stark beeinflusst ist.

Aufgrund der Namensgebung für diesen Baum wurde als Prätext die Bibel gewählt und deshalb soll im nächsten Punkt der biblische Baum „Der Baum der Erkenntnis“ näher betrachtet und charakterisiert werden.

### **5.1.2 Der Baum der Erkenntnis: Die Bibel**

Der Baum der Erkenntnis ist ein Teil der Paradieserzählung in der Bibel. Die Bibel gehört zum Kanon des westlichen Kulturkreises. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass diese

Erzählung allgemeine Bekanntheit genießt. Dort heißt es: „Und Gott der Herr ließ aufwachsen aus der Erde allerlei Bäume, lustig anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen“ (1. Mose 2,9). Der Baum der Erkenntnis ist somit neben dem Baum des Lebens der Mittelpunkt im Garten Eden. Anders als von den anderen Bäumen befiehlt Gott dem Menschen jedoch im Zusammenhang mit diesem Baum: „Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: Du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten; aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn welches Tages du davon ißt, wirst du des Todes sterben“ (1. Mose 2,17). Das Essen vom Baum der Erkenntnis stellt das einzige Verbot im Garten Eden dar. Der Mensch ist nach diesen Worten von Gott dem Tod geweiht, wenn er vom Baum der Erkenntnis isst. Doch die Schlange verführt Eva vom Baum der Erkenntnis zu essen und diese wiederum gibt auch Adam von der Frucht ab (1. Mose 3,6). Daraufhin erkennen sie, dass sie nackt sind und bedecken sich (1. Mose 3,7). Gott bemerkt, dass sie die Frucht vom Baum der Erkenntnis gegessen haben und bestraft sie (1. Mose 3,16-17), indem er sie aus dem Garten Eden verbannt (1. Mose 3,23).

### **5.1.3 Formen und Funktionen der Intertextualität: Die Erkenntnis der Bäume**

Das Motiv des Baums ist sowohl im Post- als auch im Prätext handlungsbestimmend. Oftmals werden Bäume als Symbol für Leben verwendet, aber bei diesen Bäumen spielt die Intertextualität eine große Rolle. Zunächst muss die Form der vorliegenden Intertextualität analysiert und im nächsten Schritt die Funktion im Posttext herausgearbeitet werden.

Der intertextuelle Verweis wird offensichtlich durch eine Anspielung erzeugt. Zwischen dem „Baum der Erkenntnis“ und dem „Baum der Erkenntnis“ liegt nur ein Vokal- und Konsonantenaustausch vor. Folglich handelt es sich um eine sehr offensichtliche Form der

Anspielung und diese ist auch nötig, obwohl es sich um einen Klassiker handelt, denn es ist davon auszugehen, dass die Bibel jedem Leser der westlichen „Kulturgemeinschaft“ bekannt ist. Dennoch wird an dieser Stelle eine sehr offensichtliche Form der Intertextualität gewählt. Aus welchem Grund dies geschieht, wird im weiteren Verlauf zu klären sein. Das verbindende Element der beiden Bäume ist die Erkenntnis und das jeweils eine Frucht verzehrt werden muss, um diese zu erlangen. Adam und Eva erhalten lediglich eine Erkenntnis nach dem Verzehr der Frucht und diese hat negative Auswirkungen auf sie, denn sie werden dem Garten Eden verwiesen. Echo hingegen erhält drei Nüsse und dementsprechend drei Erkenntnisse und diese haben keine negativen, sondern positive Auswirkungen auf sein Leben. Im Kontrast zueinander steht jedoch auch die Tatsache, dass es verboten ist vom Baum der Erkenntnis zu essen –beim „Baum der Erkenntnis“ ist dies erlaubt. Es ist somit von vornherein klar, dass Adam und Eva Sanktionen drohen, denn es wurde ein Verbot von Gott ausgesprochen. Letztendlich muss festgestellt werden, dass es neben der Anspielung auf den Namen keine Überschneidungen von Prä- und Posttext gibt.

Es handelt sich bei dieser Form der Intertextualität also um einen offensichtlichen Verweis, nämlich die Anspielung. Nach Broich wird jedoch meist bei einem intertextuellen Verweis auf einen Klassiker wie die Bibel auf Markierungen der Intertextualität verzichtet, da der Autor von der Bekanntheit des Prätextes beim Leser ausgeht (Broich 32). Es ist somit fraglich, dass hier eine gezielte Sinnstützung oder –erweiterung stattfindet. Vielmehr scheint an dieser Stelle eine religiöse Assoziationskette ausgelöst zu werden und eventuelles Wissen des Lesers aktiviert zu werden. Es wurden nicht zufällig zwölf Grübelnde Eier gewählt, sondern hier erfolgt wiederum eine Anspielung auf die zwölf Apostel. Allerdings kommt es ansonsten zu keinen Überschneidungen in Hinblick auf den Sinn an dieser Stelle. Aus diesem Grund muss ein

starkes Intertextualitätssignal, wie es die Anspielung darstellt gesetzt werden, denn der Leser könnte die intertextuelle Verbindung von Post- und Prätext sonst nicht ausmachen. Vielmehr zeichnet sich die Intertextualität an dieser Stelle durch Spannung aus und kann mit Pfisters Merkmal der Dialogizität geklärt werden. Auch wenn es auf den ersten Blick so scheint, dass die Intensität der Intertextualität an dieser Stelle sehr niedrig ist, kann anhand der Dialogizität gezeigt werden, dass es genau andersherum verhält. Es findet nämlich eine Umgestaltung des Baumes aus dem Prätext statt und dadurch wird nach Pfister eine Spannung zwischen dem Prä- und Posttext aufgebaut (Pfister 29). An dieser Stelle findet eindeutig eine neue Kontextualisierung des Baummotivs aus der *Bibel* in *Der Schrecksenmeister* statt und „ideologische und semantische Spannung“ (28) aufgebaut. Die Funktion der Intertextualität an dieser Stelle ist folglich keine Sinnstützung oder –erweiterung, sondern an dieser Stelle soll Spannung zwischen Prä- und Posttext erzeugt werden und durch die neue Kontextualisierung erfolgt an dieser Stelle eine Sinnkontrastierung.

## **5.2 Kämpfende Bäume**

### **5.2.1 Die Schreckseneiche in *Der Schrecksenmeister***

Ebenso wie der Baum der Erkenntnuss ist auch die Schreckseneiche für die Handlung von *Der Schrecksenmeister* wichtig. Zunächst soll die Schreckseneiche charakterisiert und eine kurze Zusammenfassung ihrer Schlüsselfunktion in Moers' Werk beschrieben werden.

Die Schreckseneichen sind die Häuser der Schrecksen, die eine Art Kräuterhexe darstellen. Das Besondere an den Schreckseneichen ist, dass sie wie Häuser aussehen, aber eigentlich Pflanzen sind (Moers 242). Sie stellen die älteste Lebensform in Zamonien dar, aber ihre Existenz ist nur den Schrecksen bekannt und auch nur die Schreckse wird von der Schreckseneiche als Bewohner

akzeptiert (242-43). In einer Schreckseneiche zu leben, stellt laut Izanuzela, der letzten Schreckse in der Stadt und Echos Verbündeter, eine Herausforderung dar, denn „ [sie] haben ihre Macken, Launen, Zustände, Gewohnheiten“ (244). Außerdem verändern sich die Häuser ständig, denn „[es] verrücken die Wände, oder Fenster wachsen zu. Wurzeln liegen plötzlich da, wo vorher keine waren“ (244). Eine weitere Eigenschaft der Schreckseneiche ist, dass sie in der Nacht ein Brummgeräusch von sich gibt (244). Diese Brummgeräusche werden auch „Veitsmutzki“ (276) genannt. Es handelt sich hierbei um den typischen Schreckseneichengesang (277). Dieser wird später noch relevant sein. Es wird jedoch ausdrücklich hervorgehoben, dass es sich um ein „absolut gutmütig[es]“ (244) Wesen handelt. Es findet also eine genaue Charakterisierung der Schreckseneichen an dieser Stelle statt.

Die Schreckseneichen, die eines der bestbehütetsten Geheimnisse Zamoniens darstellen, nehmen für das Ende und Echos Rettung vor der Klinge des Schreckenmeisters eine Schlüsselposition ein, denn sie entscheiden am Ende die große Schlacht. Nachdem Echo die Geister beschworen hat und damit ungewollt die ausgestopften Dämonen in Eißpins Burg wieder zum Leben erweckt hat, die wiederum durch Eißpins Freilassung der Weißen Witwe zur Strecke gebracht worden sind, gibt es für Echo keine Hoffnung mehr (340-59). Die Dinge stehen schlecht für Echo und er bittet Eißpin ihn schnell zu töten (360). Doch dann erklingt die schrecksentypische Veitsmutzki (360). Die Schreckseneichen haben ihre Wurzeln aus der Erde gezogen und sind zu Eißpins Festung marschiert, nachdem dieser die Schreckse Izanuzela getötet hatte (328). Sie sind gekommen, um die Schreckse zu rächen, denn „Es sind die verdammten Riesenkerle!“, schrie er wütend. „Sie schlagen gegen die Wände des Schlosses! Mit gewaltigen Fäusten aus Holz! Mit entwurzelten Baumstämmen! [...] Sie reißen Steine aus der Erde und werfen damit! Sie sind außer Rand und Band!“ (363). Die Schreckseneichen reißen also die



Eißpingsche Festung nieder. Sie rächen sich und entscheiden die Schlacht über den Schreckenmeister (366). Nur durch dieses Ereignis kann Echo sich befreien und somit das Gute über das Böse siegen, denn der Schreckenmeister wird unter den Trümmern seines Hauses begraben (375).

### **5.2.2 Die Ents in John Ronald Reuel Tolkiens *Der Herr der Ringe***

John Ronald Reuel Tolkiens Werk *Der Herr der Ringe* eröffnet dem Leser ebenfalls eine phantastische Welt namens Mittelerde (Petzold). Neben allerlei phantastischer Wesen gibt es in dieser Welt auch eine spezielle oder phantastische Form von Bäumen: die Ents. Im Folgenden sollen die Ents charakterisiert und eine besondere Schlüsselszene, die für die Intertextualität ausschlaggebend ist, analysiert werden.

Die Ents stellen eine besondere Spezies in Mittelerde dar. Treebeard, der einer dieser Ents und nebenbei der älteste seiner Spezies ist (Tolkien 164), charakterisiert seine Spezies ausgiebig. So stellt er einleitend fest: „Ent the earthborn, old as mountains“ (67). Es handelt sich bei den Ents also um eine sehr alte Spezies, wenn nicht um die Älteste, denn wenn sie so alt sind wie die Berge, dann gehören sie zu den ersten Wesen, die diese Welt besiedelten.

Des Weiteren können Ents sprechen. Treebeard erklärt, wie es dazu gekommen ist: „Elves began it [...] waking trees up and teaching them to speak and learning their tree-talk“ (71). Es waren somit die Elfen, die den Ents das Sprechen beigebracht haben. Unter den Ents muss jedoch wieder unterschieden werden, denn Treebeard stellt fest: „Some of us are still true Ents, and lively enough in our fashion, but many are growing sleepy, going tree-ish, as you might say. Most of the trees are just trees, of course; but many are half awake. Some are quite wide awake, and a few are, well, ah well getting Entish“ (71). Es gibt also verschiedene Stadien

bei den Ents. Sie können sich in einem agilen und beweglichen Stadium befinden, wie Treebeard. Das bedeutet, dass sie herumlaufen können und mit anderen Lebewesen sprechen (70). Andere wiederum sind normalen Bäumen sehr ähnlich. Sie sprechen nicht mehr, sondern flüstern nur noch und können sich auch nicht mehr bewegen (71). Deshalb sind sie von normalen Bäumen kaum zu unterscheiden.

Es kann festgehalten werden, dass es in der Spezies „Ent“ verschiedene Bewusstseinsstadien gibt. Potentiell sind jedoch alle fähig sich fortzubewegen und zu sprechen. Im Hinblick auf die Sprache ist jedoch charakteristisch für die Ents, dass sie sowohl eine eigene Sprache besitzen als auch mit den anderen Lebewesen, wie zum Beispiel den Hobbits, die menschenähnlich sind und sich durch eine geringe Körpergröße auszeichnen (Petzold), kommunizieren können. Dies wird durch Treebeard deutlich, der sich den Hobbits vorstellt: „I am an Ent, or that’s what they call me. Yes, Ent is the word. The Ent, I am, you might say, in your manner of speaking. Fangorn is my name according to some, Treebeard others make it. Treebeard will do” (67). Somit gibt es drei verschiedene Bezeichnungen für Treebeard, die sich je nach Sprache ändern. Seinen wahren Namen in seiner Sprache nennt Treebeard jedoch nicht, denn er stellt fest:

For I am not going to tell you my name, not yet at any rate [...] For one thing it would take a long while: my name is growing all the time, and I’ve lived a very long, long time; so my name is like a story. Real names tell you the story of the things they belong to my language, in the Old Entish as you might say. It is a lovely language, but it takes a very long time to say anything in it, because we do not say anything in it, unless it is worth taking a long time to say, and to listen to. (68)

Neben der Information, dass Treebeard sehr alt ist, wird vor allem deutlich, dass die Ents über eine eigene Sprache, nämlich Entish verfügen. Entish zeichnet sich durch Zeit aus, denn es dauert sehr lange bis etwas gesagt ist. Es wird jedoch auch an einer anderen Stelle deutlich, wie sich diese Sprache anhört, denn die Ents versammeln sich, um darüber abzustimmen, ob sie in

die Schlacht gegen Saruman, den bösen Zauberer, ziehen: „The Ents began to murmur slowly: first one joined and then another, until they were all chanting together in a long rising and falling rhythm, now louder on one side of the ring, now dying away there and rising to a great boom on the other side“ (84). Die Sprache der Ents zeichnet sich durch Murmeln und Rhythmus aus. Aus diesem Grund hat sie etwas Melodisches bzw. Musisches.

Ents zeichnen sich aber auch durch ihre Stärke aus: „We can split stone like the roots of trees, only quicker, far quicker, if our minds are roused!“ (89). Ents können folglich eine unglaubliche Kraft ausüben, wenn sie in Rage sind.

Neben diesen beschriebenen Charakteristika ist jedoch auch „the last march of the Ents“ (90) wichtig. Die Festung des bösen Zauberers Saruman in Isengard wird von den Ents zerstört (170-76). Allein durch ihre Kraft reißen die Ents die Mauern und Tore der Festung ein (172). Am Ende bleibt nur der Turm des bösen Zauberers übrig, der aus einem speziellen Stein errichtet worden war (174).

### **5.2.3 Formen und Funktionen der Intertextualität: Kämpfende Bäume**

J.R.R. Tolkiens Werk erschien 1954 bis 1955 und stellt „einen einflussreichen ‚Urtext‘ der Fantasy-Literatur“ (Petzold) dar. Folglich ist die Intertextualität an dieser Stelle eine Besonderheit, denn anders als in den vorherigen intertextuellen Verweisen, vernetzt sich *Der Schreckenmeister* hier innerhalb seiner Gattung. Im Folgenden sollen nun die Formen und Funktionen des Motivs der kämpfenden Bäume besprochen werden.

Das Motiv zeichnet sich durch implizierte Anspielungen auf den Prätext *Der Herr der Ringe* im Posttext aus. In Folge dessen können an mehreren Stellen in *Der Schreckenmeister* Verweise auf *Der Herr der Ringe* ausgemacht werden. Hierbei wird jedoch nur das Motiv der

Bäume betrachtet. Eine explizite Anspielung findet jedoch nicht statt, sondern es werden die Charakteristika der „Baumwesen“ übernommen.

Es ist nur den Schrecksen bekannt, dass es sich bei den Schreckseneichen um Bäume, also Lebewesen und nicht um Häuser handelt. Zwar gibt es Lebewesen, denen die Existenz der Ents bekannt ist, aber Nichteingeweihte könnten keinen Unterschied zwischen einem gewöhnliche Bäume und vor allem den baumgleichen Ents machen. Die Anspielung an dieser Stelle macht also deutlich, dass nicht immer alles so ist wie es scheint und Häuser Bäume bzw. Bäume Ents sein können. Außerdem stellen sowohl die Schreckseneichen, als auch die Ents die ältesten Lebewesen der phantastischen Welt dar. An dieser Stelle ist die Intertextualität erst von hoher Intensität, wenn der Leser eine große Abstraktionsleistung vollbracht hat, da diese Anspielung nur mitschwingt. Die Schreckseneiche zeichnet sich durch ihre Gutmütigkeit und Freundlichkeit aus. Dies trifft ebenso auf die Ents zu. Die Grundstimmung der Gemüter ist somit gleich. Des Weiteren wird sowohl im Post- als auch im Prätext klar, dass beide Kreaturen eine große Kraft besitzen, wenn sie aufgebracht sind. Folglich ist auch die physische Konzeption dieser Baumwesen analog und wird durch implizite Anspielungen klar. Man könnte die Schreckseneichen im Sinne der Ents als halbwache Ents verstehen, die nur noch fähig sind zu flüstern, denn die Schreckseneichen geben vor allem in der Nacht ein Brummgeräusch von sich. Eine weitere Anspielung auf die Ents ist die Veitzmutzki, denn auch die Sprache der Ents, Entish, ist melodisch und rhythmisch und erinnert stark an Musik. Zwar wird in *Der Schrecksenmeister* nicht gesagt, dass es sich hierbei um die Sprache der Schreckseneichen handelt, aber bei ihrem letzten Kampf gegen Eißpin müssen sie sich auch auf irgendeine Art und Weise verständigen können und es wird an dieser Stelle ein lautes Brummgeräusch bzw. Veitzmutzki vernommen.

Von besonderer Wichtigkeit sind die beiden Kampfszenen der Baumwesen in *Der Schrecksenmeister* und *Der Herr der Ringe*. Sowohl die Schreckseneichen, als auch die Ents reißen die Festung des bösen Zauberers ein. Dies geschieht kollektiv und mit großer Kraft- bzw. Gewaltausübung. In beiden Werken wird unterstrichen, dass niemand die „Baumwesen“ jemals so böse und in Rage gesehen hat (Moers 364; Tolkien 172). Am Ende liegen sowohl Eiþpins als auch Sarumans Festung in Schutt und Asche. Die Mauern konnten weder den Schreckseneichen noch den Ents Stand halten. Das Motiv der kämpfenden Bäume verbindet am Ende den Post- und Prätext.

Allerdings sind auch Unterschiede auszumachen, denn Eiþpins Festung wird vollkommen zerstört und er stirbt unter den Trümmern. Hingegen können die Ents Sarumans Turm nicht zerstören und dieser kommt mit dem Leben davon. Trotz kleiner Unterschiede wird durch die Anspielung und das Motiv der kämpfenden Bäume klar, dass Tolkiens Ents intertextuell mit Moers Schreckseneichen verbunden sind. Hierbei ist eine Sinnerweiterung und als Folge dessen eine Sinnstützung als Funktion der Intertextualität auszumachen. Diese Sinnerweiterung kann aber nur stattfinden, wenn der Leser mit dem Wissen über den Prätext an den Posttext herantritt. Das Resultat ist dann die Sinnstützung, wenn das Motiv der kämpfenden Bäume bekannt ist. Dieses Wissen kann sich durch die Verfilmung von Tolkiens Trilogie weiter unter den Lesern verbreiten. So merkt Jochen Petzold an: „Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sorgte die mit 17 Oscars ausgezeichnete Verfilmung (Regie: Peter Jackson) für einen weiteren Popularitätsschub“ (Petzold). Zwar handelt es sich hier um das Medium Film, aber dennoch hat dies Auswirkungen auf den Leser. Es ist davon auszugehen, dass das Motiv der kämpfenden Bäume aufgrund der Popularität von *Der Herr der Ringe* durch die Verfilmungen Teil Leserwissen ist.

Durch das Motiv der kämpfenden Bäume findet an dieser Stelle eine Bezugnahme durch Intertextualität auf den Klassiker der Fantasy-Literatur, *Der Herr der Ringe*, statt. Im Hinblick auf die Kanonizität, die zu einem späteren Zeitpunkt genauer besprochen wird, ist die von großer Wichtigkeit.

## 6. Gottfried Keller trifft auf Gofid Letterkerl

### 6.1 *Spiegel das Kätzchen* von Gottfried Keller und *Der Schreckenmeister* von Walter Moers

#### 6.1.1 Eine Gegenüberstellung: der Plot

Die Geschichte *Spiegel das Kätzchen. Ein Märchen* von Gottfried Keller entstand 1855 (Rölleke 316) und erschien erstmals 1856 im ersten Teil von Kellers Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* („Keller, Gottfried. Die Leute von Seldwyla“). Die Geschichte spielt in der fiktiven Stadt Seldwyla und handelt von dem Kater Spiegel, der aufgrund unverschuldeter Umstände in eine Notsituation gerät.

Das Kunstmärchen beginnt mit einem Sprichwort:

Wenn ein Seldwyler einen schlechten Handel gemacht hat [...], so sagt man zu Seldwyla: Er hat der Katze den Schmer abgekauft. Dies Sprichwort ist zwar auch anderwärts gebräuchlich, aber nirgends hört man es so oft wie dort, was vielleicht daher rühren mag, daß es in dieser Stadt eine alte Sage gibt über den Ursprung und die Bedeutung dieses Sprichworts. (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 77)

Als Einstieg für die Geschichte verwendet Keller ein Sprichwort, das auf einer regionalen Sage begründet ist, die im Folgenden erzählt wird. Hiermit gibt er den Rahmen für sein Kunstmärchen vor, auf den er am Ende der Erzählung wieder zurückkommt (123).

Es wird hier die Geschichte von Spiegel dem Kater erzählt, der bei einer alten Dame ein schönes Leben genießt (77). Spiegel hat eine Leidenschaft für die, die er jedoch zu zügeln weiß, und die von seiner Besitzerin gerne gesehen wird. Darüber hinaus wird Spiegel als klug, vernünftig und schön beschrieben (77). Doch seine guten Lebensumstände werden durch einen schweren Schicksalsschlag drastisch verändert, als seine Besitzerin stirbt (79). Spiegel findet sich abgemagert und in einem ungesunden Zustand auf den Straßen Seldwylas wieder (80). In dieser Notlage trifft er auf den Stadthexenmeister Pineiß, der seine Lage ausnutzt und ihm ein

Geschäft anbietet: Er will Spiegel sein Fett abkaufen (81). Als Gegenleistung erhält Spiegel Kost und Logis (82). Der Vertrag zwischen Pineiß und Spiegel ist jedoch zeitlich begrenzt. Beim nächsten Vollmond soll Spiegel getötet werden, denn der abnehmende Mond hat einen negativen magischen Einfluss auf Spiegels Fett (83). Spiegel geht gezwungenermaßen auf Pineiß Handel ein und zieht bei ihm ein (83). Spiegels Lebensumstände ändern sich nun wieder drastisch, denn er wird in den nächsten Monaten mit gutem Essen versorgt, schaut Pineiß bei seiner Hexerei zu und genießt Kletterpartien auf dem gefährlichsten Dach von ganz Seldwyla (83). Sein Vertragspartner Pineiß wird im Folgenden als Mann mit vielen Talenten beschrieben:

Herr Pineiß war ein Kann=Alles, welcher hundert Ämtchen versah, Leute kurierte, Wanzen vertilgte, Zähne auszog und Geld auf Zinsen lieh; er war der Vormünder aller Waisen und Witwen [...]; er handelte mit Ingwer und Pfeffer [...], er renovierte die Turmuhr und machte jährlich den Kalender [...]; er verrichtete zehntausend rechtliche Dinge am hellen Tag um mäßigen Lohn und einige unrechtliche nur in der Finsternis und aus Privatleidenschaft [...]. Überdies machte er das Wetter in schwierigen Zeiten, überwachte seiner Zunft die Hexen, und wenn sie reif waren, ließ er sie verbrennen. (83-4)

Pineiß verfügt über zwei Gesichter: Am Tag ist er gut und in der Nacht ist er böse. Er fördert in jeglicher Hinsicht, dass Spiegel an Körperfett zunimmt und so gestaltet er eine Schlemmerlandschaft in seinem Haus: „Er baute daher für Spiegel eine ordentliche Landschaft in seiner Stube, indem er ein Wäldchen von Tannenbäumchen aufstellte, kleine Hügel von Steinen und Moos errichtete und einen kleinen See anlegte“ (85). Der Hexenmeister spickt die ganze Landschaft mit Köstlichkeiten. Hierzu gehören unter anderem gebratene Vögel und in Speck umhüllte Mäuse. Der See besteht aus Milch, in dem gebratene Fische schwimmen (85). Nachdem Spiegel wieder zu Kräften gekommen ist, besinnt er sich und kehrt zu seinen alten Lebensgewohnheiten zurück (87). Er meidet die Bequemlichkeiten und beginnt wieder eigens zu jagen (87). Spiegels Wandel bleibt von Pineiß nicht unbemerkt und sie haben eine heftige Diskussion, bei der Spiegel vorerst als Sieger hervorgeht, da der Vertrag ihn nicht zum konstanten Essen zwingt (89). Pineiß möchte natürlich, dass Spiegel sich so viel Fett wie nur



möglich anfrisst, da er ja genau darauf aus ist, denn er benötigt das Fett für seine Hexerei (81, 89). Doch es bleibt nicht bei diesem Vorfall, denn nachdem Spiegel tagelang wegbleibt, weil er eine Katze kennengelernt hat und dann abgemagert wieder bei Pineiß erscheint, wird dieser so wütend, dass er ihn in einem Gänsestall einsperrt, um ihn zu mästen (90-1). Als Spiegel schließlich fett genug ist, bereitet Pineiß alles zur Fettgewinnung vor (92). Um dem Tod zu entgehen, wendet Spiegel eine List an. Er erzählt Pineiß, dass er im Auftrag seiner verstorbenen Besitzerin 10.000 Goldgulden unterbringen hätte sollen an einen rechtschaffenden Mann, der sich mit einer guten Frau verheiratet (94-5). Der aufgrund des Geldes aufmerksam gewordene Pineiß besteht nun darauf die ganze Geschichte von Spiegel zu hören (95).

Spiegel erzählt nun die tragische Geschichte seiner Herrin, die in ihrer Jugend „das schönste Fräulein weit und breit“ gewesen war und aufgrund ihrer Schönheit stark umworben wurde (96). Neben ihrer Schönheit war sie auch reich und verwaltete ein Gut (96-7). Aufgrund ihres Vermögens und des Gutes war das Fräulein aber gegenüber jedem Bewerber um ihre Hand skeptisch gestellt, denn sie dachte, dass diese nur auf ihr Geld aus waren (97). Mehrmals war sie schon fast verlobt, aber jedes Mal kamen ihr Zweifel auf, dass der Geliebte nur an ihrem Vermögen interessiert war (97). Aus diesem Grund prüfte sie jeden Bewerber zwang sie zu großen Ausgaben, Geschenken oder Wohltätigkeit (97). Eines Tages zog es sie aus lauter Traurigkeit und Verzweiflung nach Italien zu ihrer Base (98). Dort lernte sie einen Italiener kennen, der Handel in Mailand betrieb und aus einem guten Haus stammte (99). Die beiden verliebten sich auf den ersten Blick (99). Doch auch diesen jungen Mann stellte sie auf die Probe und erzählte ihm, dass sie schon verlobt und ihr Verlobter ein armer Kaufmann sei. Sie hätte ihm mit ihren Geldmitteln geholfen, damit er einen Fuß in die Geschäftswelt bekäme. Ihr Vermögen sei ihr nun aber abgesprochen worden (102-03). Aus diesem Grund sei ihr Glück nun in Gefahr

und sie müsse die Hochzeit absagen, da ihr Bräutigam in den nächsten Tagen die ersten Zahlungen an seine Geschäftspartner tätigen müsse, was er aber aus den genannten Gründen nicht mehr könne und seine Ehre verlieren würde (103). Der junge Italiener glaubte ihr die Geschichte und war zutiefst betrübt, denn er liebte sie und wusste nicht, dass sie ihn auf die Probe stellte, um zu sehen, ob seine Liebe echt war (103). Er raffte nun sein ganzes Vermögen – 10.000 Goldgulden – zusammen, die für seine Laufbahn gedacht waren, und brachte es dem Fräulein (104). Sie nahm das Geld unter der Bedingung an, dass er an ihrem Hochzeitstag bei ihr erschien. Widerwillig ging er darauf ein (104). Der junge Italiener erschien an dem versprochenen Tag nicht. Später fand Spiegels frühere Besitzerin heraus, dass er sich aus lauter Traurigkeit der Armee angeschlossen hatte und gefallen war (106-07). Daraufhin warf sie die Goldgulden, die sie wie einen Schatz aufbewahrt hatte, in ihren Brunnen und verfluchte sie, dass niemand anderes sie besitzen soll (108). Mit den Jahren änderte sie ihre Meinung und bevollmächtigte Spiegel: Er solle eine schöne mittellose Frau finden, die aufgrund ihrer Armut keinen Mann findet und ihr das Gold geben, wenn sie einen gefunden hat (108-09).

Nachdem Pineiß die Geschichte gehört hat, verlangt er nach einem Beweis. Spiegel führt ihn zu dem Brunnen und zeigt ihm eine der Goldmünzen (110). Pineiß möchte das Gold und die Frau haben. Spiegel nutzt die Situation, um seinen Kopf zu retten: Er drängt auf Vertragsauflösung (112). Der Vertrag wird aufgelöst und Spiegel macht sich auf die Suche nach einer Frau für Pineiß (113-14). Er findet die Auserwählte in der Beghine, die nach außen hin eine fromme Frau darstellt, aber in Wirklichkeit eine Hexe ist (115-16). Mit Hilfe einer Eule, die auf dem Dach der Hexe lebt (116), fängt Spiegel die Hexe ein, die nachts mit ihrem Besen aus dem Schornstein emporsteigt (120). Der Kater erpresst nun die Hexe, denn entweder sie heiratet Pineiß, oder ihr Geheimnis wird enthüllt und somit ist sie dem Tod geweiht (121). Die Hexe

entscheidet sich Pineiß zu heiraten und Spiegel und sie holen den Schatz aus dem Brunnen (122). Die Beghine und Pineiß heiraten kurz darauf und: „Herr Pineiß [...] führte von nun an ein erbärmliches Leben; seine Gattin hatte sich sogleich in den Besitz aller seiner Geheimnisse gesetzt und beherrschte ihn vollständig“ (123).

Spiegel hat somit dank seiner Klugheit und List sein Leben gerettet und sich gleichzeitig am Hexenmeister, der seine Notlage ausgenutzt hat gerächt. Dieser ist nun mit einer Hexe verheiratet gegen die er vor seiner Heirat eigentlich vorgegangen ist, um sie zu verbrennen. Die Katze geht somit als Sieger hervor und das Böse, das durch Pineiß personifiziert wird, wird bestraft.

Im Folgenden soll nun der Plot von Walter Moers' *Der Schreckenmeister* gegenübergestellt werden. Es sollen die Überschneidungen und die Unterschiede zwischen *Spiegel das Kätzchen* von Gottfried Keller und *Der Schreckenmeister* von Walter Moers hervorgehoben werden. Aus diesem Grund wird anders als bei Kellers Werk keine detailgetreue Inhaltsangabe von *Der Schreckenmeister* vorgenommen, sondern markante Änderungen bzw. Ausschmückungen besonders hervorgehoben.

Moers' Geschichte spielt in der phantastischen Welt Zamoniens und hier in der kranksten Stadt, nämlich Sledwaya. Der Protagonist der Geschichte ist eine Kratze, welche eine „[z]amonische Spielart der Hauskatze“ (Moers 9) darstellt und sich durch Sprachfähigkeit und zwei Lebern auszeichnet (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 9). Ebenso wie in Kellers Erzählung wird Moers' Kratze Echo von einem Schicksalsschlag heimgesucht. Auch seine Besitzerin stirbt und er findet sich dem Hungertod nahe auf den Straßen Sledwayas wieder (Moers 10). Hier trifft er auf den Stadtschreckenmeister Eißpin, der als „Albtraum Gestalt“ (11) beschrieben wird. Anders als der Hexenmeister in Kellers Werk, der sich durch ein gutes Gesicht am Tag und ein

böses in der Nacht auszeichnet, ist Eißpin vollkommen der bösen Seite zuzuordnen, was im folgenden Stimmungsbild zu seiner Person deutlich wird:

Der Alte war eine wandelnde Vogelscheuche, eine entsprungene Geisterbahnfigur, vor der alles Lebendige floh, vom kleinsten Käfer bis zum kraftvollsten Krieger. Es schien, als stolziere er zu einer furchtbaren Marschmusik [...]. Eißpin wandelte im vollen Bewusstsein, von allen gehasst und gefürchtet zu werden. [...] Er hatte eiserne Platten unter die Schuhsohlen genagelt, damit man seinen strammen Schritt schon hörte, wenn er noch Straßenzüge entfernt war, und seine knöchernen Amtskette klapperte wie das Skelett eines Gehängten im Wind. Ein giftiger und galliger Geruch ging von ihm aus, ein Parfüm aus all den Essenzen und Säuren und Laugen, mit denen er seine unseligen Experimente veranstaltete. (11)

Eißpin ist der Schreckensherrscher der Stadt, denn alle haben Angst vor ihm. Er gehört der dunklen Seite an, ist sich dessen bewusst und genießt es. Dieser Stadtschreckenmeister trifft nun auf Echo. Er erkennt dessen Situation, besondere Gattungszugehörigkeit (12) und will sie zu seinem Vorteil nutzen, denn er bietet ihm einen Vertrag an, wonach der Schreckenmeister der Kratze, dessen Fett gegen Kost und Logis abkaufen will (13). Durch das Aufeinandertreffen von Schreckenmeister und Kratze, das in einem Vertragsangebot endet, erfolgt eine Überschneidung mit Kellers Werk. Auch Echo nimmt das Angebot gezwungenermaßen an und zieht bei Eißpin ein (15).

Allerdings erfolgt eine sehr ausführliche Beschreibung von Eißpins Festung, die eine düstere Stimmung durch zum Beispiel Gemälde der Katastrophenmalerei (15) und ausgestopfte furchterregende Kreaturen (18) aufkommen lässt. Auch Eißpins Labor wird ausgiebig beschrieben. Die Darstellung der Schmerzenkerzen, die Eißpin eigens erfunden hat und die beim Abbrennen schreckliche Qualen erleiden (24), erzeugt ebenfalls eine düstere und bedrückende Atmosphäre. An dieser Stelle erfolgt somit im Kontrast zu Keller eine ausgiebige Orts- und Stimmungsbeschreibung.

Eine weitere Überschneidung stellt die Hexenverbrennung bzw. Schreckenverbrennung dar. Sowohl Kellers Hexenmeister als auch Moers' Schreckenmeister verbrennen oder

befürworten die Verbrennung von Hexen bzw. Schrecksen (32). Allerdings wird in *Der Schrecksenmeister* dies mehr betont, denn Eißpin hat ganze Werke zum Thema Schrecksenverbrennung geschrieben und sogar ein spezielles Folterinstrument gestaltet (32). Somit haben die beiden Hexen- bzw. Schrecksenmeister die gleiche Leidenschaft, nämlich die Verfolgung von Hexen bzw. Schrecksen.

Auch die Verköstigung von Echo ist ausgiebig beschrieben. So verspeist Echo außergewöhnliche Köstlichkeiten, wie zum Beispiel unsichtbaren Kaviar aus der zamonischen Welt (37). Des Weiteren errichtet Eißpin eine Esslandschaft für Echo auf dem Dach seines Hauses:

Ein regelrechter kleiner Urwald war das, der tief in den Dachstuhl hineinführte, mit saftigem moosigen Boden, hochgeschossenen Gräsern und Unkraut. [...] [Echo] teilte mit beiden Pfoten einen üppigen Busch aus gelben Gräsern – und dann sah er ihn zum ersten Mal, den See aus Milch! [...] Darauf trieben kleine Boote, aus Schilf geflochten, und die Passagiere darin waren knusprig gebratene Täubchen und gegrillte Fische. (60)

Eißpin errichtet also ein kreatives Buffet für Echo. Dieser Handlungspunkt ist ebenfalls bei Kellers Erzählung zu finden, allerdings befindet sich hier diese kreative Form eines Buffets in der Stube des Hexenmeisters. Folglich ist es beiden Hexen- bzw. Schrecksenmeistern eigen, dass sie die Gewichtszunahme fördern und befürworten, denn am Ende erhalten sie ja auch mehr Fett dadurch.

Zwar findet auch das Motiv der Eule, die in Kellers Erzählung im Schornstein der Hexe lebt, seinen Platz in Moers' Werk. Es handelt sich hier aber um eine zamonische Spielart der Eule, nämlich den Schuhu, der nur ein Auge besitzt (64). Der Schuhu Fjodor und Echo werden Freunde, wobei der Schuhu zu Echos Lehrer und Berater wird (64-8). Fjodor lebt allerdings – anders als in *Spiegel das Kätzchen* – auf Eißpins Dach in einem Schornstein und gibt während der ganzen Geschichte Ratschläge an Echo. So rät er Echo zum Beispiel die Schreckse Izanuela aufzusuchen, um Eißpins Kontrakt zu brechen (111, 160).

Die Binnenerzählung der Katzen- bzw. Kratzenbesitzerin wird allerdings unter Abänderungen und weiteren Ausführungen in Moers' Werk mit eingefügt (207-13). Im Kapitel „Eisenstadt“ wird die tragische Liebes- und Leidensgeschichte von Echos verstorbener Besitzerin erzählt. Echo erzählt Eißpin diese Geschichte, da er hofft sein steinernes Herz zu erweichen und nicht getötet zu werden (206). Als junge Frau lebte Echos verstorbene Besitzerin in der Stadt namens Eisenstadt, die „bekanntlich die hässlichste und schmutzigste, gefährlichste und unbeliebteste Metropole von ganz Zamonien“ (208) ist. Die wunderschöne Frau war die Tochter eines „Bleibarons“ (209) und folglich sehr wohlhabend. Ähnlich wie Kellers Katzenbesitzerin stellt auch diese Schönheit ihre Verehrer auf die Probe, findet aber nicht den Richtigen (210). Doch auch hier wird der junge Mann am Ende auf eine sehr harte Probe gestellt, denn sie behauptet schon jemand anderem versprochen zu sein und bittet ihn um 10.000 Pyras, damit ihr Verlobter um ihre Hand anhalten kann (211). Der betäubte Mann, der sich unsterblich in sie verliebt hat, stellt ihr das Geld zur Verfügung. Sie nimmt ihm das Versprechen ab, dass er sie bald wieder besuchen muss, denn wie auch in *Spiegel das Kätzchen* gibt es gar keinen anderen Geliebten, sondern sie wollte lediglich einen endgültigen Beweis seiner Liebe (211). Ebenso wie in Kellers Kunstmärchen kommt der junge Mann nie zu ihr zurück, da er sich aus Liebeskummer der Armee angeschlossen hat und laut der Nachricht eines Kuriers im Krieg gefallen ist (212). Anders als bei Kellers Werk geht die Geschichte jedoch weiter, denn es stellt sich heraus, dass Eißpin der junge Mann gewesen ist, der in Eisenstadt um die Hand der jungen Frau gekämpft hat (224). Er erzählt nun seine Version der Geschichte, nämlich die Kriegserfahrung. Eißpin hatte die Schlacht schwer verstümmelt überstanden und war von einem Alchimisten, der über chirurgische Erkenntnisse verfügte, notdürftig verarztet worden (225). Aufgrund dieser Erfahrung hatte sich nicht nur Eißpins Äußeres drastisch zum Schlechten

gewandelt, sondern auch sein Charakter und Gemüt: „Aus meinem unbeschwerten Gemüt dieser rastlose Geist, der mich heute beherrscht“ (225). Dennoch hatte er die Liebe zu Echos früherer Besitzerin nie verloren und kochte ihr regelmäßig ein Festmahl, das er ihr auf einer Festtafel in seinem Haus auftrug (225). Folglich ist Eißpin noch immer von der schönen Frau besessen, die, wie er jetzt weiß, schon tot ist. Der Schreckenmeister geht sogar soweit, dass er im späteren Verlauf der Geschichte Echos Besitzerin, Floria, exhumierte (331). Er möchte sie wieder zum Leben erwecken und ihr und sich die Unsterblichkeit schenken, damit sie endlich vereint sein können (331).

Neben dem Schreckenmeister gibt es in Sledwaya auch eine Schreckse. Jedoch gestaltet sich die Rolle der Schreckse anders als die der Hexe in Kellers Erzählung. Die Schreckse Izanuela ist Echos Verbündete. Dies ist allerdings nicht aus Zwang, sondern weil Echo ihr sein alchemistisches Wissen anbietet, das er von Eißpin gelernt hat (230). Der ausschlaggebende Faktor für Izanuela ist allerdings, dass sie in Eißpin verliebt ist (231). Aus diesem Grund besteht sie darauf, dass der Liebestrank, der für Eißpin gebraut werden soll, damit er Echo nicht tötet, an ihr Anwendung findet (231). Als Echo und Izanuela den Liebestrank fertiggestellt haben, begeben sie sich zum Schreckenmeister. Dieser verliebt sich in sie (302-05) und bittet sie umgehend um ihre Hand, was sie annimmt (305). Als Eißpin mit Izanuela und Echo auf das Dach seines Hauses steigt, um ihr den Ausblick über die Stadt zu zeigen, bittet die Schreckse ihn Echo freizulassen (326). Nach dieser Bitte kommt Eißpins wahres Gesicht wieder zum Vorschein. Er hatte den Verliebten nur gespielt (327) und stößt sie vom Dach mit den Worten: „,Wusstet ihr‘, fragte Eißpin, ‚wie man im frühen zamonischen Mittelalter herausfand, ob eine Schreckse schuldig oder unschuldig war? Man warf sie vom Dach. Überlebte sie, indem sie anfang zu fliegen, war sie schuldig. Stürzte sie hinab und starb, dann war sie unschuldig. Einfach

aber gerecht“ (328). Folglich tötet Eißpin die Schreckse und gewinnt somit die Macht, die er scheinbar aus Liebe abgegeben hatte, wieder. In Kellers Werk ist es am Ende die Hexe, die die Macht über den Hexenmeister hat und von der er nicht loskommt, weil sie miteinander verheiratet sind.

*Der Schreckenmeister* endet, anders als Kellers *Spiegel das Kätzchen*, nicht mit der Vermählung von Hexenmeister und Hexe, sondern mit dem Tod des Schreckenmeisters (375). Er wird bei lebendigem Leib in seiner Festung beerdigt (364). Der Effekt, der durch Eißpins Tod erzielt wird, ist, dass Seldwaya wieder zum Leben erweckt und die Bewohner von ihren Krankheiten befreit sind (375). Echo erhält am Ende seine Freiheit wieder und verlässt auf der Suche nach Krätzinnen die Stadt (377).

Die Handlung von *Der Schreckenmeister* wird immer wieder durch Binnenerzählungen unterbrochen. So wird die Geschichte der Wurzmännchen (90-7), des Baums der Erkenntnuss (125-28) oder die Geschichte von Eißpins Festung (151-54) erzählt. Immer wieder kommt es zu Abschweifungen, die die phantastische Welt Zamoniens dem Leser näher bringt.

Im Folgenden sollen die Ergebnisse des Vergleichs von Kellers und Moers' Plot diskutiert werden. Aufgrund des Umfangs von Moers' *Der Schreckenmeister* wurden nur die für die Arbeit relevanten Passagen und Handlungspunkte ausgewählt. Es kann somit nicht auf die einzelnen Binnenerzählungen im Detail eingegangen werden.

### **6.1.2 Ergebnis**

Es ist offenkundig, dass sehr große Überschneidungen zwischen Kellers *Spiegel das Kätzchen* und Moers' *Der Schreckenmeister* ausgemacht werden können. Im Folgenden sollen die Ergebnisse der Plot-Gegenüberstellung zusammengefasst und die Konsequenzen für den



Posttext aufgezeigt werden. Anhand des Vergleichs der Handlung zwischen den Werken konnten Überschneidungen und Änderungen festgestellt werden.

Es konnte gezeigt werden, dass das Handlungsgerüst von Kellers Märchen weitestgehend in Moers' Werk erhalten geblieben ist. Kellers Spiegel und Moers' Echo befinden sich in der gleichen Ausgangssituation und geraten in die Hände eines bösen Hexen- bzw. Schreckenmeisters. Beide schließen einen Vertrag ab, der ihren Tod als Vertragsgegenstand beinhaltet. Folglich sind der Anfangspunkt und die beiden Hauptakteure der Geschichte identisch. Die Hauptakteure sind aber nicht in dem Sinne identisch, dass sie sich auch vollkommen charakterlich überschneiden. Zum einen wird Moers' Schreckenmeister absolut böse dargestellt und zum anderen betreibt er keine Hexerei, sondern ist ein Alchimist (Moers 28). Die Alchimie ist als Vorläufer der Chemie mit dem Wissenschaftsbegriff verknüpft („Alchimie“). Im Kontrast dazu steht Kellers Hexenmeister, dessen Charakter sowohl von guten als auch von bösen Elementen durchzogen ist und der Hexerei betreibt (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 81). Auch die beiden Katzen- bzw. katzenartigen Protagonisten unterscheiden sich, denn Kellers Spiegel spricht aktiv in der Geschichte nur mit Menschen und einer Eule. Es wird nicht explizit gesagt, dass er alle Sprachen beherrscht. Moers' Echo wiederum spricht alle Sprachen der phantastischen Welt Zamoniens, was ausdrücklich genannt wird (Moers 9). Außerdem weiß Kellers Spiegel sehr gut was Liebe ist und umwirbt häufig eine Katze. Hingegen kennt Moers' Echo Liebe nicht, da er die einzige Kratze in Sledwaya ist und er erst später über die Liebe und die Existenz von Krätzinnen aufgeklärt wird (101). Somit unterscheiden sich die beiden Katzen- bzw. Kratzenfiguren in ihren Entwicklungsstufen: Kellers Spiegel ist ein Don Juan (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 78), während Moers' Echo sich noch in der Pubertät befindet (Moers 101). Die Erfahrung von Spiegel steht der Unerfahrenheit Echos gegenüber.

Einen weiteren, wichtigen Überschneidungspunkt stellt die Binnenerzählung der verstorbenen Besitzerin der K(r)atzen dar. So bleibt die Geschichte inhaltlich identisch, wenn von der Skepsis der Besitzerin bei der Suche nach einem Ehemann und der tragischen Begebenheit mit dem Ausgewählten erzählt wird. In *Der Schrecksenmeister* wird aber die Geschichte anders weitergeführt und für den Handlungsverlauf transformiert. Zwar versucht Echo wie auch Kellers Spiegel das Verhalten des Schrecksenmeisters zu beeinflussen, aber die Intentionen unterscheiden sich. Kellers Spiegel wendet mit dieser Geschichte eine List an, während Moers' Echo versucht, das Herz des Schrecksenmeisters zu erweichen. Am Ende wollen beide Protagonisten zwar ihr Leben ändern, aber die Geschichte hat unterschiedliche Konsequenzen für sie. Moers' Schrecksenmeister ist der Jüngling der Geschichte und erzählt seine Version der Kriegserfahrung zu einem späteren Zeitpunkt, er exhumiert Echos tote Besitzerin, um ihr das Leben wiederzuschicken und sie unsterblich zu machen. Der geänderte Stellenwert dieser Frauenfigur, die zu Beginn namenlos bleibt, wird dann deutlich, wenn Eißpin ihren Namen nennt, Floria. Im Kontrast dazu steht Kellers Handlungsverlauf, denn der Hexenmeister hat keine Verbindung zur verstorbenen Besitzerin von Spiegel. Folglich bleibt sie namenlos, da sie nur Teil einer Binnenerzählung darstellt und nicht die Person im Mittelpunkt steht. Sie ist nur eine beliebige Person, die für den weiteren Handlungsverlauf nicht relevant ist und deshalb erhält sie auch keinen Namen. Außerdem ist das ökonomische der Geschichte, nämlich die Goldgulden, hervorgehoben, denn Pineiß ist auf das versprochene Geld aus und aus diesem Grund kommt Spiegel auch frei. Somit ist diese Binnenerzählung für das Schicksal von Kellers Katze entscheidend, denn der Vertrag wird aufgelöst und sein Leben gerettet. Hingegen kann Moers' Kratze ihr Leben aufgrund der Binnenerzählung nicht retten und somit nimmt die Erzählung nicht den Stellenwert eines Wendepunktes ein. Moers' Echo erhält seine Freiheit

mehr oder minder zufällig, denn der Untergang von Eißpin wurde nicht nur von Echo provoziert, sondern ist ein positives Nebenprodukt. Die Schreckseneichen, die aufgrund des Todes der Schreckse Eißpins Festung zerstören, kümmern sich nicht um Echos Schicksal, sondern Echo nimmt es selbst in die Hand, als er aus dem Fenster springt (Moers 366).

Der Vergleich der beiden Erzählungen zeigt, dass Moers' Teile des Handlungsverlaufs von Kellers Werk übernimmt und sie dann für seine Zwecke umarbeitet. Jeder Handlungspunkt und jedes Motiv finden auch in Moers' Werk seinen Platz. Um diese Basisstruktur schafft Moers eine phantastische Geschichte, die durch viele Binnenerzählungen erweitert wird und ein ganzheitliches Bild der zamonischen Welt formt. Folglich kommt es immer wieder zu Überschneidungen, die aber im weiteren Verlauf bei Moers umgeformt werden. Allerdings ist auch festzuhalten, dass der Käfig, in dem Kellers Spiegel gemästet wird, nicht Teil von Moers' Werk ist. Besonders markant ist, dass das kellersche Ende sich absolut von Moers' Schluss unterscheidet.

Es handelt sich somit bei Kellers *Spiegel das Kätzchen* um einen sehr wichtigen Prätext, der maßgeblich für Moers Posttext *Der Schrecksenmeister* ist. Zweifelsohne kann allein nur durch einen Plot-Vergleich aufgezeigt werden, dass es sich um eine hohe Intensität von Intertextualität handelt. Durch die verschiedenen Formen der Intertextualität, die in Moers' Werk anzutreffen sind, kann dieser hohe Intensitätsgrad untermauert werden. Aus diesem Grund sollen im nächsten Schritt besonders auffällige Formen, die neben der Anlehnung von Moers an Kellers Handlung vorhanden sind, aufgezeigt werden.

## 6.2 Formen der Intertextualität

### 6.2.1 Namen und Orte im Vergleich

In Walter Moers' *Der Schrecksenmeister* erfolgt besonders durch die Namengebung der Protagonisten und des Schauplatzes eine Assoziationskette, die dem Leser die Verknüpfung von Prä- und Posttext aufzeigt. Nachfolgend sollen die Namen und die Stadt verglichen werden und so die Form der Intertextualität, die Anspielung, dargestellt werden.

Moers' tierischer Protagonist trägt den Namen Echo (Moers 9). Kellers Kater wird Spiegel genannt (Keller, *Spiegel das Kätzchen* 78). Die intertextuelle Verknüpfung in Form der Anspielung wird bei diesen Namen durch eine semantische Analogie aufgebaut. Dies kann anhand der Definitionen gezeigt werden: „Echo, [...] [mehrfache] Schallreflektion; Wiederhall, Nachhall: ein mehrfaches Echo; das Echo antwortet uns“ („Echo“). Bei einem Echo wird ein akustisches Signal reflektiert. Dadurch entsteht ein Wiederhall, der durch den Hörsinn wahrgenommen wird. Ein „Spiegel“ wiederum wird wie folgt definiert: „Gegenstand aus Glas oder Metall, dessen glatte Fläche das, was sich vor ihr befindet, als Spiegelbild zeigt“ („Spiegel“). Der Spiegel und das Spiegelbild stehen somit in einem Kausalverhältnis, denn der Spiegel reflektiert die Sache oder Person, die ihm gegenüber steht. Folglich wird das Spiegelbild durch den Sehsinn wahrgenommen. Die semantische Überschneidung der beiden Namen liegt somit in der Reflektion. Es gibt immer einen Reiz und eine Reaktion bzw. eine Ursache und eine Wirkung. Der Unterschied besteht in den verschiedenen Sinnesebenen, auditiven und visuellen Ebene. Somit wird das Motiv von Kellers Namengebung des Protagonisten in Moers' Werk in Hinsicht auf die Semantik, die damit abgerufen wird, übernommen und nur in eine andere Sinnesebene verschoben. Es handelt sich somit eindeutig bei Moers' Echo um eine Anspielung auf Kellers Spiegel. Dies geschieht in Form einer indirekten Bezugnahme, da der Prätext nicht direkt

eingeführt wird. Nach Weise ist dadurch eine größere Abstraktionsleistung des Lesers gefordert (Weise 42).

Der Schreckenmeister in Moers' Werk wird Eißpin genannt. In Kellers Werk trägt der Hexenmeister den Namen Pineiß. An dieser Stelle handelt es sich eindeutig um ein Anagramm des Prätextes, denn es wurden nur die Silben der Namen vertauscht und so wird aus Kellers Pineiß Moers' Eißpin. Es erfolgt also eine offensichtlichere Anspielung mithilfe des Anagramms an dieser Stelle. Es muss jedoch festgehalten werden, dass im Allgemeinen der Prätext bekannt sein muss, damit eine Anspielung im intertextuellen Kommunikationsmodell zwischen Autor bzw. Text und Leser stattfinden kann. Die Leistung liegt an dieser Stelle beim Leser, der die intertextuelle Form erkennen und dann die Verbindung zwischen Prä- und Posttext herstellen muss. An dieser Stelle ist die Intensität der Anspielung durch das Anagramm jedoch höher, da keine sehr hohe Abstraktionsleistung des Lesers gefordert wird.

Bei der Wahl der Ortsnamen – Moers' Seldwaya und Kellers Seldwyla – handelt es sich auch um eine Anspielung. Aufgrund der Tatsache, dass die Buchstaben nicht umgestellt, sondern die letzte Silbe der Wörter sich unterscheiden, kann hier nicht von einem Anagramm gesprochen werden. Dennoch ist diese Anspielung durch die Namensgebung und die Veränderung der letzten Silbe sehr offensichtlich. Besonders an dieser Stelle ist, dass Moers ein Gegenbild zu Kellers Seldwyla erschafft. Dies soll anhand der Ortsbeschreibungen nun gezeigt werden.

Keller beschreibt sein Seldwyla wie folgt: „Seldwyla bedeutet nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort, und so ist auch in der Tat die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz. [...] Aber schön ist sie gelegen, mitten in grünen Bergen, die nach der Mittagseite zu offen sind, so daß wohl die Sonne herein kann, aber kein rauhes Lüftchen“ (Keller, *Zur Einführung* 18). Keller beschreibt hier eine Idylle. Das Städtchen

Seldwyla fügt sich in das freundliche Landschaftsbild ein und zeichnet sich durch Licht und Ruhe aus. Im Kontrast hierzu steht Moers' Beschreibung von Seldwaya: „Stellt euch den krankesten Ort von ganz Zamonien vor! Eine kleine Stadt mit krummen Straßen und schiefen Häusern, über der ein schauriges schwarzes Schloss auf einem dunklen Felsen thronte. [...] Stellt euch eine Stadt vor, in der es mehr Apotheken und Heilkräuterläden [...] gab als sonst wo auf dem Kontinent! In der man sich mit „Ohwehohweh!“ begrüßte und mit „Gute Besserung!“ verabschiedete. [...] Eine Stadt, in der man nicht lebte, sondern vegetierte“ (Moers 9). Seldwaya ist ein düsterer Ort, der sich durch Schatten und Krankheit auszeichnet. Ebenso wird das Landschaftsbild als düster beschrieben, in das sich wiederum die Stadt Seldwaya einfügt.

Moers' Seldwaya stellt somit ein Gegenbild zu Kellers Seldwyla dar. Der Prätext, der ein idyllisches Orts- und Landschaftsbild aufbaut, steht dem Posttext, der ein chaotisches und düsteres Bild kreiert, gegenüber. Dadurch entsteht das Bild des bösen Zwillinges von Kellers Seldwyla im Posttext von Moers. Die Anspielung ruft das prätextuelle Bild ab. Dieses wird jedoch nicht befriedigt, sondern entgegengesetzt aufgebaut und dadurch neu kontextualisiert. Aus diesem Grund ist eine hohe Form der Intertextualität an dieser Stelle gegeben, denn nach Pfister zeichnet sich diese Form der Intertextualität, die Dialogizität, durch eine „ideologische und semantische Spannung“ aus (28) und hat eine hohe Intensität zur Folge.

Im Folgenden soll nun die Textebene verlassen und das Problem der Autorschaft in Moers' Werk aufgezeigt werden. Diese gestaltet sich problematisch und nimmt durch das Nachwort und die Anmerkung am Ende des Romans eine Metaebene ein.

## 6.2.2 Das Problem der Autorschaft in *Der Schreckenmeister*: Gofid Letterkerl, Hildegunst von Mythenmetz und Walter Moers

*Der Schreckenmeister* zeichnet sich durch eine problematische Situation der Autorschaft aus, denn der volle Titel des Buches lautet: *Der Schreckenmeister. Ein kulinarisches Märchen aus Zamonien von Gofid Letterkerl* (Moers 3). Das Märchen wird dann neu erzählt von Hildegunst von Mythenmetz und Walter Moers wird als Übersetzer und Illustrator angegeben (Moers 3). Somit wird schon im Titel des Werkes festgestellt, dass Gofid Letterkerl den Prätext verfasst hat, der dann wiederum von dem fiktiven Autor, Hildegunst von Mythenmetz neu erzählt worden ist. Walter Moers nimmt nun in dieser komplizierten Autorschaft die Rolle des Übersetzers und Illustrators ein, der Hildegunst von Mythenmetz' Werk vom Zamonischen ins Deutsche übersetzt. Allein durch diese Angaben kann festgestellt werden, dass es sich bei Mythenmetz' Werk um eine Adaption von Gofid Letterkerls Werk handelt, denn dieser wird eindeutig als Prätext ausgewiesen. Moers wiederum nimmt keine vollwertige Autorenposition ein, denn er übersetzt das Werk von Hildegunst von Mythenmetz lediglich. Hierbei findet natürlich auch eine sprachliche Auswahl statt, aber das Werk selbst wird im Allgemeinen bei einer Übersetzung nicht verändert. Im späteren Verlauf wird jedoch gezeigt werden, dass dies bei Moers' Übersetzung nicht der Fall ist. Folglich ist es keine Übersetzung im klassischen Sinne.

Im Nachwort, welches vom fiktiven Autor Hildegunst von Mythenmetz verfasst wurde, wird nun endgültig eine Metaebene eingenommen, denn hier heißt es:

Aber sehen wir der Sache ins Gesicht: Gofid Letterkerl ist ein, vielleicht der Klassiker der zamonischen Literatur. Er erreichte seine größte Popularität vor Hunderten von Jahren, und sein Stil war schon zu Lebzeiten – ich sage das mit aller Vorsicht und mit allem Respekt – so sperrig wie ein Kleiderschrank [...]. [...] Aber bei unserem modernen Lesepublikum, und vor allem bei jungen Lesern, könnte ich mir vorstellen, dass Letterkerls sprachliche Exzentrik eher dazu angetan ist, es in die Arme von gewissen Trivialautoren zu treiben. (Moers 379)

Mythenmetz weist Gofid Letterkerl hier als Klassiker aus. Er nimmt also eine literarische Wertung vor. Dennoch wird hier auch Kritik deutlich, denn der Stil dieses Klassikers wird als Herausforderung dargestellt und zudem sieht er die Gefahr, dass dieser Klassiker in die Trivilliteratur, die eindeutig als minderwertig an dieser Stelle eingeschätzt wird, verschoben wird. Die Wertung geht jedoch noch weiter und das eigene Werk wird nun positioniert:

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 schon ein Buch, weil es von einem harmlosen Krätzchen handelt? [...] Darüber hinaus habe ich mir die Freiheit genommen, Gofid Letterkerls Erzählung hier und da ein wenig improvisierend zu ergänzen. Denn wo bliebe sonst die kreative Eigenleistung? Und noch etwas, denn ich kann sie schon hören, die Kritiker, die mir angesichts meiner kühnen Bearbeitung Leichenfledderei und geistigen Diebstahl vorwerfen werden. Dazu nur so viel: Das Werk von Gofid Letterkerl ist rechtfrei! [...] Verklagt mich doch! (Moers 380)

Mythenmetz betont an dieser Stelle, dass es sich bei seinem Werk um eine Adaption handelt, denn Letterkerls Werk dient als Folie. An dieser Stelle wird also eine Referenz zum Posttext explizit genannt. Allerdings wird auch festgestellt, dass Ergänzungen und Änderungen vorgenommen werden. Des Weiteren wurde der Titel aus ökonomischen Gründen – laut Mythenmetz – geändert. Durch Mythenmetz' Nachwort wird eindeutig gezeigt, dass es einen Prätext gibt und das dieser als Klassiker, also als kanonisches Werk, einzustufen ist.

Festzuhalten ist, dass Pfisters Kriterium der Autorreflexivität auf das Nachwort zutrifft (27). Dieses Kriterium besagt, dass „Intertextualität nicht nur markiert, sondern [...] thematisiert“ (Pfister 27) wird und genau das findet im Nachwort statt, denn Gofid Letterkerls Werk „Echo, das Krätzchen“ (Moers 379) wird als der Urtext für Hildegunst von Mythenmetz' Werk angegeben und dessen Stil sowie Kanonzugehörigkeit thematisiert. Aus diesem Grund liegt eine hohe Intensität von Intertextualität vor. Dennoch muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass sich der fiktive Autor, Hildegunst von Mythenmetz, innerhalb der zamonischen Welt, die wiederum von Walter Moers geschaffen worden ist, befindet. Folglich handelt es sich



nicht um eine tatsächliche Autorschaft, sondern Moers kreiert eine Zwischeninstanz. Moers selbst wiederum entmachtet sich der Autoreninstanz, da er „nur“ die Position eines Übersetzers einnimmt und wird somit nur zum Vermittler zwischen der zamonischen und der tatsächlichen Welt, denn er ist fähig die zamonische Sprache ins Deutsche zu übersetzen.

In „Anmerkungen des Übersetzers“ (Moers 382-83) kommt nun Walter Moers selbst zu Wort. Dieser wiederum lässt sich an dieser Stelle über den Autor Hildegunst von Mythenmetz aus:

*Der Schrecksenmeister* ist Mythenmetz' Werk mit den meisten ‚Mythenmetzchen 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 den Lesefluss erheblich abträglich waren, mehr noch: Sie brachten mich derart auf die Palme, dass ich das Buch immer wieder wütend anschrie, es bespuckte und auf den Boden, ja einmal sogar im hohen Bogen aus dem Fenster warf. Das Werk stammt aus Mythenmetz' schlimmster hypochondrischer Phase, was vielleicht mit dem Schauplatz des Romans [...] zu tun hat. (Moers 382)

Walter Moers in der Rolle des Übersetzers weist Hildegunst von Mythenmetz nun wiederum als Meister aus und kritisiert aber gleichzeitig seinen Stil, den er als zu ausschweifend empfindet. Im Hinblick auf die Übersetzung führt er aber nun weiter aus:

Die Abschweifungen [in Mythenmetz' Werk] waren seitenlange Beschreibungen von eingebildeten Wehwechen oder lösten sich ab mit akribischen Angaben über Körpertemperatur und Pulsfrequenz [...]. Das war nun wirklich niemandem zuzumuten, und ich entschied mich, der üblichen Werktreue abzuschwören, sämtliche Abschweifungen herauszunehmen und das Buch um 700 Seiten zu kürzen. (Moers 382-83)

Anders als zunächst angenommen, wird somit deutlich, dass Moers doch nicht nur die Rolle des Übersetzers übernimmt. Vielmehr gestaltet er das Werk neu, denn er entscheidet, dass Stellen herausgenommen werden. Aus diesem Grund kann nicht von einer reinen Übersetzung gesprochen werden. Diesen Anschein könnte man zu Beginn des Buches gewinnen, denn dort wird Moers nur als Übersetzer betitelt. Somit wird an dieser Stelle deutlich, dass Moers' Änderungen am Werk von Hildegunst von Mythenmetz vorgenommen hat und somit wiederum eine Adaption vorliegt. Wichtig ist, dass Moers in seiner Anmerkung auch über Gofid Letterkerl

spricht. Dort heißt es: „Aber ich denke, [die Übersetzung] hat sich gelohnt, und wenn es nur aus dem Grunde ist, Gofid Letterkerl wieder einmal zu Aufmerksamkeit verholfen zu haben. Er ist einer der ganz Großen [...] – ohne ihn hätte Mythenmetz seinen Schreckenmeister nicht schreiben können. Allein dafür gebührt Gofid Letterkerl die Unsterblichkeit“ (Moers 383). Auch Moers huldigt in seiner Anmerkung Gofid Letterkerl. Dadurch stagniert das Lob nicht auf der fiktiven Ebene, da Mythenmetz selbst Teil der phantastischen Welt Zamoniens ist, sondern wird Teil der „realen Welt“. Das Anagramm kann an dieser Stelle aufgelöst werden, denn es handelt sich bei Gofid Letterkerl um Gottfried Keller. Folglich liegt hier eine Anspielung in Form eines Anagramms auf einen Kanon-Autor vor. Somit wird durch das Zusammenkommen der Autorreflexivität, die die Intertextualität an sich thematisiert und die Anspielung auf einen tatsächlichen Autor in Form des Anagramms eine sehr intensive Form von Intertextualität deutlich.

Aufgrund der Tatsache, dass explizit auf eine Adaption hingewiesen wird, also somit ein Prätext als strukturelle Vorlage diente, soll im nächsten Punkt die Funktion der Intertextualität im Hinblick auf die Adaption untersucht werden. Es ist aufgrund der Huldigungen, sowohl durch den fiktiven als auch den tatsächlichen Autor, anzunehmen, dass es sich hier um eine Pastiche auf Gottfried Keller handeln kann. Dies soll nun im nächsten Punkt diskutiert werden.

### **6.3 Die Funktion der Intertextualität: Adaption vs. Pastiche**

Gottfried Kellers Werk *Spiegel, das Kätzchen* stellt einen sehr wichtigen Prätext von Walter Moers' Werk *Der Schreckenmeister* dar. Dies konnte anhand des Plot-Vergleichs und anderer Formen der Intertextualität gezeigt werden. Nachfolgend soll nun diskutiert werden, ob

es sich hier nun um eine Adaption oder Pastiche auf Kellers Werk handelt. Dies ist wichtig um die Funktion der Intertextualität an dieser Stelle einstuft zu können.

Die Pastiche kann sich sowohl durch die Nachahmung eines Autoren- als auch Epochenstils auszeichnen. Dies trifft bei Walter Moers' *Der Schreckenmeister* eindeutig nicht zu, denn im Nachwort des fiktiven Autors Hildegunst von Mythenmetz wird eindeutig festgestellt, dass der Stil des imitierten Autors sperrig und altmodisch ist. Aus diesem Grund trifft dieses Merkmal der Pastiche in diesem Fall nicht zu. Aber ein anderes Charakteristikum ist durchaus auszumachen, denn nach Albertsen kann bei *Der Schreckenmeister* eine akkommodierende Pastiche ausgemacht werden, die sich dadurch auszeichnet, dass sie keine absolute Nachahmung des Vorbildes verfolgt, sondern eine Huldigung des Vorbildes darstellt (Albertsen 3). Diese Huldigung ist eindeutig, sowohl im Nachwort als auch in der Anmerkung, am Ende von *Der Schreckenmeister* zu finden. Das Nachwort und die Anmerkung bezeichnen Gottfried Keller in Form des Anagramms „Gofid Letterkerl“ als Klassiker (Moers 379, 382). Seine Bedeutung wird durch diese Einstufung zum kanonischen Werk untermauert. Besonders die Vorbildfunktion wird im Nachwort von Hildegunst von Mythenmetz hervorgehoben: „Wer mich und meine Schriften ein wenig kennt, weiß, dass ich aus meiner Hochachtung für Gofid Letterkerl nie einen Hehl gemacht habe. [...] Keinem seiner Nachahmer gelang jemals wieder eine solch engmaschige Verflechtung von Kulinarik und Literatur [...]“ (Moers 379). An dieser Stelle wird der Respekt und die Vorliebe für Gofid Letterkerl alias Gottfried Keller mehr als deutlich. In der Anmerkung von Walter Moers wird dann der Erinnerungswunsch des Autors deutlich, denn dort heißt es: „Aber ich denke, [die Übersetzung] hat sich gelohnt, und wenn es nur aus dem Grunde ist, Gofid Letterkerl wieder einmal zu Aufmerksamkeit verholfen zu haben. Er ist einer der ganz Großen [...] ohne ihn hätte Mythenmetz seinen Schreckenmeister nicht

schreiben können. Allein dafür gebührt Gofid Letterkerl die Unsterblichkeit“ (Moers 382). An dieser Stelle wird die Huldigung sogar noch verstärkt, denn es wird die Unsterblichkeit des Vorbildes verlangt und seine Autorität geehrt. In diesem Sinne trifft Albertsens Definition der Pastiche an dieser Stelle zu: „Das Pastiche will nicht wie in älteren Zeiten die Imitation, in neueren Zeiten das Epigonalwerk eine ungebrochene Tradition fortsetzen, sondern beruht auf einer persönlichen Wahl des Autors, der auf Form und Sprache eines liebgewordenen Vorbilds zurückgreift, um durch seine Nachahmung jenes Vorbild höher zu stellen als die eigenen Zeit und die unmittelbare Vorzeit“ (Albertsen 5-6). Zusammengefasst sagen sowohl die fiktive als auch die reale Autorinstanz aus, dass sie eine Vorliebe für Gofid Letterkerl, also Gottfried Keller, haben. Aus diesem Grund wurde ein Werk als Prätext für diesen Posttext gewählt mit dem Ziel, laut Hildegunst von Mythenmetz, dass „Letterkerls Novelle Echo und den Schreckenmeister von möglichst vielen gelesen“ (Moers 379) wird. Folglich soll das Werk von Gofid Letterkerl, also Gottfried Keller, für die Nachwelt erinnert und gesichert werden. Somit kann der Roman von Walter Moers als Pastiche auf den Autor Gottfried Keller gesehen werden. Es muss jedoch auch festgehalten werden, dass ein Charakteristikum der Pastiche eindeutig nicht erfüllt wird. So heißt es im *MLL*, dass die Pastiche „die Imitation eines Personal- oder Epochenstils“ (345) bezeichnet. Weder Gottfried Kellers Schreibstil noch der Epochenstil werden hier imitiert. Im Gegenteil: Der fiktive Autor, der den Stil zwar persönlich schätzt, beschreibt den Stil des Prätext-Autors ausgiebig: „[Gofid Letterkerl] erreichte seine größte Popularität vor Hunderten von Jahren, und sein Stil war schon zu Lebzeiten – ich sage das mit aller Vorsicht und Respekt – so sperrig wie ein Kleiderschrank [...]. Ich habe mir deshalb erlaubt, Echo, das Krätzchen in ein etwas zeitgemäßeres Neuzamonisch zu übertragen“ (Moers 379). An dieser Stelle wird eindeutig klar, dass keine Imitation des Stils stattgefunden hat,

sondern vielmehr eine Kritik am Stil hier stattfindet. Im Folgenden sollen nun die Elemente der Adaption besprochen werden.

In der Gegenüberstellung des Plots von Gottfried Kellers *Spiegel das Kätzchen* und Walter Moers' *Der Schrecksenmeister* wird deutlich, dass Kellers Werk im Sinne Pfisters einer Adaption entspricht, denn der „Prätext [wurde] zur strukturellen Folie eines ganzen Textes“ (28). Das Figurenpersonal, die Orte und Ereignisse von Kellers Werk finden sich in Moers' *Der Schrecksenmeister* wieder. Sie setzen die Eckpfeiler der Geschichte, die jedoch um einige Binnenerzählungen und Transformationen erweitert und verändert wurde. Typisch ist auch das Setzen von „Intertextualitätssignalen“ (Pfister 27), denn die Adaption verschleiert den Prätext nicht, sondern markiert ihn. Auch dies konnte anhand des Autors, der Namen und des Ortes im bestätigt werden. Mithilfe von Anspielungen werden immer wieder Bezüge zum Prätext hergestellt. Es kann jedoch zur Disposition gestellt werden, ob Moers' Werk einem wichtigen Charakteristikum der Adaption Folge leistet. So definiert das *MLL* die Adaption wie folgt: „Umarbeitung eines literarischen Werkes, um es den strukturellen Bedingtheiten einer anderen Gattung [...] anzupassen, ohne daß der Gehalt wesentlich verändert wird“ (3). Ein Gattungswechsel findet also bei einer Adaption statt und dieses erste Charakteristikum ist erfüllt, denn Kellers Werk ist der Gattung „Kunstmärchen“ und *Der Schrecksenmeister* ist der Gattung „Roman“ zuzuordnen. Fraglich ist jedoch, ob der Gehalt unverändert bleibt, denn es wurden grundlegende Veränderungen, wie zum Beispiel der Schluss, vorgenommen. Wird jedoch der Gehalt auf den Kampf von Gut und Böse reduziert, so wurde dieser nicht geändert, denn das Gute in Person von Echo überlebt am Ende und das Böse in Form von Eißpin wird bestraft. Dies wird jedoch wiederum bei Moers drastischer, nämlich mit dem Tod, umgesetzt. Bei Keller erfolgt die Strafe in Form der Ehe mit einer bösen Frau.

Abschließend kann somit festgehalten werden, dass die vorliegende Intertextualität sowohl Elemente der Pastiche als auch Elemente der Adaption aufweist. Es kann allerdings nicht abgegrenzt werden, welche Form überwiegt und somit liegt an dieser Stelle eine Mischform von Pastiche und Adaption vor. Dies hat allerdings keine großen Auswirkungen auf die Funktion der Intertextualität, da sich beide Formen im „Zentrum maximaler Intensität“ (Pfister 28) befinden und sich durch eine Nähe zueinander auszeichnen.

Im Hinblick auf die Funktion der Intertextualität ist festzustellen, dass sich sowohl zweckgerichtete als auch spielerische Funktionen ausmachen lassen (Weise 40). Die spielerischen Funktionen sind in den Anspielungen und hier vor allem in den Anagrammen auszumachen, die wiederum die zweckgerichtete Funktion unterstützen. Sie bilden den Unterbau für die Mischform von Pastiche und Adaption, deren Funktion explizit genannt wird, nämlich der Erhalt und das Erinnern des Kanon-Textes *Spiegel das Kätzchen* (Moers 379, 383). Durch die Mischform der Pastiche und Adaption ist letztendlich von einer sinnerweiterenden und in Folge dessen von einer sinnstützenden Funktion zu sprechen. Durch das Erkennen des Prätextes, der als Folie für den Posttext dient, erfolgt die Sinnerweiterung, die wiederum im Erkennen der Pastiche und Adaption eine Sinnstützung bewirkt. Die Intertextualität ist somit an dieser Stelle maximal und übertrifft auch – im Vergleich – die anderen Funde von Intertextualität, die in dieser Arbeit besprochen worden sind.

## 7. Das Verhältnis von Intertextualität und Kanon in *Der Schrecksenmeister*

### 7.1 Ergebnisse der Intertextualität: Die Kanon-Komposition

In Walter Moers' Werk *Der Schrecksenmeister* konnte eine Variationsbreite von Intertextualität festgestellt werden. Diesen intertextuellen Bezügen ist gemein, dass sie sich alle durch eine hohe Intensität auszeichnen. Im Folgenden sollen die Ergebnisse zusammengefasst werden, damit der Zusammenhang von Intertextualität und Kanonizität aufgezeigt werden kann.

Die Tradition der sprechenden Katze zeichnet sich durch eine Vielfalt möglicher Prätexte aus, die epochenübergreifend immer wieder das Motiv literarisch verarbeitet haben. Als Kulturgut in der Gesellschaft verankert, wurde *Der gestiefelte Kater* in einer deutschen Märchensammlung erstmals von den Gebrüdern Grimm niedergeschrieben. Den kulturellen Wert und die Wirkung der Zusammenstellung der Volksmärchen zeigt Bernhard Lauer : „Die ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm stellen die klassische Märchensammlung der Weltliteratur dar, sie sind zugleich das weltweit meistgelesene und meistverbreitete Buch der deutschen Kulturgeschichte“ ( Lauer 21). Zum einen wird hier deutlich, dass eine Niederschrift von vorhandenen Märchen stattgefunden hat und zum anderen, dass es sich hier um einen Klassiker handelt. Somit stellt das Motiv der sprechenden Katze ein klassisches Motiv dar, das sich durch die Wiederaufnahme zu einer Tradition etablierte. Im Hinblick auf das Märchen *Der gestiefelte Kater* ist jedoch festzuhalten: „Zwei in der Erstausgabe enthaltene Märchen, nämlich ‚Ritter Blaubart‘ und ‚Der gestiefelte Kater‘, haben sie später [...] wieder aus der Sammlung herausgenommen, weil ihnen die Nähe zu Charles Perraults ‚La Barbe Bleu‘ und ‚Le Maître Chat, ou le Chat Botté‘ selbst zu offensichtlich erschien“ (Lauer 33). An dieser Stelle wird deutlich, dass eine gezielte Auswahl durch die Brüder Grimm stattgefunden hat. Außerdem kann festgestellt werden, dass Ludwig Tiecks literarische Umsetzung des Märchens auf Perrault und

nicht auf die Gebrüder Grimm zurückgeht. Die Bekanntheit des Märchens innerhalb der „Kulturgemeinschaft“ geht jedoch auf die Gebrüder Grimm zurück. Auch zeitlich gesehen kann sich Ludwig Tieck nicht auf die Brüder Grimm beziehen, aber sein Werk stellt die erste literarische Umsetzung des Volksmärchens dar. Nach Armin Gebhardt kommt Tiecks Werk folgende Stellung zu: „Die überzeitliche Bedeutung des Gestiefelten Katers liegt jedoch in seiner ganz und gar originellen dramaturgischen Technik. [...] Der Gestiefelte Kater ‚machte im Jahre 1798‘ – wie der Autor in einer Selbstrezension 1851 schreibt – ‚sehr viel Glück und erregte so viel Aufsehen, daß der Spaß sechs Auflagen erlebte, die sich schnell vergriffen‘“ (Gebhardt 92). Gebhardt lobt die dramaturgische Technik von Tiecks Werk, aufgrund dessen er Tieck als Klassiker einstuft. Gleichzeitig wird hierdurch auch an das Motiv der sprechenden Katze weiterhin erinnert.

Auch Kellers Werk *Spiegel das Kätzchen* stellt eine literarische Verarbeitung des Motivs der sprechenden Katze dar. Hierbei handelt es sich wiederum um eine andere Gattung, nämlich das Kunstmärchen bzw. die Novelle. Folglich wird das Motiv der sprechenden Katze nicht nur epochen-, sondern auch gattungsübergreifend verarbeitet. Es ist außerdem festzuhalten, dass an dieser Stelle eine Erweiterung des Motivs stattfindet, denn Kellers Kater ist nicht nur fähig – wie Tiecks Kater – mit Menschen zu kommunizieren, sondern spricht auch mit einer Eule. Deshalb ist hier ein Wendepunkt im Motiv auszumachen. Auch Keller kann nach Ulrich Kittstein als Klassiker bezeichnet werden. So schreibt er im Zusammenhang mit Kellers Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*: „Schon die Zeitgenossen nahmen [Keller] im Ganzen positiv auf, und heute beruht [seine] Popularität zu einem guten Teil auf den prominentesten seiner Seldwyler Geschichten, vor allem auf *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und *Kleider machen Leute*, die zu Klassikern der Schullektüre geworden sind“ (96). An dieser Stelle wird Keller zwar als Klassiker



ausgewiesen, aber besonders in Verbindung mit bestimmten Werken. Auf diese Tatsache muss im nächsten Punkt genauer eingegangen werden und Moers' Leistung an Kellers Werk besprochen werden.

Die Verarbeitung des Motivs der sprechenden Katze und die damit verbundene Tradition bedeutet für den Posttext von Walter Moers, dass eine intertextuelle Vernetzung mit einer Vielfalt von Prätexten stattfindet. Aus diesem Grund wird beim Erkennen eines Prätextes immer eine ganze Bandbreite von Prätexten mit in den Posttext eingeschrieben. Dadurch liegt eine besondere Form von Intertextualität vor, denn sie gestaltet sich epochen- und gattungsübergreifend.

Auch bei den verschiedenen Baummotiven zeichnet sich die Intertextualität durch Vielfalt und gleichzeitig durch hohe Intensität aus. An dieser Stelle konnten zwei kontrastierende Prätexte festgestellt werden. Die Bibel kann als kulturformendes Werk aufgefasst werden, d.h. sie formt eine symbolische Basis, die jeder Leser verinnerlicht hat, da sie bis heute omnipräsent in der westlichen „Kulturgemeinschaft“ ist. Ihr gegenüber steht Tolkiens Werk. Dieses kann auch den Klassikern, allerdings für eine bestimmte Gattungsrichtung, zugeschrieben werden, denn *Der Herr der Ringe* stellt „einen einflussreichen ‚Urtext‘ der Fantasy-Literatur“ (Petzold) dar. Welche besondere Situation sich hierbei in Verbindung mit Kanon herausstellt, muss zu einem späteren Zeitpunkt besprochen werden. Es muss jedoch festgehalten werden, dass der Kontrast zwischen zwei Prätexten ,die mit dem gleichen Motiv (Bäume) in Verbindung gebracht werden, kaum größer sein könnte. Das wichtigste Buch der „Kulturgemeinschaft“ steht einem fantastischen und in einer vollkommen fiktiven Welt spielenden Werk gegenüber.

Die Mischform von Pastiche und Adaption des Prätextes von Gottfried Kellers Werk *Spiegel das Kätzchen* stellt im Posttext von Walter Moers' *Der Schreckenmeister* eine Form der

maximalen Intensität von Intertextualität dar. Dieses Werk ist die Folie für Moers' Roman. Da Keller schon im Zusammenhang mit der Tradition der sprechenden Katze besprochen wurde, soll lediglich hinzugefügt werden, dass an dieser Stelle das ganze Werk und nicht nur ein Motiv mit dem Posttext verknüpft ist. Aus diesem Grund ist Gottfried Keller besonders in *Der Schrecksenmeister* hervorgehoben und nimmt im Intertext einen gesonderten Stellenwert ein.

Außergewöhnlich an den Prätexten mit denen sich der Posttext vernetzt, ist, dass es sich ausschließlich nur um Klassiker handelt. Außerdem ist innerhalb dieser Klassiker eine Bandbreite in Hinsicht auf Epoche und Genre auszumachen. Der Posttext vernetzt sich mit Werken aus der Klassik, die in dieser Arbeit nicht explizit behandelt wurde, der Romantik, dem poetischen Realismus und des 20. Jahrhunderts. Die Bibel als Prätext muss gesondert eingestuft werden, da ihre Anfänge, das Alte Testament, aus der Zeit vor Christi Geburt stammen. Auch in Hinsicht auf die Gattung zeichnen sich die Prätexte durch ihre Vielfalt aus. Es handelt sich hier um das Märchen, das Kunstmärchen, die Novelle, die biblische Parabel und die Fantasy-Literatur. Somit kommen die Prätexte aus verschiedenen Epochen und Gattungen, aber dennoch ist ein verbindendes Element allen gemein: Phantastik. Alle Prätexte enthalten phantastische Elemente, entweder in Form von phantastischen Charakteren oder einer phantastischen Welt. Dies ist auch bei der Bibel der Fall in Form der sprechenden Schlange. Auch der Posttext reiht sich hier ein, denn er teilt dieses Merkmal mit den eingespeisten Prätexten.

Im nächsten Schritt soll anhand der Intertextualität und den damit verbundenen Prätexten die Kanon-Arbeit, die Moers' Werk leistet und der damit verbundene Kanonisierungsanspruch von *Der Schrecksenmeister* untersucht werden.

## 7.2 Kanon-Arbeit in *Der Schrecksenmeister* und Selbstkanonisierung

Kanon übt Macht aus. Er ist identitätsstiftend und Teil des Wissens der „Kulturgemeinschaft“. Intertextualität stellt ein Mittel dar, um zum einen die Macht des Kanons anzuerkennen und zu bestätigen und gleichzeitig die Macht durch das Vernetzen der kanonisierten Werke aufrecht zu erhalten. Zum anderen ist Intertextualität ein Mittel, um das eigene Werk im kanonischen Feld zu etablieren. Intertextualität stellt konsequenterweise immer Arbeit am Kanon dar und gleichzeitig wird dadurch ein Anspruch auf Kanonisierung deutlich, denn das Werk schreibt sich in die Tradition des Kanons ein.

In Walter Moers' Werk werden durch die Intertextualität Prätexte und gleichzeitig Autoren vernetzt und erinnert, die Teil des Bildungskanons oder nach Heydebrand den „Spitzen- oder Musterkanon“ darstellen (615). Hierzu gehören die Gebrüder Grimm mit ihrem Werk *Der gestiefelte Kater*, Ludwig Tieck mit seinem Bühnenstück *Der gestiefelte Kater*, Gottfried Keller und die Bibel. Tolkiens *Der Herr der Ringe* stellt zwar auch einen Klassiker dar, allerdings des Subkanons der Fantasy-Literatur. Folglich ist dieses Werk nicht dem Spitzen- oder Musterkanon direkt anzuschließen, denn er stellt eine Abzweigung der phantastischen Literatur dar. Dies wird durch die Definition der Fantasy-Literatur deutlich, die als „Abart der phantastischen Literatur“ bezeichnet wird (MLL 150). An dieser Stelle wird somit auch die Macht des Kanons deutlich, denn die Abgrenzung von „hoher“ und „trivialer“ Literatur wird hier vollzogen. Durch die Tradition der sprechenden Katze, die mit einer Vielzahl von Prätexten verbunden ist, wird an diese Tradition erinnert, aber auch aufrechterhalten, denn sie findet ihre Umsetzung im Posttext. Somit wird diese Tradition durch die Intertextualität erhalten und anerkannt und somit der Kanon bestätigt. Ziel ist es gleichzeitig diese Tradition weiterzuführen und einen Anspruch auf Selbstkanonisierung zu erheben, denn der Posttext reiht sich gleichzeitig in das Machtgefüge des

Kanons mit ein, indem die Tradition in Form des Motives in den Posttext mit aufgenommen wird.

In Hinblick auf die Intertextualität in Verbindung mit Gottfried Keller ist jedoch bemerkenswert, dass ein weniger bekanntes Werk des Autors gewählt wurde. Der Autor ist unumstritten Teil des Spitzen- und Musterkanons. Jedoch werden innerhalb dessen andere Werke mit dem Autor verbunden, z.B. *Kleider machen Leute* und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* als der Prätext *Spiegel das Kätzchen*, welches in Walter Moers' Werk zu finden ist. An dieser Stelle wird aktive Arbeit am Kanon geleistet, denn ein weniger bekanntes Werk des Kanon-Autors wird hervorgehoben und explizit eine Positionierung dieses Werkes im Spitzen- und Musterkanon durch den fiktiven Autor und Übersetzer gefordert, denn sie soll wieder „ins kollektive Bewusstsein“ (Moers 380) gerufen werden (383). Auch durch den intertextuellen Verweis auf Tolkiens *Der Herr der Ringe*, der Teil des Subkanons der Fantasy-Literatur ist, leistet *Der Schreckenmeister* Kanon-Arbeit. Der Klassiker des Subkanons wird in die Reihe der Autoren des Spitzen- und Musterkanons mit eingereiht. Hier kann eine Forderung der Öffnung des Kanons ausgemacht werden. Eine Neuevaluierung in Hinsicht auf Fantasy-Literatur wird vorgenommen. Der Posttext reiht sich in das Machtzentrum des Spitzen- oder Musterkanons ein. Zwar kommt es zu einer Mischung der Kanone, nämlich Spitzen- oder Musterkanon und Subkanon, es ist aber festzuhalten, dass ein höheres Vorkommen von Prätexten aus dem Ersteren zu vermerken ist. Dennoch wird die Gattungszugehörigkeit des Posttextes nicht abgewiesen, sondern er vernetzt sich gerade mit dem Urtext der Fantasy-Literatur. Somit wird eine implizierte Forderung an den Spitzen- und Musterkanon deutlich gemacht: Die Öffnung für die Fantasy-Literatur.

Der Zusammenhang von Intertextualität und klassischen bzw. kanonischen Prätexten gestaltet sich nach Broich wie folgt: „So kann ein Autor z.B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Leserpublikum bekannt sind. Dies ist etwa bei Verweisen auf Klassiker oder die Bibel häufiger der Fall“ (32). Es ist festzuhalten, dass in *Der Schreckenmeister* alle besprochenen klassischen bzw. kanonischen Prätexte mit einer Markierung bzw. „Intertextualitätssignalen“ versehen sind. Es entsteht somit ein Bild, mit dem gesichert werden soll, dass die Prätexte erkannt werden. Somit wird die Schlüsselfunktion von Intertextualität in *Der Schreckenmeister* unterstrichen und gefestigt. Die Prätexte sollen erkannt und registriert werden. Dies wiederum weist auf eine andere Funktion der Intertextualität hin: Die Selbstkanonisierung des Werkes.

Durch die Kanon-Arbeit mithilfe der Intertextualität wird nämlich auch ein anderes Ziel verfolgt, das durch das systematische Markieren der Intertextualität untermauert wird. Es wird ein Anspruch auf Selbstkanonisierung erhoben. Durch das Einschreiben von Kanon-Texten reiht sich das Werk gleichzeitig in die Tradition des Muster- oder Spitzenkanons mit ein, erkennt die Macht und übt sie aktiv aus. Das Ziel ist das Einschreiben des Werkes in den Kanon, denn dies bedeutet nach Gutjahr, dass das Werk bedeutend und somit maßgebend und gleichzeitig zeitlos ist (1). Außerdem würde das Werk sich durch eine identitätsstiftende Funktion auszeichnen (Gutjahr 2). Es muss allerdings zur Disposition gestellt werden, ob Moers' Werk dies gelingt. Es kann zwar der Anspruch erhoben bzw. durch Intertextualität versucht werden sich in den Kanon einzuschreiben. Allerdings wird die Kanon-Zugehörigkeit nicht vom Autor bestimmt. Eine Kanonisierung kann nur durch die Machtinhaber, also durch die „Kulturgemeinschaft“ oder im Fall des Spitzen- und Musterkanons durch die Bildungsinstitution und somit die Wissenschaft vollzogen werden. Folgt also eine Öffnung des akademischen Diskurses gegenüber der Fantasy-

Literatur, kann eine Kanonisierung von *Der Schreckenmeister* vollzogen werden, da er die Kriterien hierfür erfüllt.

## 8. Schluss

Walter Moers' Werk *Der Schreckenmeister* bestätigt die Aussage seines Schreckenmeister, die da lautet: „Vertraute Dinge zu vermischen und daraus etwas vollständig Neues schaffen, das ist das Wesen der Kochkunst wie das der Alchimie“ (Moers 34). Metaphorisch auf das Vorkommen der Intertextualität in diesem Werk übertragen, kann dem zugestimmt werden. „Vertraute Dinge“ lassen sich in Form der Prätexte finden, diese wurden dann in Posttext *Der Schreckenmeister* mit eingeschrieben und „etwas vollständig Neues“ geschaffen.

Meine These, dass *Der Schreckenmeister* sich durch hohes Vorkommen von Intertextualität auszeichnet, konnte bestätigt werden. Ich konnte – allgemein gesprochen – nachweisen, dass Intertextualität ein omnipräsentes des Romans ist. In den einzelnen Analysen konnte gezeigt werden, dass die Prätexte eine formende Wirkung auf das Werk haben. Auch in Hinblick auf die Formen durch die die Prätexte in den Posttext eingeschrieben werden, konnte eine Vielfalt aufgezeigt werden. Hier stellte sich heraus, dass sowohl im Kleinen wie zum Beispiel dem Anagramm oder im Großen wie zum Beispiel der Pastiche verschiedene Formen der Intertextualität in *Der Schreckenmeister* Anwendung finden. Ebenso im Hinblick auf die Funktionen weist Moers' Werk ein Spektrum auf. Intertextualität übernimmt Funktionen der Sinnstützung, -erweiterung oder schafft eine Spannung zwischen Prä- und Posttext durch eine neue Kontextualisierung. Außerdem kann auch auf der Ebene der Prätexte die Bedeutsamkeit der Intertextualität innerhalb dieses Werkes erhärtet werden. Die Komposition der Prätexte zeichnet sich durch einen Reichtum an Epochen- und Gattungszugehörigkeit aus. Zusammenfassend konnte beobachtet werden, dass sich Intertextualität in *Der Schreckenmeister* bei den besprochenen Funden durch eine hohe Intensität auszeichnet. Ein ganzheitliches Bild der Intertextualität innerhalb des Werkes kann aufgrund der Omnipräsenz des Phänomens in dieser

Arbeit nicht geleistet werden. Es finden sich aber weitere Hinweise zum Beispiel auf die Klassik in den Anagrammen von Goethe und Schiller vor (Moers 275).

Im Hinblick auf Kanon konnte auch meine zweite These bestätigt werden, nämlich, dass *Der Schrecksenmeister* sich in den behandelten Prätexten vornehmlich mit kanonisierte Autoren und Werke vernetzt. Hierzu gehören Vertreter des Muster- oder Spitzenkanon wie zum Beispiel Ludwig Tieck als Vertreter der Romantik oder Gottfried Keller, der dem poetischen Realismus zugeordnet wird. Es konnte auch ein wichtiger Vertreter der eigenen Gattung – Fantasy-Literatur – nachgewiesen werden. In Tolkiens Werk *Der Herr der Ringe* wird der Klassiker dieses Subkanons in *Der Schrecksenmeister* mit eingeschrieben. Durch dieses auffällig hohe Vorkommen von kanonischen Prätexten konnte ein erster Anhaltspunkt auf die Forderung der Öffnung des Spitzen- oder Musterkanons festgestellt werden.

Walter Moers' *Der Schrecksenmeister* instrumentalisiert das Phänomen der Intertextualität durch das Vernetzen mit kanonisierten Prätexten. Intertextualität stellt ein Mittel dar, um sich in die Tradition des Spitzen- und Musterkanons einzuschreiben. *Der Schrecksenmeister* arbeitet aktiv am Kanon mit. Dies konnte besonders durch die Aufforderung Kellers *Spiegel das Kätzchen*, welches nicht zu den populärsten Werken des Autors gehört, gezeigt werden. Konsequenterweise erfolgt durch das Einschreiben in die Tradition der kanonisierten Autoren und Werke auch der Anspruch auf Selbstkanonisierung. Im Kontext der eigenen Gattungszugehörigkeit zur Fantasy-Literatur, die als „Abart der phantastischen Literatur“ (MLL 150) gilt, trägt *Der Schrecksenmeister* zur Kanon-Debatte die Forderung der Öffnung des Spitzen- und Musterkanons bei. Durch die Einschreibung in die kanonische Tradition des Spitzen- und Musterkanons und die Gleichsetzung mit dem Klassiker der eigenen Gattung wird diese Forderung deutlich gemacht. Des Weiteren wird dieses Bild durch die



Tatsache unterstützt, dass keiner der behandelten Prätexte der trivialen Literatur angehört, sondern sie sich ausschließlich im Feld der Klassiker bewegen.

Im Hinblick auf die Verarbeitung des sehr politischen und zeitkritischen Autors Gottfried Keller kann fern von Intertextualität und Kanon auch nach der politischen Aussage von Moers gefragt werden. Wieso der Kanon-Autor Keller gewählt worden ist, kann auch als eine politische Stellungnahme verstanden und für eine weitere Untersuchung fruchtbar gemacht werden. Des Weiteren stellt auch die Intermedialität des Werkes ein großes Potential dar. Neben den Illustrationen gibt es auch eine Internetpräsenz des Werkes und somit ziehen – wie auf alchemistische Weise – die neuen Medien in die vertraute Romanwelt in *Der Schrecksenmeister* ein.

## Bibliographie

- „Adaption“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- „Alchimie“. *Duden Deutsches Universalwörterbuch.* Hg. Prof. Dr. Günther Drosdowski. Mannheim: Duden, 1989. 89. Druck.
- Androutsopoulos, Jannis K. „Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten“. *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität.* Hg. Josef Klein, Ulla Fix. Tübingen: Stauffenburg, 1997.339-64. Druck.
- „Anagramm“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2nd ed. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- „Anspielung“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2nd ed. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hg. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 31-47. Druck.
- Bühler, Benjamin. „Sprechende Tiere, politische Katzen. Vom „Gestiefelten Kater“ und seinen Nachkommen“. *Zeit für deutsche Philologie.* 126. Band (2007): 143-66. Druck.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I am.* New York: Fordham University Press, 2008. Druck.
- „Echo“. *Duden Deutsches Universalwörterbuch.* Hg. Prof. Dr. Günther Drosdowski. Mannheim: Duden, 1989. 385. Druck.
- „Fantasy“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther u. Irmgard

- Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- Gebhardt, Armin. *Ludwig Tieck. Leben und Gesamtwerk des ‚Königs der Romantik‘*. Marburg: Tectum Verlag, 1997. Druck.
- Gutjahr, Ortrud. „Kultur-Kanon und interkulturelle Moderne“. *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: „Andere Texte anders lesen“*. Hg. Michaela Auer, Ulrich Müller. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, 2002. Druck.
- von Heydebrand, Renate. „KANON MACHT KULTUR – Versuch einer Zusammenfassung“. *KANON MACHT KULTUR. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Hg. Renate von Heydebrand. Stuttgart: Metzler, 1998. 612-25. Druck.
- „Intertextualität“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- „Intertextualitätstheorien und Intertextualität“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 1998. Druck.
- „Kanon“. *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- „Keller, Gottfried. Die Leute von Seldwyla“. *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. CD-ROM. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2009.
- Keller, Gottfried. „Zur Einführung“. *Die Leute von Seldwyla. Erzählungen von Gottfried Keller*. Hg. Prof. Dr. Phillip Witkop. 1. Bd. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde Wegweiser Verlag, 1924. 5-22. Druck.
- . „Spiegel das Kätzchen“. *Die Leute von Seldwyla. Erzählungen von Gottfried Keller*. Hg. Prof. Dr. Phillip Witkop. 2. Bd. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde

- Wegweiser Verlag, 1924. 77-123. Druck.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller*. Stuttgart: Reclam, 2008. Druck.
- Lauer, Bernhard. *Die Brüder Grimm. Leben und Wirken*. Kassel: Brüder Grimm-Gesellschaft e.V., 2005. Druck.
- Moers, Walter. *Der Schreckenmeister. Ein kulinarisches Märchen aus Zamonien von Gofid Letterkerl*. München: Piper, 2009. Druck.
- Müller, Beate. *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*. Trier: WVT, 1994. Druck.
- „Nachahmung“ *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2.Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- „Parodie“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 1998. Druck.
- „Pastiche“ *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther u. Irmgard Schweikle. 2.Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. Druck.
- Petzold, Jochen. „Tolkien, J.R.R. The Lord of the Rings“. *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. CD-ROM. 3.Aufl. Stuttgart: Metzler, 2009.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30. Druck
- Ruthner, Clemens. *Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20.Jahrhundert*. Tübingen: A.Francke Verlag, 2004. Druck.
- Schmidt, Ricarda. „Der literarische Kanon: ein Organ des Willens zur Macht oder des Gewinns an Kompetenzen?“. *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Hg. Nicholas Saul, Ricarda

- Schmidt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 9-22. Druck.
- „Spiegel“. *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Hg. Prof. Dr. Günther Drosdowski.  
Mannheim: Duden, 1989. 1431. Druck.
- Stocker, Peter. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn:  
Ferdinand Schöningh, 1998. Druck.
- Tieck, Ludwig. „Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen,  
einem Prologe und Epiloge (1797).“ *Die Märchen aus dem Phantasmus. Dramen*.  
München: Winkler Verlag 1963. 205-69. Druck.
- Tolkien, J.R.R. *The Two Towers. Being the second part of The Lord of the Rings*. London:  
George Allen & Unwin Ltd., 1956. Druck.
- Weise, Günter. „Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten“. *Textbeziehungen.  
Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Hg. Josef  
Klein, Ulla Fix. Tübingen: Stauffenberg, 1997. 39-48. Druck.