

Literatur und Intertextualität Gerd Rohmann/Eva Oppermann

No poet, no artist of any art,
has his complete meaning alone.

T. S. Eliot, "Tradition and the
Individual Talent"

Dem literarischen Diskursbegriff ähnlich, ist das Phänomen der Intertextualität schillernd, oft mißbraucht und schwierig zu definieren. Wagt man einen Versuch mit Julia Kristeva: "tout texte est absorption et transformation d'un autre texte"¹, so ist der Begriff nicht ausreichend von imitativem oder produktivem "Einfluß" abgesetzt. Kristeva hat 1974 widerrufen und setzte an die Stelle von „Intertextualité“ den kreativeren Begriff „Transposition“². INTERTEXTUALITÄT hat sich als Begriff für die Interferenz³ und Interdependenz literarischer Texte durchgesetzt. Intertextualität ist aus der „...interdependence of literary texts...“⁴ entstehendes, kommunikatives Potential, "Erkenntnis, daß kein Text für sich allein existiert, sondern nur vor dem Hintergrund aller vorgängigen Texte zureichend verstanden" werden kann.⁵ Formeln wie "Dialog der Texte"⁶ und "Diskurs *hinter* den Texten"⁷ weisen über die hermeneutische Sinnkonstitution im Text eines bestimmten Autors hinaus:

Vielmehr erzeugt ein kognitives System *aus Anlaß* einer Textwahrnehmung unter Aktivierung potentiell aller affektiv-kognitiven Bezugssysteme *selbstreferentiell* ein autonomes Resultat, [wobei] Bedeutungen nicht im Text liegen.⁸

In diesem Sinne parodiert Sterne in *The Life and Opinions of Tristram Shandy* nicht nur Lockes Theorie der freien Ideenassoziation und Humes "Essay Concerning Human Understanding"⁹. Er provoziert seine Leser vielmehr mit dem ersten intertextuellen Roman der englischen Literatur. Es ist demnach nur konsequent, daß Iser seine Rezeptionstheorie von der "Appellstruktur der Texte"¹⁰, die einen "Impliziten Leser"¹¹ literarische "Leerstellen"¹² mit

¹ Julia Kristeva, *Semiotiké* (Paris: Seuil, 1969), 146.

² Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974), 59f.

³ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt: Suhrkamp, 1990), 65 – 67. S. auch Artikel „Intertextualität“, *Fischer – Lexikon Literatur* (Frankfurt: Fischer, 1996), 794 – 809.

⁴ J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin, 1998), 424.

⁵ Gotthard Lerchner, "Intertextualität als ästhetisches Potential", *Zeitschrift für Germanistik*, 3 (1988), 307-320, 307.

⁶ *Dialog der Texte*, hg. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (Wien: Slawistischer Almanach, 1983).

⁷ Kurt Röttgers, "Diskursive Sinnstabilisation durch Macht", bes. 4. Der 'Dachs im Text', in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller, (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988), 114-133, 120.

⁸ Siegfried J. Schmidt, "Diskurs und Literatursystem", in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, 134-158, 145.

⁹ George P. Landow, "Tristram Shandy and the 'Comedy' of Context", *Brigham Young University Studies*, 7 (1966), 208-224.

¹⁰ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte* (Konstanzer Universitätsreden, 1968).

¹¹ Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (München: UTB, 1972).

¹² Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction", in: *Aspects of Narrative*, hg. J. Hillis Miller (London, New York: Columbia UP, 1971), 1-45.

seiner Phantasie, vor allem durch sein intertextuelles Wissen, füllen läßt, auf *Tristram Shandy* anwendet.¹³ Statt die großen Schriftsteller des bürgerlichen oder sozialistischen Kanons zu katalogisieren, sollte man, einer Anregung Broichs und Pfisters¹⁴ folgend, die Geschichte des Englischen Romans umschreiben zu einem Bezugssystem seiner Intertextualität. Die gattungshistorische Entwicklung des Romans in England verläuft nämlich keineswegs linear vom Ritterroman zur Bewußtseinsstromepik, sondern wellenförmig durch Reaktionen auf Kreationen. So kann man Nashes *The Unfortunate Traveller* (1594) als Umkehrung von Sir Philip Sidneys *Arcadia* (1590) sehen, Swifts *Gulliver's Travels* (1726) als Parodie von Defoes *Robinson Crusoe* (1719), Fieldings *Joseph Andrews* (1742) als nachweislichen Antitext zu Richardsons Briefroman *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) undsofort.

Dem Rahmenthema "Literatur und Literaturwissenschaft" der Ringvorlesung folgend, möchte ich Intertextualität als Prinzip des kreativen Schreibens und Lesens an Fallstudien darstellen und genauer definieren:

GATTUNGS-INTERTEXTUALITÄT

Defoe, *Robinson Crusoe* (1719) - Ballantyne, *The Coral Island* (1858) - Golding, *Lord of the Flies* (1954)

ARCHÄOLOGISCHE INTERTEXTUALITÄT

Marie de France, "Eliduc" (ca. 1167) und John Fowles, "The Ebony Tower" (1974)

SCHÖPFERISCHE INTERTEXTUALITÄT

Charles Dickens, *Great Expectations* (1861) und Sue Roe, *E.S.T.E.L.L.A.: Her Expectations* (1982).

GATTUNGS-INTERTEXTUALITÄT¹⁵ (Intertextuality of Genre) in der Prosa wird durch vergleichbare Grundsituationen und Erzählkonzepte konstituiert oder dekonstruiert, z.B. in Detektivgeschichten, Utopien, Robinsonaden.

Der historische Befund literarischer Gattungen zeigt, daß ihre Geschichte einerseits entscheidend bestimmt wird durch *normbildende Werke (Prototypen)* und andererseits geprägt ist durch die wechselseitige *Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten*.¹⁶

Paradigmatisch für Robinsonaden sind die Vertreibung aus der Zivilisation, deren versuchte Nachschöpfung, die Exilsituation und die Rettung.

Robinson Crusoe ist nicht nur der Prototyp der Gattung, sondern ein Überlebenshandbuch für Jugendliche, das Epos des bürgerlichen *self-made man* und des British Empire, vielleicht "the most widely read book in the world."¹⁷ Als fiktiv autobiographischer Augenzeuge¹⁸ erzählt Robinson selbstreflexiv und ermöglicht zugleich die Leseridentifikation mit der existentiellen Furcht vor der Einsamkeit des Inselexils:

¹³ Wolfgang Iser, *Laurence Sternes Tristram Shandy: Inszenierte Subjektivität* (München: UTB, 1987).

¹⁴ *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985), xi.

¹⁵ Ulrich Suerbaum, "Intertextualität und Gattung", in: *Intertextualität*, 58-77.

¹⁶ Wilhelm Voßkamp, „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen“, in: Walter Hinck, (ed.) *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977), 27 – 42, 30.

¹⁷ Hildegard Hammerschmidt, "Daniel Defoe: Articles in Periodicals (1950-1980)", *Bulletin of Bibliography* 40 (1981), 90-102; 90.

¹⁸ Kurt Otten, *Der englische Roman vom 16. zum 19. Jahrhundert* (Berlin: Schmidt, 1971), 52.

[...] reflecting upon all my comrades that were drown'd, and that there should not be one soul sav'd but my self; for [...] I never saw them afterwards, or any sign of them, except three of their hats, one cap, and two shoes that were not fellows.¹⁹

Defoes Held ist erschüttert von der Gottesstrafe seiner "dreadful deliverance" (36) und denkt an Selbstmord. Als guter Puritaner schreckt er jedoch vor dieser Todsünde zurück, macht sich statt dessen mit gottgefälliger Umsicht und Strebsamkeit zum Inselkönig im Namen der britischen Krone.

Die viktorianischen Schiffbrüchigen von *The Coral Island*, deren Abenteuer Ballantyne mit Defoescher Unverschämtheit detailliert realistisch fingiert, übernehmen nur positive Ideen aus *Robinson Crusoe*. Für sie ist das Exil

[...] the most splendid prospect that ever lay before three jolly young tars. We've got an island all to ourselves. We'll take possession in the name of the king; [...] Of course we'll rise, naturally, to the top of affairs. White men always do in savage countries. You shall be king, Jack; Ralph prime minister, and I shall [...] accept a highly responsible situation under government, [...] ²⁰

William Goldings *Lord of the Flies* ist eine dunkle Echokammer, in die Ralph

'Treasure Island -'
'Swallows and Amazons -'
'Coral Island -'²¹

hineinruft und dadurch - noch naiv - die Romane Stevensons und Ballantynes revoziert. Auch Jack kennt nicht den nationalistischen Prätext und die Ironie des Posttextes seiner Behauptung: "After all, we're not savages. We're English; and the English are best at everything." (42). Golding schreibt ja nicht nur gegen die Provokation von Defoes Projektgeist und Ballantynes Imperialismus. Sind Engländer auch die besseren Unterdrücker, 'ritual killers' und Mordbrenner? fragt sich die intertextuelle Kognition im Verlauf der Lektüre von Goldings dekonstruktiver Robinsonade. Jack und seine Jäger scheinen ihren Urlaub von der Zivilisation zu genießen. Golding übernimmt die Namen von Ballantynes Helden mit veränderten Charakteren, unter denen nur Ralph und Peterkin, der Erzähler in *The Coral Island*, als demokratische und moralische Instanz in der Anti-Romanze *Lord of the Flies* Bestand hat. Simons Visionen liefern zudem durch die Doppelversion bedeutungsvoller Erscheinungen aufschlußreiche innertextuelle Konflikte durch "literary interlocking".²²

Ballantynes "Heroic Romance"²³ wird in *Lord of the Flies* intertextuell dekonstruiert. Goldings nobelpreiswürdiges Werk ist nicht nur eine Anti-Romanze, sondern eine Anti-Utopie.

Robinson Crusoes mimetische Nachschöpfung der Zivilisation geschieht lehrhaft durch das Ausschlachten des gestrandeten Schiffs. Er rettet jeden Nagel, erklärt die Nützlichkeit eines jeden Werkzeugs im Vergleich zu dem hier völlig nutzlosen Bargeld und sorgt sich am meisten um sein Schießpulver:

¹⁹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (London, New York: Everyman's, 1966), 36.

²⁰ Robert Ballantyne, *The Coral Island* (Bristol: Purnell, 1977), 29.

²¹ William Golding, *Lord of the Flies* (Harmondsworth: Penguin, 1963), 42.

²² Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury* (London: Deutsch, 1987), 344.

²³ Paulette Michel-Michot, "Der Mythos der Unschuld in William Goldings *Lord of the Flies*", in: *Englische Literatur von Oscar Wilde bis Samuel Beckett*, hg. Willi Erzgräber (Frankfurt/M.: Fischer, 1970), 316-328; 325, 328.

I laid aside all my works, my building and fortifying, and apply'd my self to make bags and boxes to separate the powder, [...] in hope that whatever might come, it might not all take fire at once, and to keep it so apart that it should not be possible to make one part fire another. (46)

Die "Selbstreferentialisierung"²⁴ solcher Diskurse wird in Ballantynes Bildungsroman derart fortgesetzt, daß man ihre Ordnung mit der Wirklichkeit verwechseln könnte, um deren narrative Organisation es sich doch nur handelt. Goldings negativer Bildungsroman wählt die unpersönliche Distanz des auktorialen Erzählens mit Absicht. Es geht um die Demontage der Prätexte.

Ballantynes junge britische Patrioten retten außer ihrem Leben nur ein abgebrochenes Taschenmesser, ein Schreibetui, ein Stück Peitschenschnur, eine Segelmacherahle, eine Linse des Schiffsfernrohrs, einen Messingring und "a cotton pocket- handkerchief, with sixteen portraits of Lord Nelson printed on it, and a Union Jack in the middle." (31)

Ihre kulturschöpferische Leistung ist nicht nur nationalbewußt²⁵, sondern bewußt größer als die Robinson Crusoes. Mit überlegener Intelligenz besiegen sie Kannibalen und Piraten. Umsichtig planend, sichern sie sich in der lediglich unter Wasser zugänglichen Höhle eine uneinnehmbare Zufluchtsstätte.

At various periods Jack and I had conveyed coconuts and other fruits, besides rolls of coco-nut cloth, to this submarine cave, partly for amusement, and partly from a feeling that we might possibly be driven one day to take shelter here from the savages. (173)

Natürlich hat das Spiel viktorianischen Ernst, und dann folgen jene kritischen Untertöne, die Golding zum Universum von *Lord of the Flies* ausbaut, "a challenge to the liberal and progressive spirit, [...] where the stuff of the world is laid over primitivism."²⁶ Ahnungsvoll zurückblickend erzählt Ralph in *The Coral Island*: "Little did we imagine that the first savages who would drive us into [the cave] would be white savages, perhaps our own countrymen." (173)

Goldings Schuljungen degenerieren zu weißen Wilden. Um sich ein Brennglas anzueignen, zerbricht Jack Piggys Brille und, siehe Pinters *Birthday Party*, seine Persönlichkeit: Die Jäger entmenschlichen sich durch das Bemalen ihrer Gesichter. Die ehemals braven Schulkinder laufen halb nackt umher, töten mit primitiven Speeren, fallen in atavistische Stammestänze und Opferrituale zurück.

Robinson Crusoes Sündenfall ist auf den 1. September 1651 datiert, als er seine Heimat verläßt "without asking for God's blessing, or my father's, without any consideration of circumstances or consequences." (8). Gegen den Verkauf seines Boys Xury an portugiesische Sklavenhändler hat er keine Bedenken. Skrupellos tötet er auch, wenn die Notwendigkeit dies rechtfertigt:

I kill'd a she-goat which had a little kid by her which she gave suck to, which griev'd me heartily. [...] and took the kid in my arms [...] in hopes to have it bred up tame, but it would not eat, so I was forc'd to kill it and eat it my self; (47)

Ist schon die Nichtbeachtung von Konsequenzen eine schwere Sünde, so setzt die Entdeckung der menschlichen Fußspur Robinsons Illusion vom Inselparadies ein alptraumhaftes Ende. Ein Wilder wird erschossen, um Friday vor der passiven und aktiven Todsünde des Kannibalismus zu retten: "Friday [...] was still a cannibal in his nature; but I discovered so much abhorrence at the very thoughts of it [...] that I would kill him if he offer'd it." (151) Das

²⁴ Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990), 180.

²⁵ Kenneth Watson, "A Reading of *Lord of the Flies*", *English* 15 (1964), 1-7; 6.

²⁶ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, 341.

Ethos von *The Coral Island* steht in der Tradition der 'Merchant Adventurers'. Situationsadäquat heißt der Kapitän entweder die Piratenflagge oder den 'Red Ensign', denn sein Schiff "trades when she can't take by force, but she takes by force, when she can, in preference." (189)

Offiziell wird die Gelegenheitspiraterie im Viktorianismus bekämpft, da die Freiheit der Meere dem British Empire am meisten nützt. Ballantyne empfiehlt das zivilere Mittel der Mission: "The South Sea Islanders are such incarnate fiends that they are the better of being tamed, and the missionaries are the only men who can do it." (189) Goldings Anti-Robinsonade voller allegorischer und archetypischer Züge steigert das Töten zum existentiellen Sündenfall:

There came a pause, a hiatus, the pig continued to scream and the creepers to jerk, and the blade continued to flash at the end of a bony arm. The pause was only long enough for them to understand what an enormity the downward stroke would be. [...] Jack's face was white under the freckles. Next time there would be no mercy. (30f.)

Die Revision des Vorurteils von der kindlichen Unschuld gipfelt im Ritualmord an Simon, dem Visionär, der sterben muß bei der Verkündung der Wahrheit, daß nicht die gespenstische Erscheinung, der ‚Lord of the Flies‘, der leibhaftige Teufel ist, sondern das Böse im Herzen der Kinder.

Für Robinson Crusoe ist die Rettung Befreiung von einer gottverlassenen Insel; für Jack, Ralph und Peterkin die triumphale Rückkehr im eigenen Schiff aus der Südsee als 'happy end' einer heroischen Romanze; für die Anti-Helden der anti-utopischen Robinsonade *Lord of the Flies* die Rückkehr von einer verbrannten Insel in den Teufelskreis eines atomaren Holocaust, aus dem sie eigentlich evakuiert werden sollten. Der Offizier der Royal Navy stellt ironischerweise intertextuelle Bezüge her, von deren Sinn er nichts versteht:

'I should have thought that a pack of British boys - you're all British aren't you? - would have been able to put up a better show than that - I mean - 'It was like that at first', said Ralph, 'before things -' He stopped. 'We were together then -' The officer nodded helpfully. 'I know. Jolly good show. Like the Coral Island.' (192)

Nach *Lord of the Flies* wird große Naivität nötig sein, noch utopische Robinsonaden zu schreiben. Der Roman endet in einer "selbstreferentiellen Schleife"²⁷. Der Weg in die Katastrophe, welche Militärs so gerne verdrängen, kann jederzeit neu beginnen.

ARCHÄOLOGISCHE INTERTEXTUALITÄT (Archaeological Intertextuality) hat ihre theoretischen Grundlagen in Michel Foucaults *Archéologie du savoir*.²⁸ Gérard Genette beschreibt eine "Archäologie literarischer Texte"²⁹ und bezeichnet das Durchscheinen von Klassikern in der Gegenwartsliteratur als "Palimpseste"³⁰, womit er auf die klösterliche Praxis anspielt, antike und häretische Texte alter Pergamente mit neuen, christlichen Texten zu überschreiben.³¹ Umberto Eco gestaltet aus dem Erkenntnisthematizierten Wissen seinen mittelalterlichen Detektivroman *Il Nome della Rosa*. Fiktive Biographien und historiographische Metafiktionen³² haben Hochkonjunktur in der englischen

²⁷ Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie*, 66.

²⁸ Michel Foucault, *Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), passim.

²⁹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: Seuil, 1979).

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982).

³¹ s.v. "Palimpsest", *The Encyclopedia Americana* (New York: Americana Corporation: 1973), Bd. 21, S. 205-206.

³² Gerd Rohmann, "Metafiction in Contemporary English Historical Novels", in: *Proceedings of the Fourth International Conference on English Studies Cracow 1987* (April 8-11): *English and American Literature: Continuity and Change*, hg. Marta Gibinska und Zygmunt Mazur (Warszawa, Krakow: Universitas Iagellonica,

Gegenwartsliteratur, denn "Aufgrund unserer Kognitionsbedingungen konstruieren wir immer in der Gegenwart und unter gegenwärtigen Bedingungen"³³ Modelle der Vergangenheit, Genmanipulationen der Geschichte.

John Fowles publizierte vier Novellen unter der Titelgeschichte *The Ebony Tower*³⁴ zusammen mit einer persönlichen Erklärung und dichterisch freier Übersetzung seiner Quelle *Eliduc*³⁵, einer Minne-Romanze von Marie de France. Im Gegensatz zum Elfenbeinturm der Gelehrten sucht Fowles in "The Ebony Tower" (1974) "[...] to break the frame admitting into it an idea of modern consciousness and its entitlement to freedom."³⁶ Die Novelle ist ein intertextuelles Schachspiel, in dem der Elfenbeinturm der Theorie den Ebenholzturm der Liebe mattsetzt. Fowles bezieht sich über Jane Austen auf Marie de France:

[...] she set a new standard of accuracy over human emotions and their absurdities. [...] the common ground of all Marie's stories (what she herself would have termed *desmesure*, or passionate excess) is remarkably akin to the later novelist's view of sense and sensibility. [...] *amour courtois* was a desperately needed attempt to bring more civilization (more female intelligence) into a brutal society, and all civilization is based on agreed codes and symbols of mutual trust. (120-122)

Eliduc wird vom bretonischen Hof verbannt, befreit den belagerten König von Cornwall in Exeter, verliebt sich in dessen Tochter Guilliadun und entführt sie nach Hause in die Bretagne. Seine treue Frau Guildelüec entdeckt das Verhältnis, erlaubt Eliduc jedoch, das Mädchen zu heiraten und geht großmütig ins Kloster.

"In the Celtic romance the writer of fiction watches his own birth."³⁷

David Williams, ein konventioneller Maler und Kunstkritiker, interviewt Henry Breasley in seinem bretonischen Landhaus Coëtminais (Mönchswald). Der moderne "questioning knight" verliebt sich im Zauberschloß des alten Künstlerkönigs in das Mädchen Diana, die "Mouse". In einer paradiesischen Szene, die Manets Gemälde "Le Déjeuner sur l'herbe" nacherzählt, und einem Nacktbad im See mit "The Mouse" und Breasleys anderem Mädchen, Anne, überkommt David "a sinuous wave of the primeval male longing for the licitly promiscuous, the polygamous" (75). Doch der Ritter der Postmoderne ist frustriert, unfähig des "Learning not to be ashamed of one's body. And to be ashamed of one's conventions." (67)

Der magisch kreative alte Künstler hat längst *Eliduc* gelesen und die Skrupel Davids erkannt: "'Pity you're married', said Breasley. They need a good fuck." (61) David war schon ein "crypto-husband" (54), lange bevor er Beth heiratete. Seine Quest endete in "The trap of marriage, when the physical has turned to affection, [...] one had forgotten the desperate ignorance, the wild desire to know. To give, to be given to." (100) In der archetypischen Welt des Ebenholzturms der Leidenschaft hat sich David nicht nur Diana verweigert, sondern seiner eigenen "passion to exist" (102). Er wird nie ein Künstler werden, sondern ein künstlicher Mensch bleiben, unfähig, das Abenteuer der Selbstverwirklichung zu bestehen: "The old man's secret, not letting anything stand between himself and expression;"(108).

Diana, die "Mouse", hätte für David jene Muse werden können, die sie Breasley war.³⁸ Die Maus, lateinisch 'mus', ist ein altes weibliches Sexuelsymbol, die Muse der schöpferische

1990), 143-151.

³³ Siegfried J. Schmidt, "Diskurs und Literatursystem", in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, 134-158; 152.

³⁴ John Fowles, *The Ebony Tower* (London: Pan, 1986), 9-113.

³⁵ John Fowles, *The Ebony Tower*, 117-144. Vgl. Marie de France, "Eliduc", in: *Die Lais*, zweispr. Ausg., übers. von Dietmar Rieger, *Klassische Texte des Romanischen Mittelalters*, Bd. 19 (München: Fink, 1980), 374-447.

³⁶ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, 293.

³⁷ Simon Loveday, *The Romances of John Fowles* (London: Macmillan, 1985), 82.

³⁸ Robert Huffaker, *John Fowles* (Boston: Twayne, 1980), 122.

Instinkt der Frau. Auf der Rückfahrt überfährt David ein Wiesel, lateinisch 'mustela': "Only the head had escaped. A tiny malevolent eye still stared up, and a trickle of blood, like a red flower, had spilt from the gaping mouth." (107) Bezeichnenderweise kommt auch David mit klarem Kopf davon, auf Kosten des Herzens. Die Metaphorik des Textes verweist auf Jane Austens klassisches Ideal der "harmony of head and heart".³⁹ David verstößt gegen dieses Harmonieideal: "He suffered the most intensive pang of the most terrible of all human deprivations; which is not of possession, but of knowledge." (112)

In *Eliduc* bringt das Wiesel die rote Zauberblume, welche die gute Frau des Ritters in Guilliaduns Mund steckt, um sie wieder zum Leben zu erwecken (vgl. 139). In *The Ebony Tower* vereiteln Beth mittelbar und Davids fatale Unentschlossenheit direkt Dianas Initiation und eine ehrliche Existenz des irrenden Ritters. Die archetypische Situation des Mannes zwischen zwei Frauen in der Intertextualität des postmodernen Bewußtseins wird durch Fowles in "A Personal Note" bestätigt: "I have a dead weasel on my conscience; and deeper still, a dead woman." (117)

SCHÖPFERISCHE INTERTEXTUALITÄT (Creative Intertextuality) herzustellen für Autoren und Leser bedeutet, aus dem *déjà lu*⁴⁰ literarischer Prätexte experimentelle Texte neu zu entwickeln.

Unser Paradigmenpaar, Dickens' *Great Expectations* (1861)⁴¹ und Sue Roes *E.S.T.E.L.L.A.: Her Expectations* (1982)⁴², steht in einem fiktiven Widerspruchsverhältnis. Vom männlichen Bildungsroman ist das Zentrum in die weibliche Bewußtseinsstudie verlagert. Der Fortsetzungscharakter von Dickens' Meisterwerk und die Spannung zwischen dem unterschlagenen unglücklichen und dem glücklichen Romanende fordern geradezu eine literarische Kontrafaktur des Klassikers, nunmehr unter Berücksichtigung der Erwartungen Estellas, die bei Dickens angeblich zu kurz gekommen ist. Mit dem Titelverweis auf den Klassiker des 19. Jahrhunderts setzt die Literaturwissenschaftlerin und Autorin Sue Roe ihr Erstlingswerk auf dem Buchmarkt durch und folgt dem Trend, denn aus dem Gewebe von Miss Havishams verrottendem Brautkleid (textum) webt (textit) die Autorin (textrix) Estellas feministisches Bewußtsein. 'Textum' ist als Metapher trügerisch, denn von Dickens' Text bleibt kaum die Textur übrig.

Great Expectations ist ein problematischer Bildungsroman, "Pip is made by Pip in the telling [...] Pip never escapes fiction-making."⁴³ „*Estella: Her Expectations* ist ein postmoderner Meta-Roman⁴⁴, eine Kollage kultureller Konstrukte⁴⁵, welche Entwicklungsstadien des Bewußtseins einer modernen Frau illustrieren. Sue Roes Estella bricht das Schweigen der ursprünglichen Estella. Als junge, talentierte Malerin hat sie gerade die Kunsthochschule abgeschlossen und mietet sich im Haus der alten Tänzerin Miss Havisham ein. Sue Roes Miss Havisham hat ihren Bräutigam am Tag vor der Hochzeit sitzenlassen, um sich von der Aussicht auf Eheleben und Mutterschaft zu befreien. Auf der Suche nach Selbsterkenntnis durch Selbstverwirklichung schauspielert Estella mit den Farben ihrer Kleider und ihres Make-Up vor Spiegeln, hat Tagträume, verliebt sich in einen Zigeuner,

³⁹ Gerd Rohmann, "Jane Austen: *Pride and Prejudice*. Auktorialer Kommentar und Perspektivtechnik", *Die Neueren Sprachen*, 69 (1970), 455-461; 461.

⁴⁰ Udo J. Hebel, *Romaninterpretation als Textarchäologie*, Diss. (Frankfurt/M.: Lang, 1989), 11-16.

⁴¹ Charles Dickens, *Great Expectations* (London, Glasgow: Collins, 1968).

⁴² Sue Roe, *E.S.T.E.L.L.A.: Her Expectations* (Brighton: Harvester, 1983). Aus einem Geschäftsbrief: "Sue Roe B.A. (Kent) M.A. (Sussex) Director of Literature and Women's Publishing".

⁴³ Christopher D. Morris, "The Bad Faith of Pip's Bad Faith: Deconstructing *Great Expectations*", *Journal of English Literary History* 54 (1987), 941-953; 944, 953.

⁴⁴ Rüdiger Imhof, *Contemporary Metafiction* (Heidelberg: Winter, 1986), 225-246: "Novel-Within-The-Novel."

⁴⁵ Rosemarie Jackson, "Seen to Be Being Seen", *The Time's Literary Supplement*, 11.6.1982, 634

der stirbt, einen verheirateten Mann, der unbekannt bleibt, schlüpft in die Rolle der emanzipierten Mercy, deren Baby stirbt, sehnt sich danach, eine französische Maman mit reichem Mann und hübschem Baby zu werden, malt ständig und begibt sich am Ende auf die Reise nach Paris, um eine bekannte Künstlerin zu werden. Pip ist ein Klavierschüler Miss Havishams, ein kleiner Junge, den Estella mag. Auf dem Weg zum Bahnhof gibt sie ihm einen Abschiedskuß und glaubt, daß er der rechte Mann für sie wäre, wenn er erst einmal erwachsen sei. Eines Tages würde sie zurückkehren und er auf sie warten, in Erinnerung an den nebligen Morgen, als sie von ihm Abschied nahm.⁴⁶ Die bloße Inhaltsangabe suggeriert eine romanzenhaft fingierte Handlung, die eigentlich keine ist.

Sue Roe beschreibt ein "kaleidoscope of images"⁴⁷ in elf Szenen, Dickens schreibt *Great Expectations* in 59 Fortsetzungskapiteln mit der logischen Stringenz eines Kriminalromans. Seine Erzähler sind der junge und der gereifte Pip in der ersten Person der Vergangenheit. Sue Roe bevorzugt als erzählendes Medium die dritte Person Präsens mit autobiographischer Allwissenheit. Ihre "écriture"⁴⁸ wird von Dialogszenen unterbrochen, Estella reproduziert ihre Gedanken in Inneren Monologen. Ihre "great expectations" an das Schreiben sind unerfüllbar, aber anders als Pips Liebe bei Dickens:

I'm going to be a painter. Writing's far too complicated. [...] I wouldn't be able to keep the story moving. I'd want to write a still life. [...] In painting or dancing you start with an idea and you use paint or the body to express it. But in writing you start with an idea that's in language, and you have to use language to express it. (93f.)

Als postmoderne Schriftstellerin kennt Sue Roe die Fallstricke der Diskurse. Als feministische Existentialistin möchte sie Dickens' viktorianische Marionette und ‚femme fatale‘ in eine selbstbewußte, moderne Frau verwandeln. Ihre *E.S.T.E.L.L.A* liest sich wie eine literarische Version von Roland Barthes *Mythologies*⁴⁹

Estella's Expectations à la Sue Roe scheinen als traumhafte Stilleben voller Farbigkeit auf, sie sind Beschreibungen erwartungsvoller Stadien eines weiblichen Bewußtseins:

[...] the painted woman on [...] the book jacket. [...] Estella wishes she could write a book for her jacket - a book about images of women. [...] You couldn't get between them, in writing: the women and the paint. You would have to use a lot of windows or mirrors, and put other, older images in - ones created by other people. (41)

Sue Roe schrieb jenes Buch, über das ihre Estella große Erwartungen hegt, mit Picassos "La Estera" auf dem Umschlag, Dickens' *Great Expectations*, Anaïs Nins *A Spy in the House of Love* (1954), worauf hier nicht eingegangen werden kann, im Hinterkopf und einem klaren Bekenntnis zur Intertextualitätsproblematik.

Die Beziehung zwischen einem Text („Posttext“) und einem oder mehreren anderen Texten („Prätexte“) oder einer Textklasse ist dann und nur dann *intertextuell*

wenn (a) ein desintegratives Intertextualitätssignal vorhanden ist, das den Modell-Leser zu einer Änderung der Leserichtung (Digression) veranlaßt (SIGNALBEDINGUNG)

⁴⁶ Monique Bohn, *Concepts of the Novel in 'Great Expectations' and 'E.S.T.E.L.L.A: Her Expectations'* (Kassel: unveröff. Diplomarbeit, 1988), 22-23.

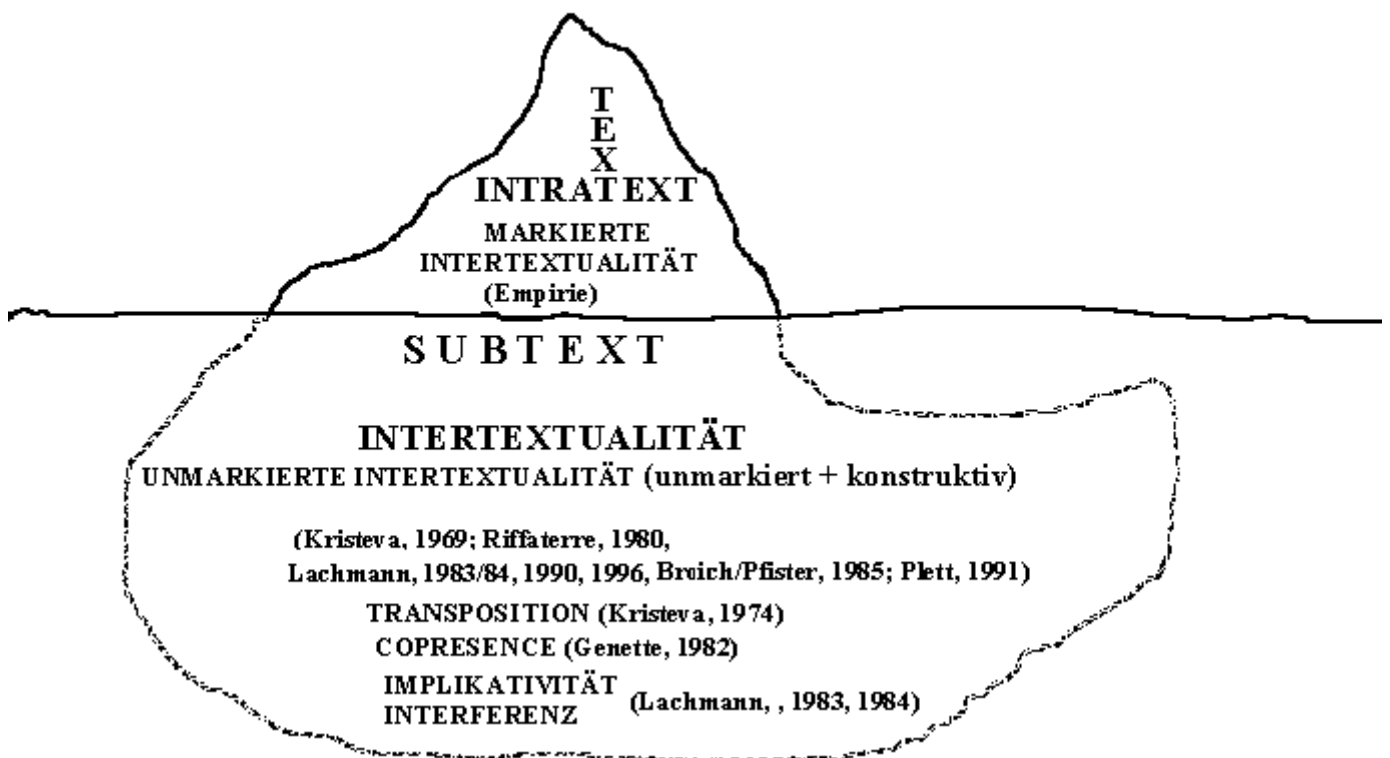
⁴⁷ Robert Nye, "New Expectations", *The Guardian*, 3.6.1982.

⁴⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953).

⁴⁹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), vgl. die Kapitel "Le visage de Garbo" und "Striptease".

und wenn (b) die Berücksichtigung bestimmter Prätexte bei der Lektüre des Posttexts (Reintegration) zu dessen vertiefter Deutung führt
(FUNKTIONALITÄTSBEDINGUNG)⁵⁰

Mein Beitrag siedelt den Intertextualitätsbegriff bewußt in der kognitiven Leserkreativität des "Dechiffrierens durch Assoziieren" an. Die Erkenntnis von Intertextualitätskonzepten, seien sie nun gattungsbedingt, archäologisch-contrastiv oder schöpferische Kontrafakturen, ist Teil der Leserkreativität zum Genuß, zum besseren Verstehen und zu einer von der Linguistik ausgehenden Interpretation von Literatur.



⁵⁰ Peter Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien* (Paderborn: Schöningh, 1998), 105.