

SPRACHE UND LITERATUR

Regensburger Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik

Herausgegeben von den Professoren
Dr. Karl Heinz Göller, Dr. Hans Bungert, Dr. Dieter A. Berger, Dr. Edgar W. Schneider

Band 39



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Helge Nowak

“Completeness
is all”

Fortsetzungen und andere Weiterführungen
britischer Romane als Beispiel zeitübergreifender
und interkultureller Rezeption



PETER LANG
Europäischer Verlag der Wissenschaften

Universitäts-
Bibliothek
München

96110 930

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Nowak, Helge:

"Completeness is all" : Fortsetzungen und andere
Weiterführungen britischer Romane als Beispiel
zeitübergreifender und interkultureller Rezeption / Helge
Nowak. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ;
Paris ; Wien : Lang, 1994

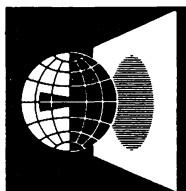
(Sprache und Literatur ; Bd. 39)

Zugl.: Düsseldorf, Univ., Diss., 1993

ISBN 3-631-47636-1

NE: GT

Diese Arbeit wurde mit dem DRUPA-Preis 1994
ausgezeichnet. Die DRUPA – Internationale Messe Druck
und Papier – stiftete im Jahre 1977 anlässlich ihres
25-jährigen Bestehens den DRUPA-Preis, um die
Veröffentlichung hervorragender geisteswissenschaftlicher
Arbeiten zu fördern.



D 61

ISSN 0172-1178

ISBN 3-631-47636-1

© Peter Lang GmbH

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 1994

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 5 6 7

k 94 / 12918

*Für Johannes Nowak, meinen Vater,
und für meine Freundin Claudia*

VORWORT

Die folgende Untersuchung hat in unwesentlich kürzerer Fassung der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf im Februar 1993 als Dissertation vorgelegen.

Komplett allen zu danken, die diese Arbeit mit Interesse begleitet und mit Rat und Tat gefördert haben, ist unmöglich, ich möchte jedoch einige herausheben. Die Suche nach Weiterführungen (die sich als solche nicht immer durch den Titel zu erkennen geben), nach Informationen über das Leben ihrer Verfasser und nach Zeugnissen ihrer Rezeption ist denkbar schwierig; um so mehr weiß ich mich den Kompilatoren und Verfassern einschlägiger Hilfsmittel verpflichtet: Ihre Werke finden sich im Literaturverzeichnis gesondert aufgeführt. Geholfen haben mir daneben Angehörige der Universitätsbibliotheken in Düsseldorf, Bonn und Reading, stellvertretend für alle möchte ich mich beim Personal der British Library in London für die Unterstützung und für das freundliche Entgegenkommen bedanken: Es war auch deswegen eine Freude, dort zu arbeiten. Die Nachforschungen in London wurden durch ein mehrmonatiges Bibliotheksstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglicht, was das Aufspüren und die Bearbeitung einschlägiger Literatur entscheidend vorangebracht hat.

Namentlich bedanken möchte ich mich bei Meike Strahlmann für das Abtippen und bei Hartmut Vormann für die gründliche kritische Durchsicht jeweils von Teilen des Manuskripts. Besonderen Dank schulde ich Claudia Rautenberger, die beides geleistet und mich persönlich unterstützt hat, sowie Prof. Dr. Dieter A. Berger, der mich jahrelang gefördert, die Dissertation betreut und ihre Aufnahme in die Reihe "Sprache und Literatur" angeregt hat.

Zu Dank verpflichtet bin ich nicht zuletzt der Düsseldorfer Messegesellschaft - NOWEA, die diese Arbeit mit dem DRUPA-Preis 1994 ausgezeichnet und die Kosten der Veröffentlichung übernommen hat.

Ich hoffe, das Ergebnis stellt die Genannten - und darüber hinaus möglichst viele weitere Leser - zufrieden.

INHALT

| | |
|---|-----------|
| VORWORT | 7 |
| ABKÜRZUNGS- UND SIGLENVERZEICHNIS | 13 |
| EINLEITUNG | 15 |
| 1. Problematik | 15 |
| 2. Relevanz und Forschungsinteresse | 16 |
| 3. Abgrenzung | 17 |
| 4. Untersuchungsschwerpunkte | 18 |
| Anmerkungen | 20 |
| I. DAS PHÄNOMEN UND SEINE ERFORSCHUNG | 21 |
| 1. Ein Wesen mit drei Köpfen | 21 |
| 2. Historische Skizze | 23 |
| 3. Forschungsüberblick | 26 |
| 3.1 Begrifflichkeit | 27 |
| 3.2 Ein literaturtheoretisches Ärgernis? | 28 |
| 3.3 Originalität als Kriterium | 29 |
| 3.4 Wirkungs- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte | 31 |
| 3.5 Einheitsgedanken | 33 |
| 4. Bewertung | 35 |
| Anmerkungen | 38 |
| II. EINBEZIEHUNG LITERATURTHEORETISCHER KONZEPTE | 49 |
| 1. Darstellungsästhetische Gesichtspunkte | 49 |
| 1.1 Strukturmerkmale des Prätextes | 49 |
| 1.2 Verwirklichung des Folgetextes | 54 |
| 1.2.1 Transtextuelle Signale | 54 |
| 1.2.2 Der Beschreibungsversuch von G. Genette | 58 |
| 2. Klassifizierung | 63 |
| 3. Rezeptionsästhetische Gesichtspunkte | 67 |
| 3.1 Rezipiententypen und Rezeptionsphasen | 67 |
| 3.2 Folgen der Rezeption des Prätextes | 69 |
| 3.3 Prärezeption des Folgetextes | 70 |
| 3.4 Eigentliche Phase der Rezeption des Folgetextes | 72 |
| 3.5 Postrezeption des Folgetextes | 75 |
| 4. Produktionsästhetische Gesichtspunkte | 77 |
| 4.1 Biographisch-psychologischer Kontext | 77 |
| 4.2 Sozio-ökonomischer Kontext | 78 |
| 4.2.1 Der Einfluß des Urheberrechts | 79 |
| 4.2.2 Die Rolle distributioneller Faktoren | 83 |
| 4.3 Kulturhistorischer Kontext | 85 |
| 4.4 Autorintention | 86 |
| 5. Interkulturelle Gesichtspunkte | 90 |
| 5.1 Grundsätzliches | 90 |
| 5.2 Methodik | 91 |

| | | |
|----|--|----|
| 6. | Textauswahl und Reihenfolge der Behandlung | 94 |
| | Anmerkungen | 96 |

III. WEITERFÜHRUNGEN ZU DEFOES *ROBINSON CRUSOE* 115

| | | |
|-------|---|-----|
| 1. | <i>Robinson Crusoe</i> und <i>Vendredi</i> | 115 |
| 1.1 | Rezeptionsgeschichte des Prätextes | 115 |
| 1.2 | Akzentverlagerung durch Michel Tournier (1967) | 117 |
| 1.3 | Veränderungen des Prätextes | 119 |
| 1.4 | Aspekte der Produktion | 121 |
| 1.4.1 | <i>Vendredi</i> und (k)ein Ende | 121 |
| 1.4.2 | Epitexte | 122 |
| 1.4.3 | Peritexte | 124 |
| 1.5 | Aspekte der Rezeption | 125 |
| 2. | Adrian Mitchell (1972-5), <i>Man Friday</i> | 128 |
| 2.1 | Aspekte der Darstellung | 128 |
| 2.2 | Aspekte der Produktion | 133 |
| 2.3 | Aspekte der Rezeption | 135 |
| 3. | Derek Walcott (1978), <i>Pantomime</i> | 138 |
| 3.1 | Darstellungsaspekte | 138 |
| 3.2 | Interkulturelle Gesichtspunkte | 139 |
| 3.3 | Produktions- und Rezeptionsaspekte | 143 |
| 4. | <i>Robinson</i> zwischen Imitation und Revision | 146 |
| 4.1 | Anklänge an Defoes Figur | 146 |
| 4.2 | Gaston Compère (1986), <i>Robinson 86</i> | 148 |
| 5. | J. M. Coetzee (1986), <i>Foe</i> | 152 |
| 5.1 | Inhalt | 152 |
| 5.2 | Transtextuelle Gesichtspunkte | 154 |
| 5.3 | Interkulturelle Aspekte | 156 |
| 5.4 | Aspekte der Produktion | 158 |
| 5.5 | Aspekte der Rezeption | 161 |
| 5.6 | <i>Foe</i> im Kontext der anderen Folgetexte | 164 |
| | Anmerkungen | 166 |

EXKURS: WEITERFÜHRUNGEN ZU ANDEREN ROMANEN DES 18. JAHRHUNDERTS 177

| | | |
|----|--|-----|
| 1. | Erica Jong (1980), <i>Fanny</i> | 177 |
| 2. | Bob Coleman (1985), <i>The Later Adventures of Tom Jones</i> | 181 |
| | Anmerkungen | 185 |

IV. FOLGETEXTE ZU WERKEN VON JANE AUSTEN 187

| | | |
|-----|--|-----|
| 1. | Vorbemerkungen | 187 |
| 1.1 | Rezeptionsgeschichte | 187 |
| 1.2 | Analytisches Vorgehen | 188 |
| 2. | Entwürfe und Umsetzungen | 190 |
| 2.1 | <i>Sanditon</i> | 190 |
| 2.2 | <i>The Watsons</i> | 195 |
| 2.3 | <i>Lady Susan</i> | 200 |
| 3. | Zwischenergebnisse und weitere Übersicht | 204 |

| | | |
|---|--|------------|
| 4. | Viermal Jane Fairfax | 207 |
| 4.1 | Jane Austen (1816) | 207 |
| 4.2 | Naomi Royde Smith (1940) | 209 |
| 4.3 | Charlotte Grey (1983) | 210 |
| 4.4 | Joan Aiken (1990) | 212 |
| 5. | Weiterführungen von <i>Mansfield Park</i> | 217 |
| 5.1 | Rezeption des Prätextes | 217 |
| 5.2 | Reihenweise Fogetexte | 218 |
| 5.3 | Victor Gordon (1989), <i>Mrs Rushworth</i> | 222 |
| 5.4 | Judith Terry (1986), <i>Miss Abigail's Part; or, Version and Diversion</i> | 228 |
| 6. | Zusammenfassung | 234 |
| | Anmerkungen | 238 |
| V. WEITERFÜHRUNGEN ZU ROMANEN DER BRONTES | | 259 |
| 1. | "Jane Eyre, leaving out Jane": <i>Wide Sargasso Sea</i> | 259 |
| 1.1 | Transtextueller Bezug | 259 |
| 1.2 | Aspekte der Rezeption | 263 |
| 1.3 | Aspekte der Produktion | 268 |
| 1.4 | Interkulturelle Gesichtspunkte: 'Kulturschock' | 271 |
| 1.5 | Fazit: Zeitübergreifende Gesichtspunkte | 276 |
| 2. | Robbie Kydd (1991), <i>The Quiet Stranger</i> | 278 |
| 2.1 | Mehrfache produktive Rezeption | 278 |
| 2.2 | Doppelter transtextueller Bezug | 280 |
| 2.3 | Eigene Akzente | 283 |
| 3. | Folgetexte zu <i>Emma</i> und zu <i>Wuthering Heights</i> | 286 |
| | Anmerkungen | 295 |
| VI. WEITERFÜHRUNGEN ZU ROMANEN VON DICKENS | | 311 |
| 1. | Allgemeiner Wandel in der Rezeptionsgeschichte | 311 |
| 2. | Die Rezeption von <i>Edwin Drood</i> : des Rätsels Lösungen | 314 |
| 2.1 | Rezeptionsphasen und -formen | 314 |
| 2.2 | Englische Lösungen (1980 und 1991) | 316 |
| 2.3 | Letzte Wahrheiten aus Italien: Fruttero & Lucentini (1989) | 318 |
| 2.4 | Zwischenergebnisse | 321 |
| 3. | <i>Great Expectations</i> | 323 |
| 3.1 | Rezeptionsgeschichte | 323 |
| 3.2 | Michael Noonan (1982), <i>Magwitch</i> | 324 |
| 3.3 | Zwei Versionen von Estella | 327 |
| 3.3.1 | Alanna Knight (1986) | 328 |
| 3.3.2 | Sue Roe (1982) | 330 |
| 4. | Zusammenfassung | 335 |
| | Anmerkungen | 338 |

| | |
|--|------------|
| VII. FOLGETEXTE ZU POPULÄRLITERATUR | |
| DES AUSGEHENDEN 19. JAHRHUNDERTS | 347 |
| 1. Produktive Rezeption von R. L. Stevenson | 347 |
| 1.1 Auf der Suche nach weiteren Schätzen | 348 |
| 1.2 <i>Dr Jekyll and Mr Hyde</i> | 353 |
| 1.2.1 Produktion, Darstellung, Rezeption | 353 |
| 1.2.2 Valerie Martin (1990), <i>Mary Reilly</i> | 354 |
| 1.2.3 Emma Tennant, (1989), <i>Two Women of London</i> | 358 |
| 2. Conan Doyles unsterblicher Detektiv | 363 |
| 3. Zwischen zwei Kulturen: Kim bei Rudyard Kipling (1900-1) und bei T. N. Murari (1987-8) | 369 |
| 3.1 Rezeptionsaspekte | 369 |
| 3.1.1 Kiplings Rezeption und das Indienbild in <i>Kim</i> | 369 |
| 3.1.2 Muraris Rezeptionsmotivation und der gegenwärtige Erwartungshorizont | 371 |
| 3.2 Darstellungsaspekte bei Muraris Weiterführungen | 373 |
| 3.2.1 Handlungsaufbau | 373 |
| 3.2.2 <i>The Great Game</i> | 374 |
| 3.2.3 Muraris Bild von Indien | 376 |
| 3.3 Muraris Weiterführungen im Kontext | 378 |
| 4. Zusammenfassung | 382 |
| Anmerkungen | 385 |
| SCHLUSS | 395 |
| Anmerkungen | 403 |
| ANHANG A: DIE TYPOLOGIE VON G. GENETTE | 405 |
| ANHANG B: ANDERE TYPOLOGIEN. | 407 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 409 |
| INDEX | 443 |

ABKÜRZUNGS- UND SIGLENVERZEICHNIS

- Anon. Anonymus
- BMC** *British Museum General Catalogue of Printed Books: Photolithographic edition to 1955. Supplements [1956-75]. The British Library General Catalogue of Printed Books: 1976 to 1992.* London 1960-93.
- CA** *Contemporary Authors: A bio-bibliographical guide.* Detroit, Mich. 1962- .
- comp./
comps. compiled, compiler/compiler
- GE** DICKENS, Charles (1860-1). *Great Expectations*, hg. Angus CALDER, Harmondsworth 1965, Ndr. 1987 (Penguin Classics).
- HN** Zusatz des Verfassers (Helge Nowak)
- IA** MURARI, T. N. (1987). *The Imperial Agent: The sequel to Rudyard Kipling's "Kim"*. Sevenoaks & London 1987; Taschenbuchausgabe 1988.
- JE** 'BELL, Curren' [i. e. BRONTE, Charlotte] (1847). *Jane Eyre: An autobiography*, hg. Q. D. LEAVIS, Harmondsworth 1966, Ndr. 1984 (Penguin English Library).
- JH** STEVENSON, Robert Louis (1886). *"The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" and "Weir of Hermiston"*, hg. Emma LETLEY, Oxford & New York 1987 (The World's Classics).
- JRL** ['RHYS, Jean'] (1984). *Jean Rhys: Letters, 1931-1966*, [Auswahl] hg. Francis WYNDHAM/Diana MELLIE. London 1984, Ndr. Harmondsworth 1985.
- LV** MURARI, T. N. (1988). *The Last Victory*. Sevenoaks & London 1988; Taschenbuchausgabe 1989.
- MP** [AUSTEN, Jane] (1815). *Mansfield Park*, hg. James KINSLEY, Oxford 1970, Ndr. 1990 (The World's Classics).
- NCBEL** WATSON, George (Hg. 1969-77). *The New Cambridge Bibliography of English Literature*. 5 Bde. Cambridge.
- NSTC** *Nineteenth Century Short Title Catalogue: Series One, 1801-1815*. 5 Bde. Cambridge 1984-5. *Series Two, 1816-1870*. [35] Bde. 1986-[93].
- NUC** *The National Union Catalogue: A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles by Other American Libraries. Pre-1956 Imprints. Supplements [1956-93]*. Chicago & London 1968-93.
- NYTBR** *The New York Times Book Review*. New York 1896- .
- ²OED *The Oxford English Dictionary*, hg. J. A. SIMPSON/E. S. C. WEINER. 20 Bde. Oxford ²1989.
- RC1** [DEFOE, Daniel] (1719). *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, hg. Angus ROSS, Harmondsworth 1965, Ndr. 1986 (Penguin Classics).
- RC2** [DEFOE, Daniel] (1719). *The Farther Adventures of Robinson Crusoe, being the second and last part of his life; in Robinson Crusoe*, London & New York 1945 (Everyman's Library).
- TI** STEVENSON, Robert Louis (1881-3). *Treasure Island*, hg. Emma LETLEY, Oxford & New York 1985 (The World's Classics).

- TLS *The Times Literary Supplement*. London 1902- .
 VLP TOURNIER, Michel ([1967] 1972). *Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique*. Paris 1967; "Édition revue et augmentée" Paris 1972 (Collection Folio, 959), Ndr. 1989.
 VVS TOURNIER, Michel (1971). *Vendredi; ou, La Vie Sauvage: D'après "Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique"*. Mit Ill. v. Paul Durand. Paris 1971.
 WH 'BELL, Ellis' [i. e. BRONTE, Emily] (1847). *Wuthering Heights*, hg. Ian JACK, Oxford 1981, Ndr. 1991 (The World's Classics).
 WSS 'RHYS, Jean' [i. e. WILLIAMS, Ella Gwendolen Rees] (1966). *Wide Sargasso Sea*. Harmondsworth 1968, Ndr. 1985.

EINLEITUNG

1. Problematik

WE are now, Reader, arrived at the last Stage of our long Journey. As we have therefore travelled together through so many Pages, let us behave to one another like Fellow-Travelers in a Stage-Coach, who have passed several Days in the Company of each other, [...]; since, after this one Stage, it may possibly happen to us, as it commonly happens to them, never to meet more.

[...].

And now, my Friend, I take this Opportunity (as I shall have no other) of heartily wishing thee well.

Leser, die solchermaßen durch den 'author' des *Tom Jones*¹ verabschiedet worden sind, mögen sich wundern, wenn sie später auf Werke wie *The History of Tom Jones, the Foundling, in his Married State* oder *The Later Adventures of Tom Jones* stoßen und dort, mehr als zwei Jahrhunderte nach Henry Fieldings Tod, wie folgt begrüßt werden:

Reader, I do greet thee heartily! Where have the years flown since we parted along that great London road, site of so many shared adventures? May we not pause here for reacquaintance? Harsh time has treated thee gently. Thy features look as firm as when last we met, thy eye and smile as bright. And thy judgment - remains it as shrewd as when thou wisely chose to praise my first account of the life of Mr. Tom Jones of Somersetshire?²

Und dabei ist dies kein Einzelfall: Immer wieder (und im englischen Sprachraum besonders häufig in den letzten Jahrzehnten) ist in der Literaturgeschichte das Phänomen aufgetreten, daß einige literarische Werke sich - einerseits zwar in unterschiedlicher Form, andererseits aber in ähnlicher Weise wie im genannten Beispiel - bewußt an literarische Vorgänger anschließen. - Was überrascht daran?

Erweiterungen ursprünglicher Werke, wenn es sie denn geben sollte, erwartet man gemeinhin allenfalls von späteren Veröffentlichungen desselben Autors; das Auftreten neuer, anknüpfender, jedoch von anderen Autoren verfaßter Werke durchbricht diesen Erwartungshorizont³, ist aber bisher als wenig originell bzw. innovativ angesehen worden.

Man bildet sich immer gerne ein, als ob ein jeder Fortsetzer nicht viel besser als ein Abschreiber seyn, welcher denen Fußstapfen eines andern als ein Nachtreter folget, eine Nachlese hinter selbigen hält, und weil er selbst etwas zu erfinden unvermögend, zu nichts mehr geschickt ist, als sich den Inhalt des Originals zu Nutze zu machen, solchen weiter auszuarbeiten und seine Einfälle darnach einzufädeln. Er bleibt beständig im Verdachte, daß er nur unter Begünstigung eines alten Werkes ein neues glücklich an Mann bringen wolle und zu seinem Schaden dabey nicht bedenke, wie die Welt, je mehr Wesens sie aus einem Buch gemacht, desto weniger Lust trage, ein andres von gleichem Schläge des Beyfalls werth zu schätzen.⁴

An dieser Einschätzung aus dem Jahr 1730 hat sich in den darauffolgenden zweieinhalb Jahrhunderten wenig geändert: Immer wieder sind Vorwürfe schöpferischen Unvermögens, verbunden mit der Unterstellung rein ökonomischer Beweggründe, gegen solche Weiterführungen vorgebracht worden; gleichzeitig wird diesen 'Kuriosa' ein angeblich geringes Leserinteresse nachgesagt. Das schöpferische Unvermögen spitzte Roman Ingarden zu auf einen Dilettantismus grundsätzlicher Art, der "durch geschwätziges Ergänzen dessen, was nicht ergänzt zu werden braucht, aus gut gestalteten Kunstwerken billige, ästhetisch irritierende Klatschliteratur" mache.⁵

Warum kommt es dann überhaupt zur Produktion solcher Werke? Welchem vermuteten und tatsächlichen Leserinteresse begegnen sie? Sind es wirklich nur schlecht gestaltete inhaltliche 'Lückenfüller' oder Anhängsel? - Daß durchaus mehr als nur "billige, ästhetisch irritierende Klatschliteratur" so entstehen kann, beweisen wohl am eindrucksvollsten, aber nicht allein, die Fortsetzung des 'Verliebten Rolands' durch Ariostos *Orlando Furioso*, Fieldings Weiterführung von *Pamela* in seinem *Joseph Andrews* sowie Stoppards Verfremdung von *Hamlet* in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* - und natürlich die *Odysee*.

Ein weiteres: mag es auch in vielen Fällen berechtigt sein, ökonomische Beweggründe (also das Ausnutzen kommerzieller Erfolge anderer für sich selbst) als allein ausschlaggebend für die Entstehung eines Folgewerks anzusehen, so verdeckt dieser Einwand doch weitere wichtige Gesichtspunkte und kann für sich genommen nicht die Häufigkeit des Auftretens solcher literarischer Phänomene, insbesondere in den gerade vergangenen beiden Jahrzehnten, erklären.

2. Relevanz und Forschungsinteresse

Eine Beschäftigung mit dem geschilderten Phänomen (in dessen unbestimmter Form ich es bis zu einer terminologischen Klärung belassen möchte) scheint in literaturtheoretischer wie -historischer Hinsicht durchaus interessant zu sein. Drei Gesichtspunkte halte ich hierbei für bemerkenswert: einmal die Frage seiner literaturtheoretischen Bedeutung; zum zweiten die Tatsache des zeitübergreifenden Auftretens (als Aktualisierung von Traditionen); drittens schließlich die damit verbundene Ausstrahlung der britischen Literatur hinein in andere Kulturbereiche (verbunden mit der Frage nach der heutigen Rolle traditionell britischer Literatur).

Dazu an dieser Stelle nur einige Stichworte. Wegen der augenfälligen Erscheinung transtextuellen Bezugs scheint eine Betrachtung unter literaturtheoretischem Gesichtspunkt angebracht. Wie verhält es sich grundsätzlich mit der Abgeschlossenheit literarischer Werke? Sollte man nicht besser nach Kennzeichen des Verhältnisses von Prä- und Folgetext⁶ fragen, statt den letzteren lediglich danach zu bewerten, ob er von der Hand des Erst-Verfassers oder von fremder Hand stammt?

Der zeitübergreifende Gesichtspunkt - teilweise liegen Jahrhunderte zwischen den Veröffentlichungen der Vorlage und ihrer Weiterführung - läßt die Unterstellung ökonomischer Beweggründe in einem veränderten Licht erscheinen und legt einen rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungsansatz nahe. Was läßt welches Werk so interessant erscheinen, daß es zu einer Weiterführung kommt? Wird dabei vielleicht an bestimmte Werke häufiger als an andere angeknüpft, und welche Folgerungen ergäben sich daraus für die Bestimmung des Klassiker-Begriffs? Ist die Unterscheidung von *high* und *popular culture* hier erkenntnisfördernd? Verändern Häufigkeit und Weise seiner produktiven literarischen Rezeption die Bewertung eines Prätextes?

Der interkulturelle Aspekt schließlich zeigt sich darin, daß u. a. der Südafrikaner Coetzee unter subtiler Einbeziehung der aktuellen Auseinandersetzung in seinem Heimatland *Robinson Crusoe* in veränderter Form wiederaufgenommen hat. Jean Rhys erweiterte *Jane Eyre* um den Kontext Westindiens, Michael Noonan *Great Expectations* um australische Bezüge; der gebürtige Inder T. N. Murari setzte Kiplings Roman *Kim* fort. In den genannten Beispielen⁷ wird bereits die Vernetzung der *world literature written in English* deutlich, soweit sie über das Phänomen der Weiterführung erfolgt.

3. Abgrenzung

Vor seiner Untersuchung muß selbstverständlich die Eingrenzung des Gegenstands und eine genauere Festlegung der verwendeten terminologischen Bestimmungen stehen (zu einer Einordnung in umfassendere Typologien transtextueller Bezugsmöglichkeiten wird es aber erst an späterer Stelle, im Zusammenhang mit einem kritischen Vergleich solcher Ansätze kommen).

Der hier zu untersuchende Gegenstand ist gekennzeichnet durch

- direktes, ergänzendes, ausgedehnteres Bezugsverhältnis wenigstens zweier literarischer Werke zueinander,
- deren verbindendes Element zumindest inhaltlicher Art, Anknüpfungspunkt also ein mehr oder weniger großer Teil der Handlung des Prätextes ist,

- deren Verfasser aber nicht miteinander identisch sind.

Einige dieser Differenzkriterien verlangen sicherlich eine Erläuterung.

Gegenstand der Untersuchung sollen nicht transtextuelle Bezüge im Rahmen der Stoff- und Motivgeschichte sein, denn dabei handelt es sich um Verbindungen indirekter Art. Zwar werden inhaltliche Momente eines Prätextes in einem neuen Zusammenhang wiederaufgenommen, jedoch ohne direkte Verknüpfung mit dem ursprünglichen Text (Goethes *Faust* beispielsweise ist nicht als Ergänzung des Werks von Marlowe anzusehen, auch wenn offenkundig eine inhaltliche Verwandtschaft besteht). Zitate oder Anspielungen sind ebensowenig Untersuchungsmaterial, obwohl sie das Kriterium der direkten Verknüpfung erfüllen (nämlich durch wortwörtliche oder nur leicht abgewandelte Übernahme eines Teils der Vorlage in das weiterführende Werk); sie sind es deshalb nicht, weil das Bezugsverhältnis in ihrem Fall nur von kurzer Dauer ist.⁸

Der hier interessierende transtextuelle Bezug kann zwar formaler, muß dabei jedoch auf jeden Fall auch inhaltlicher Art sein, da sich nur so eine direkte und ergänzende Verbindung denken läßt. Natürlich findet sich beispielsweise das Strukturelement der Digression schon in vor *Tristram Shandy* erschienenen Werken, und doch wird man den genannten Roman nicht als Ergänzung etwa von *A Tale of a Tub* ansehen; genausowenig wie man eine solche explizite Anknüpfung an die Briefromane Richardsons durch beispielsweise *Les liaisons dangereuses* konstatieren kann. Solche eventuell gattungsbildenden Merkmale transtextuellen Bezugs liegen außerhalb des hier interessierenden Untersuchungsfelds.

4. Untersuchungsschwerpunkte

Der näheren Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands möchte ich eine Bestimmung von Fragekomplexen folgen lassen und dabei auch den schon einmal angesprochenen rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang wieder aufnehmen. Er kommt gleich bei der Wahl einer kritischen Begrifflichkeit ins Spiel. Hier gilt es, die bereits im Umlauf befindlichen Termini (etwa Epigontum, Adaptation, Supplement usw.) und ihre Rolle innerhalb bestimmter Literaturtheorien zu erläutern und auch danach zu fragen, warum es bisher noch nicht zu einer eingehenderen Untersuchung der Problematik gekommen ist. Die diskutierten Begriffe sind außerdem auf ihre Tauglichkeit oder Ergänzungsbedürftigkeit innerhalb eines hier sinnvollen Beschreibungssystems hin zu bewerten -

eines Beschreibungssystems, das sicherlich mehrere Arten möglicher Weiterführungen unterscheiden und ihr Verhältnis zur Vorlage deutlich machen muß.

Eine zeitliche Eingrenzung des Untersuchungsfelds erfolgt dadurch, daß der Schwerpunkt auf die Analyse im 20. Jahrhundert (und insbesondere in den letzten Jahrzehnten) erschienener Folgetexte gelegt wird. Die größere zeitliche Distanz zwischen dem Erscheinen von Vorlage und Weiterführung macht in diesen Fällen den Aspekt zeitübergreifender Rezeption besonders deutlich.

Weitere Schwerpunkte im Rahmen der Analyse dieser Texte sind verbunden mit den folgenden grundsätzlichen Fragen: welche Absichten leiten den Verfasser des Folgetextes? Welche strukturellen Eigenheiten der Vorlage machen eine Weiterführung, eventuell welche Art von Weiterführung, erst möglich, und wie wird sie im Einzelfall verwirklicht? Schließlich: was macht welchen Prätext interessant für einen Folgetext, und wie muß der Leser beschaffen sein, der bei der Lektüre eines solchen Werks Genuß empfinden soll? - Auf die genannten Fragestellungen möchte ich in den folgenden beiden Teilen näher eingehen.

ANMERKUNGEN ZUR EINLEITUNG

¹ *The History of Tom Jones, a Foundling* XVIII.1 (Fielding [1749] 1974:913-4).

Ich zitiere im folgenden jeweils mit Verweis auf die vollständigen Angaben im Literaturverzeichnis; zu den verwendeten Abkürzungen siehe das Abkürzungsverzeichnis.

² *The Later Adventures of Tom Jones* I.1 (Coleman 1985:13).

³ Den Begriff übernehme ich von Jauß (1970); ebenso wie andere im Rahmen der Einleitung aufgenommene Termini wird er erst in den Teilen I und II dieser Arbeit genauer bestimmt werden.

⁴ Le monde se persuade aisément, que tout Continuateur est une espece de Copiste, qui marche servilement sur les traces d'un autre; qui ne fait que glaner après lui; & qui, n'ayant point la force d'inventer, n'a que le foible talent de mettre a profit les idées de son Original, pour les étendre, & y ajuster les siennes. Il est toujours soupçonné de vouloir faire réussir un nouvel Ouvrage, à la faveur d'un ancien: ignorant malheureusement, que plus le Public a estimé un Livre, moins il est disposé à en estimer un autre dans le même genre.

"Preface de l'editeur" [sic] (Desfontaines 1730:I ix-x); im Text zitiert nach der Übersetzung der "Vorrede des Französischen Verlegers" in *Der Neue Gulliver* (1731:[vii-viii]). Warum das angeführte Werk mit und trotz dieser anfänglichen Selbstkritik erschienen ist, kann hier außer Betracht bleiben.

⁵ Ingarden (1968:304); er bezieht sich hierbei auf 'den weniger kultivierten Leser, den künstlerischen Dilettanten' (ibid.): ich werde auch weiterhin 'Leser' und 'Autoren eines Folgerwerks' gemeinsam als 'Rezipienten' ansehen, ein Punkt, auf den ich in Teil II noch eingehender zu sprechen komme. (Unter 'Leser', 'Herausgeber', 'Autor' usw. verstehe ich übrigens immer sowohl weibliche wie männliche Angehörige, ohne dies noch besonders herauszustellen; der besseren Lesbarkeit halber habe ich mich gegen die vertretbare Alternative 'der/die LeserIn' usw. entschieden.)

Den Hintergrund von Ingardens Bewertung erhellt eine Feststellung J. v. Stackelbergs:

In der Literaturwissenschaft herrscht ganz allgemein die Ansicht vor, es lohne sich wegen der fast immer geringen Qualität dieser Supplemente nicht, sich mit ihnen zu befassen. (Stackelberg 1972:120 Anm. 3)

Daß dies ein Vorurteil ist, hat v. Stackelberg selbst erwiesen; ich werde später darauf zurückkommen.

⁶ Ich werde diese Begriffe im weiteren als Synonyme zu 'Vorlage' und 'Weiterführung' verwenden; auf ihren Entstehungszusammenhang (sie sind Pfister 1985 entnommen) komme ich in Teil II, Kap. 1 zu sprechen (siehe dort insbesondere Anm. 14). Ich vermeide bewußt den Begriff 'Original', weil er - was ich in Teil I noch verdeutlichen werde - stark wertende Untertöne trägt; mir aber geht es zuerst einmal um eine möglichst wertfreie Beschreibung.

⁷ Die entsprechenden Folgetexte werden in den Teilen III-VII noch ausführlicher dargestellt.

⁸ Die Ausgrenzung von Zitaten und Anspielungen an dieser Stelle entspringt forschungsökonomischen, nicht prinzipiellen Überlegungen: sie sind in vielen Punkten (nicht zuletzt auch unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung für die Konzeption des sie aufnehmenden Werks) dem hier verbleibenden Untersuchungsmaterial ähnlich, kommen aber zahlenmäßig so viel häufiger vor, daß sie besser eigenständig untersucht werden. Vgl. Meyer ([1961] 1988).

I. DAS PHÄNOMEN UND SEINE ERFORSCHUNG

Bevor die am Ende der Einleitung angesprochenen Fragenkomplexe aufgenommen und unter Einbeziehung maßgeblicher literaturtheoretischer Konzepte weiterverfolgt werden, scheint mir eine Bestandsaufnahme in drei Schritten angebracht: erst als begriffsgeschichtlicher Exkurs, dann in einem die dabei gewonnenen Erkenntnisse beispielhaft verdeutlichenden, geschichtlichen Abriss weiterführender Werke, schließlich in einem Überblick über Art und Ergebnisse bisher geleisteter Erforschung.¹

1. Ein Wesen mit drei Köpfen

Bei einem begriffsgeschichtlichen Exkurs (der eine eigenständige, systematische Anordnung terminologischer Bestimmungen² vorbereiten soll) ist zu unterscheiden zwischen der den Werken eigenen Charakterisierung und jener von zeitgenössischen oder später zurückblickenden Literaturkritikern oder -wissenschaftlern; letztere will ich vorerst noch zurückstellen.³

Eine Musterung der in (Unter-)Titeln oder Vorworten von Weiterführungen erscheinenden Selbst-Charakterisierungen zeigt, daß es sich dabei um drei, dem Latein entlehnte Bezeichnungen handelt - *continuation*, *sequel* und *supplement* -, deren hier interessierende Verwendung teils bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht⁴ und weder gattungsspezifisch⁵ noch ansonsten klar voneinander geschieden erfolgte. Generell kann man zwar sagen, daß *sequel* und *continuation* als Synonyme gebraucht wurden,⁶ und weiterhin, daß ein *supplement* nicht nur (wie jene) die Weiterführung der Handlung einer Vorlage darstellte, sondern darüber hinaus diese Vorlage explizit als defizitär oder fragmentarisch kennzeichnete - doch lassen sich auch Fälle nennen, in denen sich die Bezeichnungen in dieser Beziehung allenfalls unscharf voneinander abgrenzen lassen.⁷

Später verschwand die begriffsgeschichtliche Unklarheit: *supplement* als Selbst-Charakterisierung ist mir aus den Titeln englischer Weiterführungen der letzten beiden Jahrhunderte nicht bekannt (obwohl das Phänomen *de facto* weiterhin existiert)⁸; wohingegen insbesondere *sequels* nach wie vor erscheinen.⁹

Zwei Ergebnisse lassen sich festhalten: der Untersuchungsgegenstand ist kein Phänomen allein unserer Zeit, sondern läßt sich durch die vergangenen Jahrhunderte verfolgen. Und zweitens: es ist (insbesondere im 17. und

18. Jahrhundert) nicht zu einer einheitlichen Selbst-Charakterisierung gekommen, vielmehr sind teilweise schwankende terminologische Bestimmungen zu verzeichnen, was darauf schließen läßt, daß sich kein Bewußtsein um (eventuell gattungskonstituierende) Gemeinsamkeiten herausgebildet hat.

Das ist um so erstaunlicher, als - wie das folgende Kapitel zeigen wird - Weiterführungen insbesondere im 18. Jahrhundert weit davon entfernt waren, zahlenmäßig eine Randerscheinung darzustellen.

2. Historische Skizze

Es mag zunächst überflüssig erscheinen, sich dem auf Weiterführungen des 20. Jahrhunderts beschränkten Untersuchungsgebiet über einen historisch ausgreifenderen Exkurs zu nähern, wo doch eine Titelliste aus dem jüngsten Zeitraum genügt hätte. Ich halte ein solches Vorgehen dennoch aus folgenden Gründen für gewinnbringend: zum ersten soll es das Vorurteil erschüttern, als seien Weiterführungen bloße Kuriosa, auf die man ein- oder zweimal bei der Beschäftigung mit der (englischen) Literaturgeschichte stößt; ferner sollen Zweifel an der These genährt werden, daß für die Veröffentlichung weiterführender Werke ausschließlich ökonomische Beweggründe ausschlaggebend seien; und schließlich kann so verdeutlicht werden, daß die modernen Weiterführungen nur eine Phase innerhalb eines Prozesses darstellen (was im weiteren insofern bedeutsam wird, als sich bestimmte formale Charakteristika aus der historischen Entwicklung heraus erklären lassen).

Ich werde im folgenden zwei Gruppen von Weiterführungen nach dem *Zeitraum* unterscheiden, der zwischen ihrer und der Veröffentlichung der Vorlage liegt. Betrachtet man über die Jahrhunderte hinweg die relative Häufigkeit *sich zeitlich eng* an die Veröffentlichung eines englischen Prätextes *anschließender Folgetexte* (die offenkundig - und nur bei ihnen stimme ich dem angeführten Vorwurf vorbehaltlos zu - vom ökonomischen Erfolg der Vorlage profitieren wollen), so ergibt sich folgendes Bild: unmittelbar, d. h. spätestens drei Jahre nach der Vorlage erschienene Folgetexte traten im 18. Jahrhundert sehr häufig auf und lassen sich - mit der Ausnahme Smolletts - für Werke aller heute als kanonisch geltenden Romanciers anführen, und natürlich ebenso für Swifts Prosasatire *Gulliver's Travels*.¹⁰ Die unmittelbaren Weiterführungen haben sich im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Gattung vom Roman auf die Verserzählungen verlagert,¹¹ ihre Anzahl ging im Vergleich zum vorangegangenen Jahrhundert erkennbar zurück.¹² Im 20. Jahrhundert schließlich lassen sich keine unmittelbaren Weiterführungen zu einzelnen Prätexten mehr anführen (wohl werden noch Roman-Reihen fortgesetzt).¹³

Genau in umgekehrter Weise hat sich die Entwicklung im Fall der *sich an einen bereits seit Jahrzehnten vorliegenden Prätext anschließenden Folgetexte* vollzogen. Diese Gruppe war, bezogen auf Romane, im 18. Jahrhundert kaum vertreten,¹⁴ sie wuchs im darauffolgenden langsam an¹⁵ und erlebte in den zurückliegenden zweieinhalb Jahrzehnten dieses Jahrhunderts einen solchen Boom, daß sie innerhalb eines Gegenwartsromans folgendes Gebot herausforderte:

There shall be no more novels which are really about other novels. No 'modern versions', re-workings, sequels or prequels. No imaginative completions of works left unfinished on their

author's death. Instead, every writer is to be issued with a sampler in coloured wools to hang over the fireplace. It reads: Knit Your Own Stuff. (Barnes [1984] 1985:99)

Damit diese Kritik richtig gewürdigt werden kann, möchte ich einige Zahlen nennen: Von 1965 bis 1992 erschienen sieben Weiterführungen des *Robinson Crusoe*, eine von *Tom Jones*, drei von Clelands *Memoirs of a Woman of Pleasure / Fanny Hill*, 13 zu Romanen von Jane Austen und neun zu jenen von Dickens, acht zu Romanen der Geschwister Brontë, sechs zu Stevensons *Treasure Island* sowie zwei zu *Dr Jekyll and Mr Hyde*, vier zu den Romanen von H. G. Wells und zwei zu Kiplings *Kim*;¹⁶ daneben noch eine des *Beowulf*-Epos,¹⁷ mehrere zu Shakespeares Dramen (mit Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* die wohl bekannteste 1967), vier von *Gulliver's Travels*¹⁸ und - wenn ich amerikanische Prätexte ins Blickfeld miteinbeziehe - je eine von Poes "The Fall of the House of Usher" und von Mark Twains *Huckleberry Finn*.¹⁹

Doch damit nicht genug: ein Großteil von Figuren aus der Populärliteratur der letzten hundertfünfzig Jahre hat im genannten Zeitraum ebenfalls eine Wiederbelebung erfahren. Das gilt für Figuren aus dem letzten Jahrhundert wie das Frankenstein-Monster,²⁰ Graf Dracula²¹ und Sherlock Holmes (und sogar für dessen Gegenspieler Professor Moriarty sowie den tolpatschigen Inspector Lestrade)²² - alle nicht zuletzt durch Verfilmungen der Vorlage oder durch 'Folge-Filme' im Bewußtsein lebendig erhalten. Aus diesem Grund wird sich auch kaum jemand wundern, Weiterführungen mit den Populärhelden Tarzan²³ oder James Bond²⁴ zu finden, und bezeichnenderweise hat es bereits kurz nach Erscheinen von *Scarlett* (1991), Alexandra Ripleys Fortsetzung von Margaret Mitchells *Gone With the Wind* (1936), einen internationalen Wettbewerb gegeben, um die Hauptfigur in dessen von vornherein eingeplanter Verfilmung zu küren. *Scarlett O'Hara* ist jedoch nur das spektakulärste Beispiel für die Renaissance einer populären Figur in der jüngsten Zeit,²⁵ daneben sind auch noch im außerenglischen Sprachraum wohl unbekannte Größen wie 'The Scarlet Pimpernel' oder der intrigante Rupert of Hentzau, der Gentleman-Einbrecher A. J. Raffles ebenso wie der fette Schuljunge Billy Bunter, die lokale Primadonna Lucia und der prototypische Butler Jeeves aus fremder Feder wiederaufstanden.²⁶ "Lifting and exploiting another writer's character is quite the vogue", hat E. S. Turner 1985 festgestellt, und den schon angeführten Beispielen hinzugefügt:

Sexton Blake's boy assistant may yet emerge as the equivocal head of MI5, Sir Edward Tinker KCB. All imitations must be measured against George MacDONald Fraser's Flashman, the bully from *Tom Brown's Schooldays*, whose military chronicles [...] are as outrageously inventive as ever. (Turner 1985)

Außerhalb dieser Folgetexte, die an die um die genannten Figuren kreisenden Reihen anknüpfen, lassen sich, wie schon erwähnt, fast keine Weiterführungen

zu Prätexten des 20. Jahrhunderts - insbesondere zu solchen aus der *high-brow literature* - nachweisen.²⁷

Ich möchte kurz bei dem letztgenannten Beispiel bleiben, weil es sich gut zur Veranschaulichung des Untersuchungskomplexes eignet. Das wohl erstaunlichste *comeback* hat in der Tat eine Nebenfigur aus Thomas Hughes' *Tom Brown's Schooldays* (1857) erlebt: nach über einem Jahrhundert tauchte Harry Flashman in G. M. Frasers Roman *Flashman* (1969) wieder aus der Versenkung auf und wurde zum (Anti-)Helden einer vielgelesenen, bis 1990 auf neun Romane angewachsenen und z. T. verfilmten Buchreihe. Geht man davon aus, daß Weiterführungen angeblich rein aus kommerziellen Motiven heraus entstehen und als minderwertige Literatur zu betrachten seien, dann stellen sich einem hier folgende Fragen:

- warum existiert keine zeitgenössische Weiterführung aus fremder Feder zu Hughes' Roman, was sich doch angesichts des großen Leserkreises (der Roman erschien 1903 in zwölfter Auflage) angeboten hätte?
- Warum wird ausgerechnet nach über einem Jahrhundert ein solcher Folgetext veröffentlicht, wo die Zielgruppe doch ungleich geringer veranschlagt werden muß? Und selbst wenn es noch eine gäbe - interessierte sie sich sich dann nicht eher für den Protagonisten (Tom Brown) als für eine Nebenfigur, wie Hughes' eigene Fortsetzung, *Tom Brown at Oxford* (1861), nahelegt? Sind sich die unmittelbaren Rezipientenkreise von Prä- und Folgetext in ihrer Zusammensetzung überhaupt ähnlich?
- Selbst wenn letztendlich weniger die Kenntnis des Prätextes als vielmehr bestimmte Handlungselemente von *Flashman* für dessen Verkaufserfolg verantwortlich sein sollten - weshalb hat G. M. Fraser ihn überhaupt als Folgetext angelegt?
- Sagt das Lob des Literaturkritikers nur etwas über seine persönliche Vorliebe aus bzw. über die Qualitäten des gerade rezensierten Werks, oder kommen dabei (immerhin im *TLS*) allgemein veränderte Wertmaßstäbe zum Ausdruck?²⁸

Ich glaube, diese Fragen machen ausreichend deutlich, daß die verbreitete These über die Entstehung von Weiterführungen nicht der Weisheit letzter Schluß sein kann. Die zuvor genannten Zahlen (und ich könnte weitere zur ersten Hälfte dieses Jahrhunderts nennen) unterstreichen, daß es sich nicht um ein hin und wieder zu beobachtendes Kuriosum, sondern um ein doch schon auffälligeres Phänomen handelt; der Wandel hin zu einer größeren zeitlichen Distanz zwischen Prä- und Folgetexten verlangt in meinen Augen ebenfalls eine Erklärung.

Damit möchte ich überleiten zu einem Überblick über die Ergebnisse der bisher zum Untersuchungsgegenstand geleisteten Forschung und deren Antworten etwa auf die oben aufgeworfenen Fragen.

3. Forschungsüberblick

Eine Untersuchung von Folgetexten findet, wie Heidi Ganner-Rauth feststellt hat, wenig günstige Voraussetzungen vor:

The literary critic who singles out these works for discussion enters difficult territory. He meets with a diversity of intentions as expressed by the authors themselves, with a lack of precision in the terminology of reviewers in their attempts at categorizing these literary products, and with the absence of a theoretical framework within which to tackle these hybrids of imitation and originality. (Ganner-Rauth 1983b:130)

Die wenigen einschlägigen Bibliographien konzentrieren sich meist auf Weiterführungen *desselben* Autors (was die bibliographische Erfassung hier in Betracht kommender Primärwerke nicht gerade erleichtert).²⁹ Sammlungen - selbst nur von Auszügen - englischer Folgetexte existieren nicht;³⁰ Umfang und Zahl der sich speziell mit Weiterführungen auseinandersetzenen Darstellungen sind gering: Wenn der Gegenstand überhaupt behandelt wird, dann nur selten in ausgedehnterer Form. Wie wenig das Phänomen bisher erfaßt worden ist, macht ein Blick in die einschlägigen Sachwörterbücher deutlich, in denen es fast durchweg übergangen wird.³¹

Bei den bedeutsameren Spezialdarstellungen handelt es sich - bezogen auf die englische Literatur - um Bemerkungen von Samuel C. Chew über "The Continuations of *Don Juan*" im Rahmen seiner Wirkungsgeschichte von Byrons Dichtung (1924:44-75), um ein Kapitel über *sequels* in H. M. Paulls *Literary Ethics* (1928:67-70), die Einleitung zur *Bibliography of the Sequence Novel* von Elizabeth Margaret Kerr (comp. 1950:3-8), um einen Abschnitt in David Leon Higdon's *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction* (1984:83-130) sowie um zwei neuere Aufsätze: Ganner-Rauths "[...] Sequels and Continuations of Nineteenth-Century Novels and Novel Fragments" (1983b), aus dem bereits zitiert wurde, und Judith Terrys "'Knit Your Own Stuff'; or, Finishing Off Jane Austen" (1986b).³² Ihrer Relevanz wegen sind darüber hinaus noch folgende Werke aus der klassischen und romanischen Philologie heranzuziehen: Paul Gerhard Schmidts Untersuchung über *Supplemente lateinischer Prosa in der Neuzeit* (1964), Jürgen v. Stackelbergs bewußt daran anknüpfende Behandlung französischer "Romansupplemente im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert" (1972:119-55), die sich auf einen früheren Aufsatz von ihm beziehende Studie "literarischer Repliken" von Dietmar Rieger (1970), weiterhin die insgesamt umfangreichste und theoretisch fundierteste Behandlung in Gérard Genettes *Palimpsestes* ([1982] ²1983:177-236) und, von ihm ausgehend, Heinz Klüppelholz' Analyse "einer spanischen und einer englischen Kontinuation des *Lazarillo de Tormes*" (1988).

Es ist bezeichnend, daß die Problematik erst sehr spät (keines der herangezogenen Werke wurde vor dem 20. Jahrhundert verfaßt)³³ und in der Anglistik lediglich vereinzelt angegangen wurde (nur die romanistischen Literaturwissenschaftler beziehen sich, wie verdeutlicht, aufeinander). Ein Blick auf die jeweiligen Titel macht schnell den nur losen Zusammenhang der einzelnen Ansätze deutlich, weswegen ich sie auch eher systematisch als in der Reihenfolge des Erscheinens behandeln werde (angesichts dieser Lage scheint es zugegebenermaßen vermessen, das Folgende einen Forschungsbericht zu nennen).

3.1 Begrifflichkeit

Von Rieger und Higdon abgesehen nahmen nahezu alle Verfasser wenigstens einen der drei schon bekannten Begriffe *supplement*, *continuation* oder *sequel* auf;³⁴ die Begriffsverwendung schwankte aber im Einzelfall, selbst wenn die gleichen Gegenstände gemeint waren. Einig war man sich dennoch über die grundsätzliche Unterscheidung zweier Formen von Weiterführungen, wie sie schon Chew (ihrer Einschätzung als literarischem Randphänomen widersprechend) beschrieben hatte: "Such continuations are a fairly frequent phenomenon in literature; some are efforts to complete an unfinished work; others are sequels to works that, though complete in themselves, bear continuing."³⁵ Chews grobe Systematik der schon aus der Primärliteratur bekannten Begriffe (bei *completion* handelt es sich erkennbar um ein Synonym zu *supplement*) und die zugrunde liegende Unterscheidung von Fortsetzungen der Handlung auf der einen sowie Vervollständigungen von Fragmenten auf der anderen Seite findet sich auch bei den nachfolgenden Autoren, wenngleich in abweichende Begrifflichkeit gefaßt. Genette sowie, unabhängig von ihm, Ganner-Rauth ersetzten dabei *continuation* als Oberbegriff durch *pastiche* oder *forgerie* als Bezeichnungen für Imitationen in ernsthafter Absicht und verwendeten *continuation* stattdessen im Sinn von *supplement*,³⁶ während Schmidt und v. Stackelberg gerade *supplement* als Oberbegriff heranzogen.³⁷

Nahezu alle Autoren (Kerr bildet die Ausnahme) bezogen sich auf Weiterführungen von fremder Hand, nur Genette allerdings brachte diese Unterscheidung auf den Punkt. Er trennte die 'autographischen' von den 'allographischen', eben von anderer Hand verfaßten Weiterführungen (wobei er sich an eine auf d'Alembert zurückgehende Definition anlehnte).³⁸

Die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Ansätzen (und oft auch ihr theoretisches Reflexionsniveau) beschränken sich auf diese elementare Gliederung des Untersuchungsbereichs. Bei jedem Verfasser klingen aber darüber hinaus, wenngleich oft nur in beiläufigen Formulierungen, Gedanken an, die

mir der Vertiefung innerhalb einer eingehenderen Untersuchung wert zu sein scheinen.

3.2 Ein literaturtheoretisches Ärgernis?

Samuel C. Chews weiter oben wiedergegebene Definition schließt mit den Worten: "others are sequels to works that, though complete in themselves, bear continuing" (Chew 1924:44). Die Formulierung in Gestalt eines Paradoxons weist auf eine Problematik hin, die Chew (mit Blick auf *Don Juan*) zwar gesehen hatte, nicht aber aufzulösen imstande war. H. M. Paull nahm sie wenig später folgendermaßen wieder auf:

The temptation to an author to write a sequel to a successful book is one which is difficult to resist. Yet by general consent a continuation of a popular novel is but rarely felicitous; the original book is complete in itself, and to make an addition to its completeness is like an attempt to paint the lily.³⁹

Auf das erneut begegnende ökonomische Antriebsmoment (das Paull sich offensichtlich als einziges vorstellen konnte) möchte ich gar nicht eingehen, vielmehr den auch hier angeführten Gedanken angeblicher Einheit und Abgeschlossenheit des Prätextes herausgreifen. Er geht letztlich zurück auf die aristotelische Mythos-Konzeption,⁴⁰ die von R. S. Crane später auch auf den *plot* von Romanen übertragen wurde (Crane 1950). Gelungenstes Beispiel für einen kunstvoll gestalteten, in sich geschlossenen *plot* war nach Crane der des *Tom Jones*: sind die beiden bereits angeführten Weiterführungen von Fieldings Roman (Anon. 1749; Coleman 1985) also von vornherein sinnlos, weil ästhetisch zum Scheitern verurteilte 'attempts to paint the lily'?

Sie sind es selbstverständlich nur, wenn man die aristotelischen Prämissen zugrunde legt. Die Häufigkeit des Auftretens von Folgetexten - die Paull ungewollt dadurch unterstreicht, daß er der von ihm nicht berücksichtigten Liste Chews weitere Exemplare hinzufügt - muß dann allerdings stutzig machen, und das sich aufdrängende, von Chew formulierte Paradoxon als ein literaturtheoretisches Ärgernis erscheinen: Paull konnte sich, ähnlich wie später Ingarden,⁴¹ Weiterführungen nur als den Prätext verunstaltende Werke vorstellen (er sah "masterpieces of fiction spoiled by unauthorised continuations", Paull 1928:70). Solange eine solche Auffassung vorherrschte, konnte es allenfalls zu vor Folgetexten warnenden Hinweisen an die Leser kommen, nicht jedoch zu einer vorurteilsfreien Betrachtung: Dies erklärt, warum das Phänomen lange Zeit gar nicht und später lediglich vereinzelt aufgegriffen wurde.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts haben sich jedoch sowohl die literarischen Werke als auch die literaturtheoretischen Ansätze so sehr verändert, daß der präskriptive Charakter und die keineswegs überzeitliche Gültigkeit des

aristotelischen Postulats, einschließlich der in ihm gründenden Konzeptionen, erkennbar geworden ist.⁴² Gérard Genette hat die damalige Sicht später rückblickend charakterisiert als "[une (HN)] certaine idole du Texte clos - qui a régné sur notre conscience littéraire pendant une ou deux décennies" (1987: 376). Genette selbst ist zu einem der bedeutendsten Vertreter *inter-* bzw. *transtextueller* Literaturauffassung geworden,⁴³ er hat Weiterführungen als typisches Beispiel für den Verweis-Charakter literarischer Werke beschrieben und in dieser Hinsicht *positiv* herausgestellt.

Interessant ist, daß nahezu zeitgleich mit der Literaturwissenschaft auch die Literaturdidaktik die Weiterführungen 'entdeckt' hat. So berichtet Jerome Klinckowitz von *creative writing*-Kursen an nordamerikanischen Hochschulen Ende der sechziger Jahre, in denen zum Verfassen von Folgetexten aufgefordert wurde (ein Ergebnis soll John Gardners Weiterführung von *Beowulf* gewesen sein).⁴⁴ Karlheinz Fingerhut stellte 1980 das "Umerzählen von Texten" als eine "Möglichkeit, Textanalyse und Textproduktion zu verbinden", vor, und Robert Protherough hat wenig später eine Gliederung von 'practical approaches of working with fiction' (zur Motivationssteigerung im schulischen Literaturunterricht) vorgenommen. Ohne bereits existierende Weiterführungen in den Blick zu nehmen, hat Protherough damit programmatisch eine Klassifizierung möglicher Folgetexte vorgelegt, die sich mit Genettes Versuch (den ich im Unterkapitel 3.5 referieren werde) teilweise deckt.⁴⁵

Auch in der modernen Literaturdidaktik wird ein Prätext also nicht mehr von vornherein als unantastbar angesehen. Ist die Rezeptionsgeschichte der Folgetexte damit allgemein nicht auch ein prägnantes Beispiel für die Abwendung von einer (nach-)aristotelischen Ästhetik? - Die Frage soll an dieser Stelle unbeantwortet stehen bleiben, ich werde später auf sie zurückkommen und mich zuvor noch anderen bei H. M. Paull zu findenden Gesichtspunkten widmen.

3.3 Originalität als Kriterium

H. M. Paull hatte sich der Weiterführungen unter ethischen Gesichtspunkten angenommen und sie unter der Bezeichnung 'piracy' - neben Fälschungen und Plagiaten - als eine dritte Form des 'literary crime' gebrandmarkt. Den 'freibeuterischen' Autor eines Folgetextes und den Plagiator trennte nur die Unverfrorenheit, mit der der erste sich offen zu seiner Tat bekennen würde - was ihn zum zugleich größeren Bösewicht stempelte.⁴⁶ Dieses moralische Urteil überrascht, aber es verdeutlicht noch einmal, wie sehr die Betrachtung des Gegenstands vom eingenommenen literaturtheoretischen Standpunkt abhängt: sowohl Schmidt (1964:48-9) als auch Genette (1983:181) unterschieden später in

ähnlicher Weise (nämlich unter Berücksichtigung des Bekenntnisses zur Verfasserschaft) Supplemente bzw. *continuations* von Fälschungen, doch sprach Genette darüber hinaus von ihnen - wertneutral - als 'ernsthaften Imitationen'. Solches Vorgehen ermöglichte ihm einerseits eine weitere Feingliederung, zum andern den unverstellten Blick auf größere transtextuelle Zusammenhänge als den des sogenannten 'literarischen Verbrechens'.⁴⁷

H. M. Paull hingegen versuchte die Abgeschlossenheit des Prätextes vor einem transtextuellen Zugriff durch Folgetexte zu schützen, wobei er auf ein weiteres Kriterium zurückgriff, das der Originalität als ästhetischen Wertmaßstabs. Literarische Parodien beispielsweise wurden von ihm gnadenlos als "a distinct form of plagiarism [...] devoid of originality" (1928:136-7) verurteilt, und daß er Weiterführungen nicht grundsätzlich anders einstufte, verdeutlicht gerade seine wohlwollend verstandene Mahnung an zwei ihrer Autoren:

it is not lack of originality which makes them take another man's work as the foundation of their own, and I can only hope that in the future, as in the past, they will be content to give the world their own work instead of exploiting that of others. (1928:70)

Von H. M. Paulls Sicht ausgehend, läßt sich damit an dieser Stelle ein weiterer literaturtheoretischer Bereich ins Auge fassen, der für lange Zeit der Untersuchung von Weiterführungen abträglich war. Paulls Gegensatzpaar 'originality - lack of originality' verweist auf den im späten 18. Jahrhundert sich vollziehenden Wandel des ästhetischen Wertmaßstabs, demzufolge nicht mehr die Imitation geachteter Werke und Autoren, sondern die eigenständige Neuschöpfung als Ideal anzusehen wäre. Das genannte Gegensatzpaar ist im wesentlichen mit der später aufkommenden Unterscheidung zwischen 'Klassikern' und 'Epigonen' deckungsgleich, die auch in Paulls Sicht von "masterpieces of fiction spoiled by unauthorised continuations" (1928:70) mitschwingt.⁴⁸ Auf der Grundlage dieser literaturtheoretischen Positionen müssen Weiterführungen als wertlose, weil sich an einen Prätext anlehrende und nicht eigenständig geschaffene Werke erscheinen: Es ließe sich eine Linie ziehen von den gegen Supplemente gerichteten Vorwürfen um 1800 (Schmidt 1964:88-91) über Paulls Sichtweise bis hin zu einer noch Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* als bloß 'epigonal' ablehnenden Kritik.

Daß auch in diesem Bereich der Literaturtheorie sich inzwischen ein Wandel vollzogen hat, hat die Entgegnung von Hans Robert Jauß bewiesen, der den Epigonenbegriff als "untauglich" verwarf, "Prozesse der Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erfassen": Jauß ersetzte ihn durch das Konzept der "verjüngenden Rezeption des Vergangenen"⁴⁹ bzw. das der 'produktiven Rezeption von verjüngender Kraft' (1976 in 1982:507). Ähnliche Gedanken hatten schon R. Escarpit und K. Kosík geäußert. Der eine verwendete 'trahison créatrice', 'schöpferischen Verrat' als positiv verstandene Bezeichnung für die sich wandelnde, darüber aber das Werk tradierende Rezeption (Escarpit

[1958] 71986:111-2), der andere beschrieb diese als 'Belebung' oder 'Verjüngung' (Kosík in Hohendahl Hg. 1974:206-7; 213). Ersetzt man beide Male 'Rezeption durch einen Leser' mit 'produktiver Rezeption durch den Autor einer Weiterführung', so lassen sie sich mit Jauß' Vorstellungen übereinbringen.

Nimmt man insgesamt diesen, in meinen Augen vorteilhafteren Blickwinkel ein, dann werden Weiterführungen interessant als Teile des vom Prätext ausgelösten Rezeptions- und Wirkungsprozesses, sie scheinen diesen Prätext nicht - wie Paull und Ingarden meinten - zu beschädigen oder gar zu zerstören, sondern im Gegenteil gerade lebendig zu erhalten bzw. wiederzubeleben. Diese Idee klingt in den anderen Spezialdarstellungen an; ich will sie kurz ausführen.

3.4 Wirkungs- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte

Auch H. M. Paulls Zeitgenosse Samuel C. Chew ging zwar mit Weiterführungen ("these waifs and strays", 1924:46) und ihren Autoren ("parasites", 1924:49) hart ins Gericht, doch berücksichtigte er gleichzeitig bereits wirkungsgeschichtliche Gesichtspunkte:

Except the sequels by [...] (refers to three authors, HN), not one merits for its own sake [...]. But they form part of the history of Byron's fame - what torso in any literature rivals *Don Juan* in the number of attempts made to complete it?⁵⁰

Wollte man den hier geäußerten Gedanken weiterspinnen, dann ließe sich Folgetexten allgemein die Rolle eines wichtigen Gradmessers (neben anderen) für Umfang und Dauer der Wirkung, d. h. der Popularität einzelner Werke zuresen. Die anhaltende Popularität des Prätextes stellte somit nicht nur Voraussetzung (und ökonomischen Anreiz), sondern gerade auch die Folge der Entstehung einer Weiterführung dar.

Doch damit nicht genug: mit der Abfassung von Folgetexten wird nicht nur zwangsläufig das Interesse am Prätext wachgehalten, es mag eventuell auch der von ihm ausgehende Rezeptionsprozeß beeinflusst werden. Jürgen v. Stackelberg hat gezeigt, wie gewinnbringend sich in diesem Sinn der geläufige Verweis auf die angeblich rein finanzielle Motivation des Folgetextes umdeuten läßt:

Je mehr Anklang ein solches "fragmentarisches" Werk gefunden hatte, desto näher lag es, dem Bedürfnis der Leserschaft entgegen zu kommen und die Lücken zu füllen, die da (scheinbar oder wirklich) offen geblieben waren. Supplement-Autoren schwimmen auf den Erfolgswellen bestimmter Werke und werden dafür von ihren Verlegern bezahlt. Das ist im Prinzip heute nicht anders als früher. Nur dürfte früher die Ungeniertheit der Vermischung von Original und Supplement größer gewesen sein. Je ungenierter aber diese Mischung war, je weniger also die Leser zwischen Original und Nicht-Original unterscheiden konnten, desto interessanter wird die Sache für uns. Denn gerade dann kann unsere moderne, wissenschaftliche Vorstellung von den Erfolgsqualitäten der Originalwerke ins Wanken geraten. Vielleicht waren es gar nicht die Qualitäten, die wir an ihnen erkennen, die ihren Erfolg bewirkten? Vielleicht

waren die Tendenzen eines vom Original nicht unterschiedenen Supplements, das wiederholt mit ihm veröffentlicht wurde, am Erfolg mehr beteiligt, als dieses selbst? (Stackelberg 1972:120)

Den mit dem Begriff 'Vermischung' verbundenen produktionsästhetischen Gedanken werde ich im nächsten Unterkapitel aufgreifen, an dieser Stelle sind mir die vom Verfasser formulierten rezeptionsästhetischen Fragestellungen wichtig. Welchen Aufschluß können solche Supplemente (um kurz bei seiner Begrifflichkeit zu bleiben) über Aufbau und Aufnahme eines Prätextes geben, also über die Verbindung von Werk und Rezeption, und inwieweit sind sie selbst am Rezeptionsprozeß beteiligt?

Jürgen v. Stackelberg glaubte - mit unmittelbarem Bezug auf Weiterführungen der *Lettres portugaises* (1669) - hier eine allgemeine Tendenz erweiternder Werke zu erkennen:

Die Wunden, die der Autor der originalen "Lettres portugaises" dem Leser schlagen wollte, werden so in den Supplementen mit einem Pflasterchen versehen; die Illusionen, die Guilleragues dem Leser rauben wollte, werden wieder aufgebaut, seine Beunruhigung wieder in Ruhe zurückverwandelt. (1972:132)⁵¹

Der "Rückfall ins Klischee" scheint für Supplemente ebenso kennzeichnend zu sein, wie die "Befreiung vom Klischee" das Kennzeichen originaler Werke zu sein pflegt. (1972:127)

In diesen Aussagen schwingt Jauß' These vom 'Wandel des Erwartungshorizonts' als Kennzeichen bedeutenderer literarischer Werke mit.⁵² Als Anregungen aufgegriffen, lassen sie weiterfragen nach Rezeptionshaltungen: Entsprachen diese Beruhigungsstrategien nur dem Anliegen des Supplementautors und seiner *intendierten* Leserschaft, oder drückt sich darin auch ein *reales* Bedürfnis aus (meßbar etwa im Verkaufserfolg des Supplements)? Ist es andererseits vielleicht gerade die prätextuelle 'Befreiung vom Klischee', die 'ankommt', damit aber das Supplement zur Bedeutungslosigkeit verdammt?

Diese Fragen werden sich erst im Rahmen einer Analyse konkreter literarischer Werke beantworten lassen, dabei kann zusätzlich ein Hinweis von Heidi Ganner-Rauth bedeutsam werden:

Imitation [...] remains the basic quality of these works and subjects them to a double standard of criticism. As works in their own right - and most authors seek to make their novels self-contained for the lay reader, who is their explicit addressee - they are severely limited by the imitative nature that at the same time makes the reader and critic measure them against models of inimitable greatness.⁵³

Ganner-Rauth unterscheidet hier - bezogen auf Weiterführungen von Prätexten des 19. Jahrhunderts - grob zwei Gruppen von Lesern ('lay readers' sowie 'readers and critics'), was zu einem 'double standard of criticism' führe. Inwieweit sind jeweils diese (sicherlich noch weiter differenzierbaren) Rezipientenkreise vom Autor des Folgetextes als Zielgruppe anvisiert worden, lassen sich also analog verschiedene Sinnebenen der Weiterführung ausmachen? Die Berücksichtigung einer möglichen, lesergruppenspezifisch orientierten 'Mehrfach-

Codierung' dieser Texte, im Zusammenhang mit den späteren Reaktionen realer Leser, bietet eine sinnvolle Ergänzung der durch v. Stackelberg aufgeworfenen Fragestellungen.

Eine andere, im zuletzt angeführten Zitat enthaltene Feststellung führt mich zum abschließenden Unterkapitel innerhalb der Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung.

3.5 Einheitsgedanken

Heidi Ganner-Rauth sah die Grundlage des 'double standard of criticism', dem Weiterführungen unterworfen wären, in deren eigenem Doppelcharakter als ebenso eigenständige wie unmittelbar auf einen Prätext bezogene Werke. An anderer Stelle verband Ganner-Rauth diese Gesichtspunkte:

If a novel fragment is to be extended by several times its length, the result will most likely be a work which, despite whatever degree of imitation is aimed at and actually achieved, remains the creation of the sequel-writer rather than the author of the fragment. (1983b:130)

Diese Argumentation ist sicherlich einsichtig, doch was wäre die Folge, wenn man sie auf grundsätzlich jede Form der Weiterführung (nicht allein auf Art und Umfang der hier beschriebenen Supplemente) bezöge? Müßte man dann nicht in jeder dieser Formen einen Versuch der Erweiterung des Prätextes hin zu einer größeren 'Einheit' sehen?⁵⁴ - Der Gedanke erscheint mir wichtig genug, um ihn systematisch durch die Sekundärliteratur zu verfolgen.

Elizabeth M. Kerr unterschied zwischen *sequels* und *sequence novels*, wobei sie den Grad der Verbundenheit zwischen Prä- und Folgetext zugrunde legte:

The term *sequence novel* is used to designate a series of closely related novels that were originally published as separate, complete novels but that as a series form an artistic whole, unified by structure and themes that involve more than the recurrence of characters and some continuity of action. (Kerr comp. 1950:3)

Folgetexte, die nur die letztgenannten Kriterien erfüllten und außerdem episodisch angelegt seien, bezeichnete Kerr als *sequels*.⁵⁵ Kerr übertrug in dieser Weise die aristotelische Mythos-Konzeption, einschließlich ihrer Abgrenzung von einer bloß Episoden aneinanderreihenden Handlung, auf die 'Einheit' aus Prä- und Folgetext (während Chew und Paull vor ihr diese lediglich mit dem Prätext verbunden hatten); sie war damit gleichzeitig die erste Verfasserin, die so zumindest einen Teil der Weiterführungen - die *sequence novels* - literarisch aufgewertet hat.⁵⁶

Paul Gerhard Schmidt wies darauf hin, daß bereits bei der Ergänzung antiker Fragmente den modernen Verfassern als Ziel vor Augen stand, "daß Werk und Supplement eine Einheit bilden"⁵⁷; Jürgen v. Stackelberg sprach, wie

schon zitiert, von "Vermischung"; Gérard Genette schließlich bemühte sich um eine Klassifizierung der unterschiedlichen Arten, in denen diese Einheit zustandekommen könnte. Genauer gesagt, stellte er zwei Modelle vor: eines bezogen auf den Handlungsverlauf, das andere auf den Grad der Harmonie zwischen Prä- und Folgetext.

Auf den Handlungsverlauf bezogen könne die größere Einheit, immer vom Prätext aus betrachtet, folgendermaßen geschaffen werden:

- durch Verlängerung der ursprünglichen Handlung über deren Ende hinaus (*continuation proleptique*);
- durch Erweiterung um eine Vorgeschichte (*continuation analeptique*);
- durch Ausfüllen von 'Lücken' innerhalb der Haupthandlung (*continuation elleptique*);
- und schließlich durch Ergänzen im Prätext ausgesparter Teile der Nebenhandlungen (*continuation paraleptique*).

Genette demonstrierte dies im einzelnen an den sich um *Ilias* und *Odyssee* - als nunmehr bloß noch Episoden eines größeren Ganzen - rankenden, nur teilweise erhaltenen kyklischen Epen der griechischen Antike (die *Odyssee* selbst stellt, da gebe ich ihm völlig recht, den ältesten bekannten Folgetext im europäischen Raum dar).⁵⁸

Weiterführungen könnten andererseits, betrachtete man allein ihre Stellung zur Vorlage, unterschieden werden in getreue Nachahmungen - *continuations fidèles* - und solche, die den 'Geist der Vorlage' (wie ich ihn einmal nennen möchte) verließen, ihm eventuell sogar bewußt zuwiderliefen: *continuations infidèles* bzw. *correctives*. Dies könnte beide Male sowohl auf inhaltlicher als auch auf formal-stilistischer Ebene erfolgen, wodurch sich jeweils noch zwei Untergruppen ergäben.⁵⁹ Die zweite große Gruppe, die der *continuations correctives*, kennzeichnete Genette - wie es vor ihm schon v. Stackelberg getan hatte - als künstlerisch besonders wertvoll.⁶⁰

Über den Einzelheiten von Genettes Beschreibungsversuchen sollte der grundsätzliche, von ihm besonders geförderte Gedanke eines engen Bezugsverhältnisses zwischen Prä- und Folgetext nicht aus den Augen verloren werden, und in diesem Zusammenhang muß ich erneut an die aristotelische Mythos-Konzeption erinnern. Läßt sie sich auch auf dieses transtextuelle Bezugsverhältnis anwenden, indem man sie, wie erstmals von Kerr vorgenommen, auf Prä- und Folgetext überträgt und beide fortan als abgeschlossene Einheit betrachtet? Wird sie andererseits nicht gerade dadurch in Frage gestellt, ja widerlegt, daß die Betrachtung von Weiterführungen Vorstellungen von Einheit und Abgeschlossenheit einzelner Texte grundsätzlich ausschließt: Soll dies für miteinander vereinigte Texte nicht gelten? Fragen wie diese bedürfen meiner Ansicht nach einer eingehenderen Erörterung und weisen über das von den genannten Verfassern Geleistete hinaus.

4. Bewertung

Abschließend möchte ich kurz und wertend Bilanz ziehen. Das hier interessierende Phänomen - um es noch einmal und bewußt so vage zu bezeichnen - ist zwar alltagssprachlich als 'Fortsetzung', nicht (oder nur selten) dagegen von Seiten der Literaturwissenschaft terminologisch bestimmt worden; und wenn, dann wiederum als Teil eines größeren Felds⁶¹. Das hat eine terminologische Verwirrung zur Folge (zu der ich durch die Verwendung von 'Weiterführung' und 'Folgetext' wohl meinen Teil beitrage), die sich allenfalls im Rahmen einer Werte-Skala ordnen läßt. Die bisher gefallenen terminologischen Bestimmungen wären demnach zu gruppieren in

abwertende wie

- 'Plagiat' oder *piracy* als Gegensatz zum 'Original' (Paull 1928) oder
 - 'Epigonentum' in Opposition zum 'Klassischen';
- daneben in *scheinbar wertfreie* (obwohl natürlich weiterhin subjektiv gebundene) wie

- die den Texten eigene: *sequel / continuation*,
- *supplement* (Schmidt 1964) bzw. *completion* (Chew 1924),
- Pastiche (Ganner-Rauth 1983b) bzw. Imitation (Higdon 1984) oder
- Transtext (Genette ²1983);

und schließlich in *aufwertende wie*

- 'schöpferischer Verrat' (und das ist bei Escarpit 1958 durchaus aufwertend gemeint),
- 'Totalisierung' als 'Belebung' oder 'Verjüngung' (Kosík 1967) und
- 'produktive Rezeption von verjüngender Kraft' (Jauß 1976).

Erkennbar wird, daß die 'scheinbar wertfreien' und 'aufwertenden' Kennzeichnungen durchweg jüngeren Datums sind; darin spiegelt sich ein Wandel kunsttheoretischer Betrachtungsweisen, nämlich die von Jauß ([1967] 1970: 168-9) geforderte Öffnung einer Produktions- und Darstellungsästhetik (also einer Entstehung und Aufbau literarischer Werke in den Blick nehmenden Sichtweise) hin auf eine Rezeptionsästhetik (die die Aufnahme beim Publikum berücksichtigt).

Die langwährende Ignoranz bzw. die abschätzige Sicht noch der ersten Untersuchungen stellt die Konsequenz aus der Übernahme z. T. bis auf Aristoteles zurückgehender literaturtheoretischer Auffassungen dar. Der Wandel dieser allgemein mit der Betrachtung von Literatur verbundenen Sichtweisen hat dann die Weiterführungen erst richtig ins Blickfeld rücken lassen, wie bei v. Stackelberg und vor allem bei Genette geschehen (während Ganner-Rauth wenig später noch der traditionellen Originalitätskonzeption verhaftet blieb)⁶².

Am Ende dieses Überblicks über die bislang den Weiterführungen gewidmeten Bemühungen soll jedoch nicht der Eindruck zurückbleiben, als sei damit bereits alles zum Untersuchungsgegenstand gesagt worden und hätte bloß noch einer Systematisierung bedurft. Bei einer Bewertung der systematisch vorgestellten Forschungsansätze werden schnell auch deren Defizite deutlich, die ich jetzt besonders herausstellen möchte.

Der Umfang des Untersuchungsfelds ist bislang, sowohl in bezug auf die historische Tiefe als auch auf das Ausmaß des gegenwärtigen Booms, allenfalls ansatzweise erfaßt worden.⁶³ Keiner der referierten Ansätze enthält eine alle (produktions-, darstellungs- und rezeptions-)ästhetischen Bereiche abdeckende, für die eingehendere Analyse dieses transtextuellen Bezugs grundlegende Reflexion.⁶⁴ Oft fehlt beispielsweise eine Thematisierung des mit den hier interessierenden Folgetexten verbundenen Autorenwechsels. Dieser legt Fragen nahe nach den wahlweise in Verfasser, Gestalt und Rezeption des Prätextes liegenden Beweggründen für die 'produktive Rezeption', und nach den mit der Veröffentlichung der Weiterführung verbundenen Absichten. Neben diesen (dem produktionsästhetischen Bereich zuzuordnenden) Fragestellungen scheinen mir auch die bereits in den Kapiteln 2 und 4 der Einleitung angerissenen Untersuchungsschwerpunkte noch unbeantwortet zu sein.

Ich vermisse weiterhin - was sich allerdings nicht als Vorwurf gegen die sich anderen Gesichtspunkten widmenden Verfasser richtet - eine angemessene Berücksichtigung des Aspekts zeitversetzter und damit zeitübergreifender Rezeption. Über dem allgemeinen Vorurteil, wonach Weiterführungen generell ökonomischer Motivation entsprängen und von minderer Qualität seien, wird die sich gerade auch aus der zeitlichen Distanz für den Folgetext anbietende Rolle des Kommentars, gar der 'literarischen Replik', zum Prätext übersehen. (Riegers und Higdon's Untersuchungen bilden hier die Ausnahmen, sind aber angesichts der geringen Materialbasis allenfalls als erste Schritte auf diesem Weg zu werten.) Die Frage, inwieweit über Weiterführungen - seien es nun Imitationen des Prätextes oder kritisch auf ihn reagierende Repliken - die interkulturelle Vernetzung von Teilen des englischen Sprachraums versucht wurde, ist bislang noch überhaupt nicht untersucht worden.

Gegen all dies mag man einwenden, daß durch die transtextuelle, zeitübergreifende und interkulturelle Sicht Weiterführungen nun unangemessen wichtig erschienen, während sie, aus traditionellem Blickwinkel, ungerechtfertigterweise als belanglos abgetan worden seien. Wäre es da nicht sinnvoller, einen Mittelweg einzuschlagen und diese Folgetexte weniger als solche und vielmehr ihrer je eigenen literarischen Qualitäten wegen zu untersuchen? - Ich meine, nein, wobei ich ohne weiteres zugebe, daß es zwei Arten von Weiterführungen gibt: einmal die ästhetisch unbefriedigenden, mit heißer Nadel gestrickten und von der Bekanntheit des Prätextes zu profitieren hoffenden Erzeugnisse, zum

ändern aber eben auch mit einem höheren Anspruch auftretende Folgetexte. Man könnte sicherlich allein Werke der letzten Gruppe aussondern und sie wie jeden anderen Text auf ihre Eigenheiten hin analysieren - doch liefe man damit Gefahr, wieder in traditionell rein produktions- oder darstellungsästhetische Kategorien (wie z. B. 'Originalität' oder 'Innovation') zurückzufallen und, was entscheidender ist, die Werke ohne den transtextuellen Kontext nur verkürzt zu erfassen: der dem Folgetext eigene Charakter des Kommentars, vielleicht der literarischen Replik, bliebe so unberücksichtigt.

Meiner Ansicht nach sind es eben gerade die transtextuellen und zeitübergreifenden - und im Einzelfall auch interkulturellen - Absichten, die einen Folgetext primär auszeichnen, während seine (an welchem Maßstab auch immer zu messenden) literarischen Qualitäten dahinter zurücktreten: andernfalls, so unterstelle ich, wäre kein spezifischer *Folge*-Text entstanden.

Dieser Blickwinkel ist so für die englische Literatur noch nicht eingenommen worden; die vorliegende Arbeit versteht sich daher auch als ein Beitrag im Rahmen des Gesprächs über Transtextualität, produktive Rezeption und Interkulturalität. Den mir wichtigen Ergänzungen zu den bislang geleisteten Ansätzen möchte ich mich im folgenden Teil widmen. Er fällt aus drei Gründen etwas ausführlicher aus: zum einen werde ich eine Klärung der meisten bisher schon angesprochenen Fragen versuchen, zweitens möchte ich in diesem Bereich dem Gespräch eine breitere Grundlage verschaffen (denn daß auch zukünftig solche Folgetexte erscheinen werden, steht für mich außer Frage), und drittens will ich damit mein Vorgehen bei den sich anschließenden Textanalysen erläutern (um mich in dieser Hinsicht dann um so kürzer fassen zu können). Die Vorgehensweise im weiteren mag vielleicht eklektisch erscheinen, doch halte ich (schon angesichts der drei von mir besonders herausgestellten Gesichtspunkte) monokausale Erklärungsversuche für unzureichend. Mein 'Methodenpluralismus' besteht darin, daß ich die vorgestellten theoretischen Ansätze gezielt nur zu bestimmten Fragestellungen heranziehe - doch damit genug der Vorrede.

ANMERKUNGEN ZU TEIL I

¹ Noch ein Wort zu den herangezogenen Beispielen: das Phänomen der Weiterführung literarischer Texte bleibt, wie sich zeigen wird, nicht auf das hier interessierende Untersuchungsfeld des 20. Jahrhunderts beschränkt (ist aber auch für die vorangegangenen Jahrhunderte noch nicht allgemein untersucht worden); wann immer angebracht, werden deshalb zur besseren Veranschaulichung in diesem und in Teil II Beispiele aus der gesamten englischen Literaturgeschichte (und hin und wieder auch aus nicht-englischsprachiger Literatur) genannt werden. Sofern nicht anders angegeben, ist als Erscheinungsort der Weiterführungen dabei immer London anzusehen. Die eigentliche, zeit- und gattungsspezifische Eingrenzung des Untersuchungsgebiets beginnt mit Teil III.

² Vgl. Fricke (1989:4).

³ Siehe in diesem Teil, Unterkap. 3.1.

⁴ Das ²*OED* nennt für den Gebrauch von 'continuation' (Bedeutungen 5 und 9a) und 'sequel' (Bedeutung 7) Beispiele aus dem 16. Jahrhundert, 'supplement' fände sich in diesem Sinn erstmals 1779 erwähnt - doch lassen sich frühere Fälle nennen: schon zu Sidneys *Arcadia* waren Supplemente erschienen (vgl. Pollard/Redgrave comps. ²1986), ihnen folgten Ralph Knevets *Supplement of the Faery Queene* (1635, ungedruckt) und das anonym veröffentlichte *Supplement to "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent."* (1760).

⁵ Alle drei Begriffe bezeichneten Weiterführungen von und als Versepen, so Knevets *Supplement*, ferner *A Continuation of Sir Philip Sidney's "Arcadia"* von A[nna] W[eamys] (1651) und, anonym, *A Sequel to "The Dunciad"* (1729). Als *continuations* oder *sequels* bezeichneten sich daneben noch Weiterführungen eines Romans - beispielsweise *Dinarbas, A Tale: Being a continuation of "Rasselas, Prince of Abyssinia"* (von Ellis Cornelia Knight, 1790) oder *Lady Chatterley's Husbands: An anonymous sequel [...]* (von Samuel Roth, New York 1931) -, eines Dramas - *Falstaff's Wedding: [...] a sequel to the second part of [...]* "King Henry the Fourth" (von William Kenrick, 1760) - oder einer Prosa-Utopie: *New Atlantis: [...] continued* (von 'R. H., Esq.', 1660, siehe Sargent comp. 1988:5, 10).

⁶ Das wird besonders deutlich an zwei Weiterführungen derselben Vorlage, nämlich der *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (von 'Eugenius', i. e. John Hall-Stevenson, 1769) und *A Sentimental Journey: Intended as a sequel to Mr. Sterne's* (von 'Mr. Shandy', Southampton 1793).

Die *Continuation* von 'Eugenius', *Knights Dinarbas* und *New Atlantis* von 'R. H.' erschienen oft mit der Vorlage zusammengebunden; ich komme darauf noch zurück (siehe Teil II, Abschnitt 1.2.1).

⁷ Als Vervollständigung eines fragmentarisch hinterlassenen Textes trat nicht nur Knevets *Supplement*, sondern auch 'A. W.'s *A Continuation of [...]* "Arcadia" und, viel später, *John Jasper's Secret: A sequel to Charles Dickens' unfinished novel, "The Mystery of Edwin Drood"* (Philadelphia & London 1871) auf; andererseits entfällt der Kompletierungs-Aspekt beim *Supplement to the History of Robinson Crusoe* (von Thomas Spence, Newcastle-upon-Tyne 1782), denn nach zwei Weiterführungen aus Defoes eigener Hand kann von einer fragmentarischen Gestalt der Vorlage kaum mehr gesprochen werden.

Zur zusätzlichen Verwirrung mag beitragen, daß Thomas Mays Vervollständigung von Lucanus' *Pharsalia* englisch als *Continuation* (1630), in des Verfassers lateinischer Übersetzung aber als *Supplementum Lucani* (Paris 1640) erschienen ist. Siehe dazu Schmidt (1964:48)

und, zur Geschichte der Supplemente seit dem italienischen Humanismus, (1964:50-1, 88-91, 99).

⁸ Vgl. Starrett (1940:228-43). Zuletzt hat Robert B. Parker - um nur ein Beispiel aus der Unterhaltungsliteratur zu nennen - mit *Poodle Springs* (New York 1989) einen fragmentarisch hinterlassenen Roman von Raymond Chandler vervollständigt (und mit *Perchance to Dream* 1991 eine Fortsetzung von *The Big Sleep* nachgeschoben).

Meine Aussage bezieht sich auf den englischen Sprachraum, im französischen erschien 1935 Giraudoux' dramatisches *Supplement au voyage de Cook*.

⁹ Beispielsweise David J. Lakes *The Man Who Loved Morlocks: A sequel to "The Time Machine" [...]* (Melbourne 1981).

¹⁰ Innerhalb der ersten drei Jahre nach Veröffentlichung von Defoes jeweiligen Werken erschienen *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr D - - De F - -, [...] in a dialogue between him, Robinson Crusoe and his man Friday* (1719, von Charles Gildon) und *The Life and Actions of Moll Flanders* (1723, siehe auch Teil II, Anm. 18); auf 'Gullivers' *Travels* folgten *Travels [...] vol. III, A Cursory View of the History of Lilliput [...]* und 'Lucas Bennets' *Memoirs of the Court of Lilliput* (alle 1727); Richardsons *Pamela* zog die anonym veröffentlichten Werke *Pamela's Conduct in High Life* (1741, ²¹1741; John Kelly zugeschrieben), *Pamela in High Life* (1741) und *Joseph Andrews* (1742, von Fielding) nach sich. "According to Richardson, 'the publication of the History of Pamela gave birth to no less than 16 pieces, as remarks, imitations, etc.'" (Cazamian 1932:6).

Auf Fieldings Roman *Tom Jones* folgte die schon erwähnte *History of Tom Jones the Foundling, in his Married State* (Dublin 1749, London überarb. ²¹1750); auf Sternes *Tristram Shandy* gleich eine ganze Fülle von Weiterführungen, nämlich *The Life and Opinions [...]* *vol. III* (von John Carr), *A Supplement [...]* (siehe oben Anm. 4), *The Life and Opinions of Miss Sully Shandy [...]* in a series of letters to her dear brother Tristram [...] und 'Antony Shandys' (i. e. John Hall-Stevensons) *Two Lyric Epistles: One to my cousin Shandy [...]* (alle 1760), wenig später noch *The Life [...] of Christopher Wagstaff, Gent., Grandfather to Tristram Shandy* (1762). Nach der *Sentimental Journey* erschien die schon angeführte *Continuation* (siehe oben Anm. 6). Schließlich wären noch der von 'R. S., Esq.' veröffentlichte Folgetext zu M. G. Lewis' *The Monk* zu nennen, *The New Monk* (1798), und die anonyme Weiterführung *Mandeville; or, The Last Words of a Maniac* zu William Godwins Prätext (siehe Teil II, Anm. 16).

Smollett bildet nur deswegen eine Ausnahme, weil die Weiterführung *Brambleton Hall [...]* *being a sequel to the celebrated "Expedition of Humphrey [sic] Clinker"* bis 1818 auf sich warten ließ.

Erweitert man den angegebenen Zeitraum auf ein Jahrzehnt nach Veröffentlichung des Prätextes, so kommen noch *Fortune's Fickle Distribution: [...] Containing, [...] the life and death of Moll Flanders [...]* (1730), vielleicht die - allerdings erst für Ausgaben ab 1740 nachgewiesene - Ergänzung von *Roxana* (siehe Teil II, Anm. 18), zweifelsfrei dagegen Desfontaines' *Nouveau Gulliver* (Amsterdam 1730), 'Theophilas' *The History of Sir Charles Grandison Spiritualized* (1760) und *John Bunclie, Junior* (1776, zu Thomas Amorys Roman) hinzu. (Gleiches gilt für die von Elizabeth Lady Echlin wohl zwischen 1748 und 1754 verfaßte, aber nicht veröffentlichte Umarbeitung, die erst 1982 von D. Daphinoff als *An Alternative Ending to Richardson's "Clarissa"* in Bern herausgegeben wurde.)

Alle aufgelisteten Werke (Prä- wie Folgetexte) erschienen anonym oder, wie angegeben, unter Pseudonym.

¹¹ Im 18. Jahrhundert wurden als unmittelbare Folgetexte zu Dichtungen lediglich *A Sequel to "The Dunciad"* (1729; die ersten drei Cantos von Papes Versepos waren im Vorjahr erschienen) sowie *Mrs Gilpin's Return from Edmonton* (von Henry Lemoine, [1784 ?]) und *A Second*

Holiday for John Gilpin (von John Oakham, 1785; beide zu Cowpers 1784 erschienener Ballade) veröffentlicht.

Zu den Verserzählungen der Romantik erschienen dagegen häufig parodistische Weiterführungen (allein zu Byrons *Don Juan* mehr als ein Dutzend bis zum Ende des Jahrzehnts nach dem Tod des Dichters): Siehe dazu Berger (1990) und zu Byron außerdem Chew (1924:44-75).

Die ernsthaft gemeinte poetische Fortsetzung von Tennysons *Enoch Arden* aus dem Jahr 1866 ist bloß noch in Cardiff erhalten (vgl. Allsobrook/Revell comps. 1972:79 und Beetz comp. 1984:67), sie dürfte nur einem ganz geringen Leserkreis bekannt geworden sein.

¹² Wohl lösten Dickens' *Pickwick Papers* noch einmal unmittelbar einen Schwung von Folgetexten aus wie zuvor nur *Pamela*, *Tristram Shandy* und *Don Juan* (siehe dazu James [1963] 1974:51-82), und natürlich lud auch Dickens' fragmentarisch hinterlassener Roman *The Mystery of Edwin Drood* zu Vervollständigungen ein, aber sie bilden damit - verglichen mit der Situation im 18. Jahrhundert - eher die Ausnahme als die Regel. Nach 1850 wurde, abgesehen von *Edwin Drood*, nur noch eine unmittelbare Weiterführung veröffentlicht: *Gwendolen: A sequel to George Eliot's "Daniel Deronda"* (Boston, Mass. 1878). Siehe insgesamt Teil II, Unterkap. 4.2 und zu Dickens Teil VI der vorliegenden Arbeit.

¹³ Die Ausnahme stellt *Lady Chatterley's Lover* als Prätext dar; sich unmittelbar anschließende Weiterführungen von Reihen finden sich allein im Bereich der Populärliteratur, siehe unten Teil II, Abschnitt 4.2.2.

¹⁴ Zu nennen wären Spences *Supplement* (siehe oben Anm. 7), dann *The History of Laetitia Atkins, vulgarly called Moll Flanders. Published by Mr. Daniel Defoe. And from papers found since his decease [...] the present work is produced* (1776 veröffentlicht), Charlotte Badens *Den fortsatte Grandison* (in Dänisch, Kopenhagen 1792), Knights *Dinarbas* (siehe oben Anm. 5) und drei Weiterführungen zu Sternes *Sentimental Journey: The Letters of Maria, to which is added an account of her death* (1790), ferner ein angeblich aus dem Englischen übersetztes *Tableau sentimental de la France depuis la Révolution: Par Yorick [...] pour servir de suite au "Voyage Sentimental" [...]* ("Londres" 1792) und 'Mr. Shandys' *sequel* (siehe oben Anm. 6).

Daneben erschienen weitere Cantos zu Spencers *Faery Queene* (von 'Nestor Ironside', i. e. Samuel Croxall, 1713 und 1714; von G. West, 1739, und John Upton, 1747), Kenricks Drama *Falstaff's Wedding* (siehe oben Anm. 5) und eine Weiterführung von Butlers *Hudibras* (durch Joseph Peart, 1778).

¹⁵ Es handelt sich um *A Sequel to the History of Sir Charles Grandison* (anonym veröffentlicht 1878), *The Spirit of Buncl* (ein ebenfalls anonym publizierter Folgetext zu Amorys Roman, 1823), E. P. Whatelys *The Second Part of "The History of Rasselas"* (1834; 1835), *Brambleton Hall* (siehe oben Anm. 10), Giacomo Pincherles *Il Viaggio Sentimentale di Sterne Continuato* (Trieste 1871) und 'H. R. H.s' (i. e. Campbell MacKellars) *Lothair's Children* (1890, zu Disraelis Roman). In 'Theophilus McCrib's' *Kennaquhair: A narrative of Utopian travel* (1872) tauchen Charaktere aus mehreren Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts, vorrangig aber aus Sternes *Tristram Shandy* auf.

Daneben seien noch zwei Weiterführungen von Gedichten erwähnt: John Herman Merivale führte 1808 mit *The Minstrel: Book the third* James Beatties immer noch populäres Gedicht fort (dessen zwei Cantos von 1771 bzw. 1774 bis 1807 insgesamt 15 Auflagen erlebten), und Martin F. Tupper veröffentlichte 1838 *Geraldine: A sequel to Coleridge's "Christabel"*.

¹⁶ Diesen Überblick mit 1965 beginnen zu lassen, stellt eine relativ willkürliche Entscheidung dar (wie gesehen, hat es auch vorher hinlänglich Weiterführungen gegeben), sie bot sich an, da ab diesem Zeitpunkt kontinuierlich mindestens ein Folgetext pro Jahr nachzuweisen ist.

Hinter den Zahlen verbergen sich folgende Weiterführungen (die in den Teilen III-VII dann ausführlicher vorgestellt werden):

- zu *Robinson Crusoe*: Tournier (1967), 'Richardson' ([1955] 1971 bzw. 1977), 'Crusoé' (1972), Mitchell (1974), Walcott (1980), Coetzee (1986), Compère (1986);
- zu *Tom Jones*: Coleman (1985);
- zu *Fanny Hill*: Dienst (1965), Cars (1973), Jong (1980);
- zu Austens Romanen: 'Another Lady' (1975), 'Another' (1977), Karr (1980), Beckford (1981), 'Gillespie' (1982; 1984; 1987), Grey (1983), 'Memoir' (1983), Aiken (1984; 1990), Terry (1986a), Gordon (1989);
- zu Dickens' Romanen: Garfield (1980), 'Forsyte' (1980), Ackroyd (1982), Noonan (1982), Roe (1982), Dalrymple (1985), Knight (1986), Fruttero/Lucentini (1989), Rowland (1991);
- zu Werken der Geschwister Brontë: Rhys (1966), Garfield (1971), 'L'Estrange' (1977), Caine (1977), 'Another Lady' (1980), Wheatcroft (1983), Kydd (1991), Haire-Sargeant (1992);
- zu Stevensons Werken: Wibberley (1972), Judd (1977; 1978), Leeson (1978), Goldsmith (1985), Thraves (1987), Tennant (1989), Martin (1990);
- zu *Kim*: Murari (1987; 1988).

Zu den Romanen von H. G. Wells erschienen als Weiterführungen in diesem Zeitraum K. W. Jeters *Morlock Night* (New York 1979) und David J. Lakes *The Man Who Loved Morlocks: A sequel to "The Time Machine" as narrated by the time traveller* (Melbourne 1981); hinzu-rechnen ist auch die 1987 erstmals in englischer Übersetzung (*The Return of the Time Machine*, Mercer Island, Wash.) erschienene *Die Reise mit der Zeitmaschine* von Egon Friedell (München 1946; als *Die Rückkehr der Zeitmaschine* Zürich 1974). Als Weiterführungen anderer Prätexte von Wells erschienen *Moreau's Other Island* von Brian Aldiss (1980) und W. G. Grace's *Last Case; or, The War of the Worlds Pt. 2* von William Rushton (1984).

¹⁷ *Grendel*, vom amerikanischen Autor John Gardner (New York 1971).

¹⁸ Michel Déons *Mégalonose: Supplément aux "Voyages de Gulliver"* (Paris 1967), 'Lemuel Gullivers' [i. e. Matthew Hodgarts] *A New Voyage to the Country of the Houyhnhnms* (1969), Kurt Friedlaenders (1972 in Stockholm unter dem gleichen Pseudonym veröffentlichte) *A Voyage to Springistan* und E. Dodderidges *The New Gulliver; or, The Adventures of Lemuel Gulliver, Jr., in Capovolta* (1980). Siehe Sargent (comp. 1988:318-9, 392).

¹⁹ Siehe Robert R. McCammon, *Usher's Passing* (New York 1985) und Mathews Greg, *The Further Adventures of Huckleberry Finn* (New York 1983).

²⁰ Siehe *Frankenstein Unbound* von Brian Aldiss (1973), *The Hound of Frankenstein* von 'Peter Tremayne' [i. e. P. B. Ellis, 1977] und *The Frankenstein Diaries* von 'Hubert Venables' [i. e. Stewart Cowley, 1980]; in den USA veröffentlicht wurden Paul W. Fairmans *The Frankenstein Wheel* (New York 1972), *The Cross [...]* und *The Slave of Frankenstein* von Robert J. Myers (zuerst Philadelphia 1975 bzw. 1976); im außerenglischen Sprachraum erschienen Benoit Beckers mit *La Tour de Frankenstein* begonnene, sechsteilige Reihe (Paris 1957-8), H. C. Artmanns *Frankenstein in Sussex* (Frankfurt a.M. 1969), 'Curtis Garlands' *Yo encuentre a Frankenstein* (Barcelona 1978) sowie die Kinderbücher *Frankenstein's faster* und [...] - *igen!* von Allan Rune Pettersson (Stockholm 1978 bzw. 1990, aus dem Schwedischen übersetzt als *Frankenstein's Aunt* und [...] *Returns*, 1980 bzw. 1990). Donald F. Gluts 1977 vorgelegte, vierbändige Reihe *The New Adventures of Frankenstein* war zuvor teilweise schon in spanischer Übersetzung (San Sebastian 1971) und in holländischen und deutschen Heftchen erschienen; von ungleich größerem Wert ist die umfassende Bibliographie dieses Verfassers (Glut comp. 1984, mit Informationen zu allen genannten Titeln). Zu Aldiss' *Frankenstein Unbound* siehe Higdon (1984:114-30). Edward D. Hochs *The Frankenstein Factory* (New York 1975) und David Maces *Frankenstein's Children* (1990) sind keine Weiterführungen.

Mary Shelleys Roman gehörte ursprünglich sicher nicht zur Populär- bzw. Trivalliteratur wie einige der angeführten Werke; die Umwertung des Frankenstein-Monsters ist bekanntlich ein Ergebnis der filmischen Rezeption.

²¹ Siehe Herbert Rosendorfers "Der Bettler vor dem Café Hippodrom" (in *Der stillgelegte Mensch: Erzählungen*, Zürich 1970:223-37; vgl. Freund 1981:142-5); weiterhin: Raymond Rudorffs *The Dracula Archives* (New York & London 1971), 'Peter Tremayne' [i. e. P. B. Ellis] *Dracula Unborn, The Revenge of Dracula* und *Draculy My Love* (Folkestone & London 1978/79, 1980) und die Comic-Kinderbücher von Victor G. Ambrus, z. B. *Dracula* (Oxford 1980; erw. 1983). Die in Bram Stokers Vorlage geschilderten Ereignisse werden aus der Sicht des Grafen wiedergegeben in Fred Saberhagens *The Dracula Tape* (New York 1975) und in Michael Geares und Michael Corbys Parodie *Dracula's Diary* (1982), aus der Sicht von Dr. Watson in *Sherlock Holmes vs. Dracula; or, The Adventure of the Sanguinary Count* von Loren D. Estleman (New York & London 1978). Andere Weiterführungen sind Umarbeitungen von Filmdrehbüchern, in ihnen und weiteren Texten wird oft allein Stokers Titelfigur in einen anderen Kontext übertragen. Siehe insgesamt Glut (1975, mit Inhaltsangaben), Riccardo (comp. 1983) und Finné (comp. 1986).

²² Siehe Teil VII, Kap. 2. *The Return of Moriarty* (1974) und *The Revenge of Moriarty* (1975) stammen von John Gardner - eines englischen Autors, der nicht zu verwechseln ist mit dem (oben in Anm. 17 erwähnten) gleichnamigen Verfasser von *Grendel. The Adventures of Inspector Lestrade* von M. J. Trow (1985) bildete den Auftakt zu einer bis 1991 auf acht Bände angewachsenen Reihe.

²³ Philip José Farmers *Tarzan Alive: A definitive biography of Lord Greystoke [...]* (New York 1972); siehe auch *The Adventure of the Peerless Peer* (oben Anm. 28).

²⁴ Zu nennen sind die russische Antwort *Zhakov Mission* (Moskau 1966, unter dem Titel "Avakum Zhakov versus 07" als Fortsetzung in der Partei-Jugendzeitung *Komsomolskaja Prawda* erschienen: siehe Atkins 1984:93), die Weiterführung *Colonel Sun* von 'Robert Markham' (1968), John Pearsons *James Bond: [...] A fictional biography* (1973), Christopher Woods Romanfassung des Film-Drehbuchs *James Bond: The Spy Who Loved Me* (1977) und die 1981 mit *Licence Renewed* beginnende Reihe von Weiterführungen aus der Feder von John Gardner (siehe oben Anm. 22), die bis 1990 auf neun Romane angewachsen ist. (Gardner hatte bereits 1964-75 in acht Romanen um 'Boysie Oakes' - beginnend mit *The Liquidator* - eine parodistische Verzeichnung der Bond-Figur geschaffen. Siehe Husband comp. 1982:107-8.)

²⁵ Die Ankündigung dieser Weiterführung hatte Jean-Loup Chiflet schon vorab herausgefördert, 31 weitere Werke in kurzen, humorvollen *Suites et fins* [Paris 1988] gegen ähnliche Versuche 'abzusichern'.

²⁶ Die von Baroness Orczy ab 1905 veröffentlichten Abenteuer von 'The Scarlet Pimpernel' konfrontierte C. Guy Clayton in der 'Blakeney Papers'-Serie (1984-6) mit der Sicht und den Erlebnissen seiner Lebensgefährtin.

The Prisoner of Zenda (1894) und *Rupert of Hentzau* (1898), beide von 'Anthony Hope', wurden weitergeführt durch G. M. Frasers *Royal Flash* (1971; siehe dazu Higdon 1984:82-98), durch J. Haythornes *The Strelsau Dimension* (1981) und durch *Sherlock Holmes and the Hentzau Affair* (Davies 1991).

E. W. Hornungs Raffles (zuerst 1899 aufgetreten) wurde schon von 'Barry Perowne' in den dreißiger und fünfziger Jahren, später dann von Graham Greene in *The Return of A. J. Raffles: An Edwardian Comedy [...]* (1975) und von 'Peter Tremayne' [i. e. P. B. Ellis] in *The Return of Raffles* (1981, in Romanform) wieder aufgegriffen.

An Billy Bunter (eine Schöpfung von 'Frank Richards' alias Charles Hamilton), der zuerst ab 1908 in Kurzgeschichten in *boys' weeklies*, später in über 30 Büchern auftrat, knüpfen *But for*

Bunter (von David Hughes, 1985) sowie *Bunter Sahib* (Sevenoaks 1985) und *Bunter by Appointment* (1987; beide von Daniel Green) an.

Die 'Mapp and Lucia'-Reihe (beginnend mit E. F. Bensons *Queen Lucia*, 1920, erneut veröffentlicht 1984-5) setzte Tom Holt mit *Lucia in Wartime* (1985) und *Lucia Triumphant* (1986) fort.

P. G. Wodehouses Butler Jeeves (zuerst 1919 ans Licht der Öffentlichkeit getreten) figuriert in C. Northcote Parkinsons *Jeeves: A gentleman's personal gentleman* (1979).

Einen Folgetext zu Jerome K. Jeromes populärer Reihe bildet Timothy Finns *Three Men (not) in a Boat* (1983).

Der Vollständigkeit halber seien außerdem noch die Weiterführungen zu vier Reihen von *detective fiction* genannt: Margery Allinghams Detektiv Albert Campion (zuerst 1929) wurde nach ihrem Tod von ihrem Ehemann Philip Youngman Carter am Leben erhalten (in *Cargo of Eagles*, dem 1967 erschienenen Supplement zu einem fragmentarisch hinterlassenen Roman, und zwei weiteren, eigenständigen Folgetexten 1968 und 1969). Im US-amerikanischen Raum widerfuhr dies den Figuren Simon Templar (in *Salvage for the Saint* von John Kruse und Peter Bloxam, 1984; ursprünglich in den Texten von 'Leslie Charteris' ab 1928), Perry Mason (der in Thomas Chastains 1989 in New York veröffentlichtem *The Case of Too Many Murders* seinen 87. Fall seit Erle Stanley Gardners Erstling von 1933 löst) und Philip Marlowe (siehe oben Anm. 8). Ebenfalls als Weiterführung eines amerikanischen Prätextes - Austin T. Wrights Utopie *Islandia* (1942) - sind die Romane von Mark Saxton anzusehen: *The Istar* (Boston, Mass. 1969), *The Two Kingdoms* (ibid. 1979) und *Havoc in Islandia* (ibid. 1982).

Siehe insgesamt die entsprechenden Einträge bei Neuburg (1982; nach Autoren und Figuren geordnet) Husband (comp. 1982; nach Autoren geordnet), Hicken (comp. ⁹1989:I; ebenfalls nach Autoren geordnet) und Sargent (comp. 1988:222, 224, 321, 396, 414; immer zu Wright und Saxton).

²⁷ Allein zu *Lady Chatterley's Lover* existieren zeitlich unmittelbar folgende Weiterführungen (siehe Teil II, Unterkap. 4.2), und nur zu Ezra Pounds Gedicht *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) ein mit größerer Distanz erscheinender Folgetext: Timothy Findleys Roman *Famous Last Words* (Toronto 1981).

Gone With the Wind zähle ich nicht zur *high-brow literature*.

²⁸ Das Zitat von Turner entstammt einer Rezension von *Flashman and the Dragon* (1985). Als Vergleich mag die anonyme Rezension von Frasers Erstling *Flashman*, ebenfalls im *TLS*, dienen:

Mr. Fraser's brisk send-up of early Victorian high seriousness [...] is a highly entertaining *jeu d'esprit*, weakened by a certain carelessness on Mr. Fraser's part in matter of period point of view and period vocabulary. (Anon. 1969)

Positiv fällt auch die ausführliche Besprechung bei Higdon (1984:82-98) aus.

²⁹ Spezialbibliographien wurden erstellt von E. M. Kerr (comp. 1950), J. Husband (comp. 1982), M. E. Hicken (comp. ⁸1986; ⁹1989) bzw. D. Fraser (comp. ⁸1988) sowie M. J. Greenlaw (comp. 1985). Besonders hilfreich waren die Bibliographien von Hicken, dagegen sind in die Verzeichnisse von Kerr und Greenlaw nur solche Folgetexte aufgenommen worden, die von den Autoren der Prätexte selbst stammen.

Die von mir sonst noch herangezogenen Hilfsmittel sind gesondert im Literaturverzeichnis aufgeführt.

³⁰ Mir sind überhaupt nur zwei solcher Sammlungen bekannt, beide stammen aus dem deutschsprachigen Raum. Bei Bruno Kaiser (Hg. 1957) finden sich u. a. als Folgetexte zu *Robinson Crusoe* eine Robinsonade, Auszüge aus *Campes Robinson dem Jüngeren* und eine Übertragung in Verse - allesamt nicht aus dem englischen Sprachraum. Peter Härtling (Hg. 1971) hatte deutsche Autoren gebeten, kurze Weiterführungen zu Werken der Weltliteratur zu verfas-

sen; als Prätext herangezogen wurde lediglich ein US-amerikanischer Roman (Saul Bellows *Herzog*, von Gabriele Wohmann).

³¹ In den wohl verbreitetsten englischsprachigen Sachwörterbüchern zur Literatur findet sich kein einziger Eintrag zu 'continuation' oder 'supplement'. 'Sequel' findet man zwar erwähnt bei Shaw (1972), Holman (⁴1980), Lazarus/Smith (Hg. ²1983) und Frye u. a. (1985); nicht jedoch bei Shipley (Hg. ³1970), Preminger u. a. (Hg. ²1974), Cuddon (²1979), Abrams (⁵1988), Drabble (Hg. ⁵1985), Fowler (Hg. ²1987), Prince (1987) und Ousby (Hg. 1988).

³² Im Titel knüpft Terry an das hier auf S. 23-4 zitierte Gebot aus *Flaubert's Parrot* an.

Einige weitere Behandlungen einzelner oder mehrerer Folgetexte (Johnson 1930:230-47; Black 1936; Colby 1957; Wright 1975; Gilson 1982:421-8; Sachs 1986; Glancy 1989) beschränken sich im wesentlichen auf Inhaltsangaben und gelangen, gewollt oder ungewollt, nicht einmal ansatzweise zur Ebene theoretischer Reflexion.

³³ Anders als erwartet finden sich weder in I. D'Israeli's *Curiosities of Literature* ([1791-1823] 1881) noch in W. S. Walsh's *Handy-book of Literary Curiosities* ([1892] 1925) Einträge zu Weiterführungen.

³⁴ Rieger konzentrierte sich, wie der Titel zeigt, auf die Funktion, nicht die Art von Weiterführungen; Higdon spricht in ähnlicher Weise von "counter-books" (1984:80).

³⁵ Chew (1924:44). Er untermauerte diese Feststellung mit einer ersten Liste englischsprachiger Weiterführungen (1924:44-75).

Terry (1986b:74) hat als einzige (unausgesprochen) Chews Systematik übernommen.

³⁶ Genette mochte mit *continuation* (besser noch: *achèvement*) die Vervollständigung einer für fragmentarisch angesehenen Vorlage, mit *suite* (oder lieber: *prolongation*) die Weiterführung eines ökonomisch erfolgreichen, wenngleich allgemein für vollendet gehaltenen Werks verstanden wissen (Genette ²1983:182, 229). Den Oberbegriff *forgerie* verstand er nicht als abwertend, er setzte ihn ab von *pastiche* (siehe Anhang A der vorliegenden Arbeit), das Ganner-Rauth später als Oberbegriff wählte. Sie unterschied, unterhalb des Pastiches, "fragment continuations" bzw. "the continuation of unfinished works" von "novel sequels", wobei sie den letzten Begriff auf Folgetexte seitens des ursprünglichen Autors wie auf solche anderer Verfasser anwendete (Ganner-Rauth 1983b:129, 141).

³⁷ Schmidt (1969:9, 46) unterschied Nachträge oder Zusätze (also auch Weiterführungen) von eigentlichen Ergänzungen, nämlich Rekonstruktionen durch die Überlieferung verlorengangener Textabschnitte - letztere standen dann im Zentrum seiner Darstellung. Obwohl v. Stackelberg (1972:119) die Gewichtung verschob, behielt er den Oberbegriff bei.

³⁸ On donne la *continuation* de l'ouvrage d'un autre, et la *suite* du sien. [...]

On *continue* ce qui n'est pas achevé; on peut donner une *suite* à ce qui l'est. (Alembert [1967]:IV 253)

Genette zitierte nur den ersten Satz und trennte daran anschließend *suite autographe* von *continuation allographe* (Genette ²1983:181), verwarf diese Begriffsbestimmung anschließend jedoch zugunsten der schon - siehe oben Anm. 36 - referierten Unterscheidung zwischen Weiterführung und Vervollständigung (die, ohne daß Genette dies erwähnt hätte, bereits aus d'Alemberts Nachsatz hervorging).

³⁹ Paull (1928:67). Ausgenommen wissen will Paull

novels purposely ending "in the air" so to speak, as is the case with Borrow's *Lavengro* or Stevenson's *Kidnapped*. The reader would feel defrauded had no continuation been provided. (Ibid.)

⁴⁰ Die entsprechenden - natürlich auf den Mythos der Tragödie bezogenen - Stellen sind *Poetik* 1449b24-8, 1450b24-51a35, 1451b33-52a21; die Übertragung auf das Epos geschieht in *Poetik* 1459a17-24 (Aristoteles hg. Fuhrmann 1982:18-9, 24-9, 32-3, 76-7).

⁴¹ Ingarden (1968:304), siehe dazu Teil II, Unterkap. 1.1 dieser Arbeit.

⁴² Der literaturtheoretische Wandel wird thematisiert in *The Later Adventures of Tom Jones* (V.1), bezogen auf die sich auf Aristoteles berufende Lehre von den drei dramatischen Einheiten:

Mr. Aristotle's rules, I have no doubt, excellently governed the writings of his own time, just as the rules for undivided armies served well during the ward of Mr. Julius Caesar. But what, Reader, are we to say of our own times? Are they not much altered? [...]

Surely, then, we must understand the great rules of literature to be no more permanent than those of warfare: for if the world to be described is altered, how can the means for describing it remain frozen? (Coleman 1985:151)

Die Worte werden zwar einem fiktiven 'author' des 18. Jahrhunderts in den Mund gelegt, doch scheinen sie mir (berücksichtigt man das Veröffentlichungsdatum) auch auf die Gegenwart anzuspielen.

⁴³ Äußerungen anderer, wie Genette gegen eine Autonomie von Texten argumentierender Theoretiker sind nachzulesen bei Pfister (1985:12-18).

⁴⁴ Klinkowitz (1982:62-3), zu Gardner siehe oben Anm. 17 und 22.

⁴⁵ [...] the exploration of an author by writing a pastiche has particular interest. [...] a whole additional episode can be written, related to the existing text. [...] Chapters from related but imaginary books can be attempted: *Mansfield Parsonage* (the later life of Fanny and Edmund), *Jane* (with Jane Fairfax instead of Emma at the centre) or *Inspector Bucket Solves the Mystery* (giving the character from *Bleak House* the Sherlock Holmes treatment).

Students can also be asked to provide the missing incident or document implied or referred to in the text. [...]

Students can say or write how an incident might appear to another participant [...]

[...] they can examine a scene through more than one pair of eyes [...]

The viewpoint may be shifted forward in time [...].

Protherough (1986:101-2; bei ihm auch Verweise zur einschlägigen Fachliteratur). Er zielt mit dem Verfassen von Folgetexten natürlich ab auf ein besseres Verständnis des Prätextes, in Übereinstimmung mit Fingerhut (1980) und mit der bei Schmidt (1964:9) als Motto vorangestellten Sentenz von Goethe: "Jedes gute Buch, und besonders die der Alten, versteht und genießt niemand, als wer sie suppliren kann."

⁴⁶ Die von Paull (1928:45) selbst nur zögernd vorgebrachte definitorische Abgrenzung der sich überlappenden Bereiche *piracy* und *plagiarism* ist in der Tat wenig überzeugend. In Paulls Formulierungen klingt immer wieder der Abscheu gegenüber den Autoren von Weiterführungen an, die er beispielsweise als "a person who has stolen someone else's child" (1928:70) begreift. Auf die rechtliche Seite der Weiterführungen - und insbesondere die Frage nach der Berechtigung ihrer Einstufung als Plagiat - werde ich in Teil II, Unterkap. 1.2 und Abschnitt 4.2.1 eingehen.

⁴⁷ Siehe Teil II, Unterkap. 1.2; Beispiele für die zur weitgehend wertfreien Beschreibung hin tendierende Entwicklung sind auch die Aufsätze von Nicolaisen (1987, er spricht von 'derivative literature') und Klüppelholz (1988).

⁴⁸ Die Originalitätskonzeption wurzelt in E. Youngs bereits 1759 veröffentlichter, jedoch erst später Anklang findender Schrift *Conjectures on Original Composition*, der Epigonenbegriff erfuhr eine literaturtheoretische Wiedergeburt nach dem Erscheinen von K. Immermanns Ro-

man *Die Epigonen* (1836). Das erste Konzept scheint im englisch-, das zweite im deutschsprachigen Raum gebräuchlicher zu sein. Beide werden ausführlich behandelt von Asbeck (1978); siehe aus der Fülle der Sekundärliteratur auch Mann (1939), Berger (1972:49-64) und Clemen (1978:18-23, 84-90).

⁴⁹ Jauß (1977 in 1982:806), hier finden sich auch die Kritik M. Reich-Ranickis an Plenzdorfs (1973 uraufgeführtem) Folgedrama zu Goethes *Werther* und die Kritik von Jauß am Epigonenbegriff. Warum ich Plenzdorfs Stück als Weiterführung einstufe, wird aus den Ausführungen in Teil II, Kap. 2 und Unterkap. 4.4 verständlich werden.

⁵⁰ Chew (1924:69). Siehe auch Terry (1986b:74): "In that way, every completion, sequel, prequel or whatever is a tribute, mostly of deep affection, to the profound influence of that original author."

⁵¹ Er setzte dies folgendermaßen fort:

die Verfasser der Supplemente zu den "Portugiesischen Briefen" kannten und verwandten somit bereits mit Erfolg die Rezepte, mit deren Hilfe man ein emanzipatorisches Kunstwerk in Konsumliteratur verwandelt: die Verfasser moderner Verfilmungen und Fernsehadaptationen aller möglichen Werke der Weltliteratur verfahren, wie wir wissen, nach den selben Rezepten. (1972:132)

⁵² Vgl. Jauß (1970:176-9), zur späteren Selbstkritik an dieser die Innovation zum Gradmesser des ästhetischen Werts eines Werks erhebenden Sicht vgl. Jauß (1973 in 1982:751-2; 1982: 255, 665, 670, 695-6).

⁵³ Ganner-Rauth (1983b:140). Siehe auch Klüppelholz (1988:88, 96).

⁵⁴ Dies insinuiert beispielsweise der vom 'author' der *Later Adventures of Tom Jones* ausgesprochene Verweis auf den Prätext als "my first account" (Coleman 1985:13; siehe S. 15 der vorliegenden Arbeit) oder der angeblich vom alt gewordenen Jim Hawkins stammende Hinweis: "My previous chronicles of his [i. e. Silver's (HN)] escapades can be found in two books, *The Adventures of Long John Silver* and *Treasure Island*" (Vorwort zu Denis Judds *Return to Treasure Island*, 1978:[ix], von dem auch der erstgenannte Roman stammt; seine beiden Folgetexte rahmen Stevensons Prätext als Vorgeschichte und Fortsetzung ein).

⁵⁵ In ihrer Bibliographie verzeichnet Kerr zwar nur autographische Weiterführungen, ihre Begriffsbestimmungen lassen sich in meinen Augen aber ebenso, ohne daß man sie verfälschte, auf allographische Folgetexte übertragen. Zur episodischen Struktur der *sequel* vgl. Kerr (comp. 1950:6).

⁵⁶ Im Gegensatz zur (bereits zitierten) Auffassung von Paull sah Kerr keine Gefahr für den Prätext: "The sequence novel has its origin in the writer's desire to expand the scope of the novel *without destroying the form*" (1950:3; meine Hervorhebungen).

⁵⁷ Schmidt (1964:48). Hierbei ist allerdings Schmidts Supplement-Begriff zu berücksichtigen, den er auf "Ergänzung von etwas Verlorengangenenem" begrenzte und davon sonstige "Nachträge, Ergänzungen und Erweiterungen eines bestehenden Werkes" ausschloß: Schmidt (1964:46 und 48 Anm. 1).

Zur Einheit als Ziel der Supplement-Verfasser siehe ebenso Genette (²1983:183).

⁵⁸ Siehe insgesamt Genette (²1983:197-204), zur *Odysee* besonders (²1983:200-1). Interessant wäre zu erfahren, welchen Status sie in den Augen von scharfen Kritikern der Weiterführungen besitzt, da sie, was wahrscheinlich ist, nicht vom selben Verfasser wie die *Ilias* stammt.

Die Erweiterung um eine Vorgeschichte hatte Paull (1928:70) beiläufig als *prologue* bezeichnet. Die Verwirrung, die sich beim Vergleich mit Genettes Typologie ergibt (dort bezeichnet *proleptique* keine Vor-, sondern eine Nachgeschichte), erklärt sich dadurch, daß Paull

einen Standpunkt im Werk selbst einnimmt (zu dem der *prologue* dann hinführt), während Genette - in meinen Augen unnötigerweise - vom Standpunkt des später geborenen Rezipienten ausgeht, wobei er reale und fiktive Chronologie nicht auseinanderhält: danach führen Vorgesichten von diesem Standpunkt weg (deshalb *analeptique*), während Fortsetzungen sich ihm annähern (deshalb *proleptique*).

Genette selbst sprach nicht von Prolog, wohl aber von *épilogue* als einer von zwei andersgerarteten Typen von Fortsetzungen. Mit *épilogue* bezeichnete er (21983:231-2) einen charakteristischerweise kurzen Text, der eine zeitlich auf das Ende der eigentlichen Handlung der Vorlage folgende Situation beleuchtet (er nennt hier als Beispiel Anon. 1749). Unter *supplément* verstand er sich an den Prätext thematisch anschließende, fiktiv gestaltete, kritisch-negative Kommentare (21983:225-9): hier erscheint Genette deutlich stärker durch die Eigenarten der beiden allein von ihm genannten Beispiele - Diderots *Supplément au voyage de Bougainville* (Paris 1771) und Giraudoux' *Supplément au voyage de Cook* (Paris 1935) - als durch etymologische Sachverhalte geprägt zu sein, was seine exzentrische terminologische Bestimmung erklären mag.

⁵⁹ Vgl. Genette (21983:221). Weitere beiläufig eingebrachte Klassifizierungen wie *continuations apocryphes* (die fälschlich unter dem Namen des Erst-Autors veröffentlicht wurden) oder *continuations meurtrières* (die den Prätext an Popularität übertroffen hätten) übergehe ich: vgl. Genette (21983:185, 219, 223).

⁶⁰ Vgl. Genette (21983:223):

un artiste un peu doué, quelle que soit sa piété envers un grand aîné, ne peut se satisfaire d'une tâche aussi subalterne que la simple continuation. [...] un vrai créateur ne peut toucher à l'oeuvre d'un autre sans y imprimer sa marque. La continuation devient ainsi, dans les meilleurs cas, prétexte à réécriture oblique.

J. v. Stackelberg (1972:152-5) nahm eine ähnlich gelagerte Unterscheidung vor, als er der *Suite de Marianne* - Mme. Riccobonis Weiterführung des Romans von Marivaux - ein über die bloße Nachahmung (Pastiche) hinausgehendes, eigenständiges ästhetisches Anliegen zuerkannte. Rieger (1970) hat im einzelnen solche 'literarischen Repliken' untersucht, Radford sich später in ähnlicher Weise auf "correcting" bzw. "educative sequels" bezogen (siehe besonders 1980:57).

⁶¹ Meine Wortwahl orientiert sich an Fricke (1989:4).

⁶² Vgl. Ganner-Rauth (1983b:130): "these hybrids of imitation and originality" sowie die Art, wie sie eine *fragment continuation* einer anderen desselben Prätextes gegenüberstellt ("At no point does it acquire an originality of its own", 1983:133), oder wie sie einem weiteren Folgetext einen "predominantly original approach" (1983:139) zumeißt.

Siehe in diesem Zusammenhang Echlin (hg. Daphinoff 1982:13-5).

⁶³ Ganner-Rauth (1983b) behandelt die Vervollständigungen bzw. Erweiterungen von fünf, z. T. fragmentarischen englischen Romanen des 19. Jahrhunderts; Terry (1986b) hat sich lediglich mit vier Vervollständigungen von Austens *The Watsons* befaßt, sie überschneidet sich dabei, ebenso wie Nicolaisen (1987) und Higdon (1984), sogar noch mit Ganner-Rauth. Die meisten anderen der oben in Anm. 32 genannten Darstellungen konzentrieren sich ebenfalls allein auf Folgetexte zu Romanen von Austen.

⁶⁴ Das soll insbesondere nicht die Arbeiten von Genette (21983; 1987) schmälern, deren Vorzüge von mir noch besonders herausgestellt werden; dennoch beließ auch er es insbesondere im rezeptionsästhetischen Bereich im wesentlichen bei Andeutungen.

Von der im weiteren geäußerten Kritik ausdrücklich ausnehmen möchte ich die mir erst nach der Fertigstellung des methodischen Teils meiner Untersuchung bekanntgewordenen Schriften von Higdon (1984) und Klüppelholz (1988). Bei Klüppelholz finden sich (bezogen auf die pi-

karesken Romane) bereits viele der von mir bislang herausgestellten (und der in Teil II noch folgenden) Gesichtspunkte; dies geschieht allerdings - verständlicherweise, angesichts der Beschränkungen, die ihm der Umfang eines Aufsatzes auferlegt - immer in beiläufiger Form. Higdon behandelt in seinem Abschnitt "Challenged Comparisons" Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*, G. M. Frasers *Flashman*-Romane und Brian Aldiss' *Frankenstein Unbound* (1973) als Beispiele für eine bestimmte Form der produktiven Auseinandersetzung von Gegenwartsautoren mit der Vergangenheit. Jedes seiner Kapitel steckt zwar voller Informationen über die Entstehungsgeschichte dieser Folgetexte, doch handelt es sich hierbei - wie auch bei Klüppelholz - nicht um eine systematisch angelegte, sondern allein auf die Analyse jeweils dreier Folgetexte gerichtete Untersuchung des Phänomens Weiterführung. Higdon und Klüppelholz bestätigen jedoch den von mir aufgezeigten Trend zur verstärkten Beschäftigung mit diesen Folgetexten, außerdem nimmt auch Klüppelholz (wenngleich nur im gelegentlichen Verweis) seinen Ausgang von Genettes *Palimpsestes*. Ich werde im weiteren, wann immer es angebracht ist, die entsprechenden Übereinstimmungen mit beiden Autoren dokumentieren.

II. EINBEZIEHUNG LITERATUR- THEORETISCHER KONZEPTE

1. Darstellungsästhetische Gesichtspunkte

1.1 Strukturmerkmale des Prätextes

In den letzten Jahrzehnten hat sich literaturtheoretisch zunehmend die Ansicht durchgesetzt, daß literarische Werke ihre Bedeutung erst durch die mitschöpferische Tätigkeit des Lesers erlangen. Jean-Paul Sartre meinte, "man schreibt nicht für sich selbst", betonte aber auch, daß Lesen nicht völlig ungebundenes, sondern eben "gelenktes Schaffen" ("création dirigée") sei.¹ Umberto Eco bezeichnete später als 'offene Kunstwerke' solche, die durch ihren Aufbau nicht bloß eine, sondern mehrere Interpretationen zuließen; unter 'Kunstwerk in Bewegung' verstand er den erst durch den individuellen Leser vollendeten schöpferischen Akt ([²1967] dt. 1977:8-12, 41-6, 54-5). Die 'Offenheit' im Sinne Ecos bezieht sich auf die Vielzahl möglicher, die Einmaligkeit des Prätextes nicht beeinträchtigender Interpretationen - das Kunstwerk selbst bildete für ihn dagegen eine vollendete und geschlossene Form (1977:14, 30).

Ecos derart paradoxe Bestimmung des Kunstwerks führt zum Kern des hier interessierenden Problems: Wenn man nicht allein das Lesen als mitschöpferischen Akt, sondern auch die Erweiterung eines Kunstwerks als 'produktive Rezeption'² (Ecos Aspekt der Geschlossenheit außer acht lassend) einbezöge, dann stellte sich allgemein die Frage nach den Strukturmerkmalen literarischer Werke, im vorliegenden Fall besonders nach jenen Elementen, die eine Weiterführung - und dann eventuell eine bestimmte Art von Weiterführung - ermöglichen (oder aber andere verhindern).

In diesem Zusammenhang sind Konzepte, die in jedem Werk angelegte 'Unbestimmtheits-' oder 'Leerstellen' postulieren, von Bedeutung; Aussparungen, die schon im 18. Jahrhundert, in den Romanen Fieldings und Sternes, thematisiert wurden.³ Roman Ingarden faßte später unter dem Begriff 'Unbestimmtheitsstellen' ausgesparte Beschreibungen des Aussehens oder des inneren Wesens einer Figur, nicht erzählte Teile einer Geschichte usw.: "Sie lassen sich annäherungsweise erraten, werden aber absichtlich im dunkeln gelassen, damit sie nicht störend wirken und damit die besonders bedeutsamen Züge mehr in den Vordergrund treten."⁴ In der Phantasie des Lesers - oder im Rahmen einer Inszenierung - würden solche Unbestimmtheitsstellen ausgefüllt, was Ingarden als "mitschöpferische Tätigkeit des Lesers" oder 'Konkretisation' bezeichnete.⁵ Ebenso wie Eco gestand auch Ingarden prinzipiell mehrere mögliche Formen

dieser mitschöpferischen Tätigkeit zu, unterschied aber zwischen 'Beseitigungen' von Unbestimmtheiten, die den ästhetischen Charakter des literarischen Werks unangetastet ließen, und solchen, die ihn beeinträchtigten. In diesem Zusammenhang fiel dann auch die einleitend (auf Seite 16 dieser Arbeit) zitierte Äußerung über Ergänzungen literarischer Werke, die hier noch einmal, jedoch im größeren Zusammenhang, wiedergegeben werden soll:

Die [...] wichtige Frage, die sich aufdrängt, bezieht sich auf diejenigen Unbestimmtheitsstellen der einzelnen literarischen Kunstwerke, die in ihren ästhetischen Konkretisierungen nicht beseitigt werden sollen. [...] es muß zu Bewußtsein gebracht werden, daß ihre künstlerische Funktion zerstört würde, wollte man sie beseitigen und durch solche oder andere Ausfüllungen ersetzen. Mit einer Ersetzung durch positiv bestimmte Angaben gewönne man in diesen Fällen nichts als ein unnötiges Geschwätz und zudem verursachte man noch eine wesentliche Störung des Gleichgewichts dessen im Kunstwerk, was eben bekannt und vollbestimmt ins helle Licht gerückt ist. [...] Der weniger kultivierte Leser, der künstlerische Dilettant, [...] den nur die Schicksale der dargestellten Menschen interessieren, achtet das Verbot zur Beseitigung solcher Unbestimmtheitsstellen nicht und macht durch geschwätziges Ergänzen dessen, was nicht ergänzt zu werden braucht, aus gut gestalteten Kunstwerken billige, ästhetisch irritierende Klatschliteratur.⁶

Faßt man erneut unter 'Leser' auch den produktiven Rezipienten, den Autor einer Weiterführung - wozu die Gleichsetzung von Lesen und 'geschwätzigem Ergänzen' ja geradezu einlädt -, so ließen sich mit Ingarden grob zwei Arten von Erweiterungen unterscheiden: einerseits harmlose, nur nebensächliche Unbestimmtheiten des Prätextes ausfüllende Werke; andererseits jene Weiterführungen, die den Aufbau der Vorlage verkennen oder ihn durch Erzählen des Bewußt-Verschwiegenen sogar beschädigen. Wichtiger als diese wertende Unterscheidung (auf die noch zurückzukommen sein wird) ist mir im augenblicklichen Zusammenhang die zugrunde liegende Trennung zweier Arten von Unbestimmtheitsstellen und ihre Rolle bei der auktorialen Lenkung des Rezeptionsprozesses.

Wolfgang Iser bezeichnete als "Leerstellen" später nicht ausgesparte Elemente im Sinne Ingardens, sondern "Unterbrechungen" der Handlungsstränge (Iser in Warning Hg. 1975:326), etwa in Form von Kapiteleinschnitten bei Büchern (Iser 1976:304). Solche Leerstellen zeigten im Unterschied zu Ingardens Unbestimmtheitsstellen denn auch keine Komplettierungs-, hingegen eine Kombinationsnotwendigkeit an: Sie seien "ausgesparte Anschließbarkeit" an Gelenkstellen von Textsegmenten.⁷ Schnittechniken, die zur Verschleppung der Spannung (durch Einschnitt an ihrem Höhepunkt), zur Einführung neuer Personen oder zum Beginn neuer bzw. zur Wiederaufnahme unterbrochener Handlungsstränge eingesetzt würden (wie dies besonders effektiv im Fortsetzungsroman des 19. Jahrhunderts vorgeführt worden sei)⁸, forderten den Leser zur Mitwirkung auf, zur geistigen Verbindung des unverbunden Präsentierten. In dieser Intensivierung der Vorstellungsbildung des Lesers liege die ästhetische Relevanz der Leerstellen (Iser 1976:289). Ähnlich wie Ingarden unter-

schied auch Iser zwei Gruppen von Leerstellen, wobei durch die eine bloß unwichtige Aspekte ausgespart würden ("damit der Leser die entstehenden Pausen zum Nachdenken nutzen könne"; Iser 1972a in Warning Hg. 1975:459), während die andere gekennzeichnet sei durch Aussparung wichtiger Aspekte ("Solche Leerstellen bilden Signale für eine gesteigerte Aufmerksamkeit; ihre Wirkung gründet darin, daß sie etwas vorenthalten, worauf es ankommt": ibid.). Heißt dies auch, daß eine Beseitigung solcher Leerstellen, ähnlich wie in Ingardens Konzept, das Werk dann beschädigte?

Anders als Ingarden verneinte Iser überhaupt die Möglichkeit, daß durch die schöpferische Aktivität des Lesers (und, so würde ich wie gewohnt hinzusetzen, auch durch eine Weiterführung) jemals eine Leerstelle vollständig gefüllt, und damit beseitigt, werden könne.

In jedem Falle aber läßt sich sagen, daß die Form der Lektüre literarischer Texte als ein ständiger Auswahlvorgang verläuft, in dem die Beziehungsmöglichkeiten des Textes immer nur selektiv zu realisieren sind. [...] Folglich überschießt das Potential des Textes jede im Lesen erfolgende individuelle Realisierung. (Iser 1972b in Warning Hg. 1975:260)

Somit kann es gar nicht zur 'Zerstörung' des Prätextes kommen, was Iser schon früher in anderem Zusammenhang ausgeschlossen hatte. Ein Erzählerkommentar stelle beispielsweise eine Beseitigung von Leerstellen im Prätext selbst dar, indessen auch ein 'Bewertungsangebot' an den Leser, diese Aussage auf ihre Verlässlichkeit zu prüfen: So entstünden (paradoxerweise) durch die Beseitigung einzelner gleichzeitig andere, neue Leerstellen (Iser 1970 in Warning Hg. 1975:238-40). Der für die vorliegende Untersuchung besonders interessante Unterschied zwischen Isers und Ingardens Konzeptionen muß aber gar nicht allein aus diesen Einzelaussagen erschlossen werden, da Iser sich später selbst deutlich - und bewußt unter Bezug auf das zuletzt angeführte Zitat von Ingarden - gegen dessen Ansicht ausgesprochen hatte, um gleichzeitig sein eigenes Konzept als wahrhaft rezeptionsästhetisches ihm gegenüberzustellen.⁹

Welche Bezüge lassen sich nun zwischen Ingardens und Isers Konzeptionen, die ja Merkmale aller literarischen Texte beschreiben wollen, und dem speziellen Gegenstand der Weiterführungen herstellen? - Offensichtlich kennzeichnen Unbestimmtheits- und Leerstellen jene Momente eines Prätextes, an denen eine Weiterführung ansetzen kann: beispielsweise durch Ausmalen nur angedeuteter Wesenszüge oder -zustände einer Figur, durch Ergänzen ausgesparter Handlung, durch Nachholen einer Vorgeschichte (die der *in medias res* einsetzende Prätext nur skizziert) oder durch Verlängerung der Handlung über das ursprüngliche Ende hinaus. Ich begreife auch Beginn und Ende eines literarischen Werks als Leerstellen im Sinne Isers - der diesen Gesichtspunkt lediglich streift (Iser 1970 in Warning Hg. 1975:234) - , denn sie sind sicherlich prominente 'Schnitte' seitens des Autors.¹⁰ Ich sehe meine Ansicht dadurch bestärkt, daß gerade die unbeabsichtigt (nämlich durch den Tod des Verfassers)

eingetretene Schnittstelle am Ende eines dadurch Fragment gebliebenen Prätextes wiederholt zur Supplementierung, d. h. zur Auffüllung dieser Leerstelle, eingeladen hat (Starrett 1940:228-43).

Es stellt sich damit aber sogleich die Frage nach der Rechtmäßigkeit eines solchen Vorgehens und nach seinen Rückwirkungen auf die Rezeption der Vorlage. Sollte man nicht, und damit komme ich auf Ecos eingangs angeführte Sicht zurück, den Prätext zwar als offen für Interpretationen, aber als grundsätzlich abgeschlossen in der Form akzeptieren? - Dagegen läßt sich zweierlei einwenden: verändert sich nicht bereits unter der Hand seines Verfassers ein Prätext von der Fassung 'erster' bis zu jener 'letzter Hand'?¹¹ Und wie verhält es sich mit den autographischen Fortsetzungen - sind von *Don Quijote*, *Pamela* oder *Childe Harold's Pilgrimage* nur die jeweils zuerst veröffentlichten Teile akzeptabel? Wenn aber diese Veränderungen und Erweiterungen allgemein als integraler Bestandteil eines bis zum Lebensende des Künstlers wachsenden Gesamtwerks angesehen werden - warum sollten die (meist nach seinem Tod verfaßten) allographischen Weiterführungen nicht auch als mögliche Modifikationen des Prätextes anerkannt werden? Sollte nicht besser das Verhältnis von Prä- und Folgetext zueinander als die jeweilige Verfasserschaft für die Beurteilung entscheidend sein?

Mein zweiter Einwand betrifft die zuvor erwähnten, unvollendet gebliebenen Werke. Sollte man wirklich die aus der Romantik rührende, später von werkimmanent vorgehenden Interpreten übernommene, paradoxe Auffassung von der Abgeschlossenheit eines Fragments verabsolutieren?¹² Dagegen scheint mir historisch schon die von Schmidt (1964) herausgestellte Wertschätzung der Supplemente vor der Romantik zu sprechen; und selbstverständlich bliebe eine solche Auffassung allein autor-, d. h. produktionsästhetisch fixiert und ließe rezeptionsästhetische Gesichtspunkte unberücksichtigt.

Wie verhält es sich mit den Rückwirkungen auf die Rezeption der Vorlage? Diese wird in meinen Augen nicht beschädigt, denn sie ist weiterhin unabhängig von der Weiterführung rezipierbar: Ein Leser kann Folgetexte ignorieren und sich dessenungeachtet allein auf den Prätext einlassen (im umgekehrten Fall dagegen, bei der ausschließlichen Lektüre der Weiterführung, würde er eine entscheidende Bedeutungsebene, nämlich den transtextuellen Verweis, überlesen). Das führt mich zu einem zweiten Gesichtspunkt, wobei ich an Iser's Äußerung über die Rolle des Erzählkommentars anknüpfe. Wie dieser Kommentar stellt eine Weiterführung ein zusätzliches Angebot dar, auf das der Leser sich einlassen kann oder nicht, das ihm Vertrautes fremd erscheinen - und so neu oder anders genießen - lassen mag, das ihn zum Vergleich seiner eigenen, in der Vorstellungskraft gebildeten Ausfüllung von Unbestimmtheits- oder Leerstellen mit anderen Komplettierungs- oder Kombinationsversuchen reizen mag. Eine Weiterführung ist, um es noch einmal zu betonen, ein Angebot -

kein Zwang! - , den Prätext im Rahmen einer neuen Einheit zu rezipieren. Bevor ich jedoch auf typische Verwirklichungen dieser neuen Einheit eingehe, möchte ich auf ein anderes wichtiges Strukturmerkmal hinweisen.

Bei Wolfgang Iser läßt sich nämlich, neben seinem Leerstellen-Konzept, noch ein weiterer, den Untersuchungsgegenstand berührender Gesichtspunkt finden: die 'Innenperspektiven' in literarischen Texten und ihr Verhältnis zueinander. Iser (1976:162-74) unterschied vier solcher Innenperspektiven, d. h. dem Leser durch den Text suggerierter Sichtweisen des Geschehens: vom Standpunkt des Erzählers oder von dem der Figuren aus, gesteuert durch den *plot* oder durch 'markierte Leserfiktion' (1976:163, 316), d. h. fiktive Einstellungen zum Geschehen. Ihr Verhältnis zueinander in dramatischen oder erzählenden Werken (um die es Iser, wie seine Begriffswahl zeigt, offenkundig vorrangig ging) könne wiederum vierfacher Natur sein: 'kontrafaktisch' (d. h. zentrale von peripheren Perspektivträgern und die ihnen zugewiesenen Werte hierarchisch unterscheidend) oder 'oppositiv' angelegt (in diesem Fall würden auch die jeweiligen Defizite der Normen oder der gleichberechtigt erscheinenden Perspektiven verdeutlicht), 'gestaffelt' oder 'seriell' (d. h. mit von Satz zu Satz wechselnder Perspektive) angeordnet.¹³

Mit diesem Strukturmodell rücken weitere, für das Verfassen einer Weiterführung interessante Merkmale einer Vorlage in den Blick. Ihre Handlung läßt sich durch einen vorgenommenen *Wechsel der Innenperspektive* erneut, aber anders erzählen; statt beispielsweise aus der Sicht des Erzählers nun aus der einzelner Figuren, vielleicht durch Verlagerung von einem zentralen auf ursprünglich periphere Perspektivträger, die somit Prominenz erlangen, oder durch Erweiterung eines 'einstimmigen' Briefromans um ausgesparte Antwortbriefe zu einem 'mehrstimmigen' Werk (Stackelberg 1972:132). Ein solche Verlagerung des Fokus, wie sie z. B. Stopparads Drama *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967) zugrunde liegt, kann etwa mit der Absicht der Verfremdung einer Vorlage unternommen werden und auf diese Weise, neben dem Genuß des literarischen Spiels, ein Bewertungsangebot an den Leser richten (ohne damit die Vorlage zu beschädigen, wie Stopparads Stück zeigt).

Unbestimmtheits- und Leerstellen sowie das Gefüge der Innenperspektiven sind diejenigen Strukturmerkmale, die literarische Texte zu *Prätexten* werden lassen. Sie stellen ein wichtiges Analyse Kriterium dar bei der Frage, inwieweit der *plot* einer Vorlage überhaupt eine Weiterführung erlaubt bzw. welche Möglichkeiten der Weiterführung er verhindert. Weitere wichtige Elemente des Prätextes wie Titel oder anonyme bzw. pseudonyme Verfasserangabe werde ich im folgenden Unterkapitel aufgreifen, in dem es um die Art der Verwirklichung von Folgetexten geht.

1.2 Verwirklichung des Folgetextes

1.2.1 Transtextuelle Signale

Jeder Autor eines Folgetextes postuliert grundsätzlich eine neue Einheit aus seinem und dem ursprünglichen Text. Dies geschieht allein schon durch die bloße Tatsache der Veröffentlichung der Weiterführung, meist aber zusätzlich noch in expliziter Weise. Entsprechende Signale können an dreierlei Stellen des Folgetextes auftauchen: einmal als ihn umgebendes Beiwerk seitens des Autors oder des Verlegers (Gérard Genette hat hierfür den Terminus 'Peritext' geprägt), dann innerhalb des Textes selbst und schließlich außerhalb, etwa in Form von Interviewäußerungen oder Briefen des Verfassers (Genette hat sie als 'Epitexte' bezeichnet).¹⁴ Allen gemeinsam ist das Bestreben, beim Rezipienten die Signalwirkung hervorzurufen, Prä- und Folgetext gehörten zusammen, bildeten ein wie immer geartetes Ganzes.

Im peritextuellen Bereich kann dieser Eindruck u. a. durch Aufmachung, Art der Verfasserangabe, Titel und Vorworte des Folgetextes erweckt werden, wofür ich jeweils Beispiele nennen möchte. Der Anschein eines zusammengehörigen Ganzen wird sicherlich allein schon dadurch gefördert, daß Prä- und Folgetext vom selben Verlag veröffentlicht werden: dies trifft zu auf die amerikanischen Weiterführungen von *Lady Chatterley's Lover* und ist bei nahezu allen Folgetexten zu Flemings James-Bond-Romanen der Fall gewesen (siehe unten Abschnitt 4.2.2). Der Verlag Jonathan Cape/Pan Books hat im letzteren Fall durch eine einheitliche Umschlag-Gestaltung der Taschenbuchausgaben von Flemings Prätexten und von 'Robert Markhams' Folgetext *Colonel Sun* (1968) ein übriges getan, wobei in beiden Fällen der Name des Protagonisten gegenüber dem des jeweiligen Autors stark hervorgehoben erscheint: Die Tatsache des Autorenwechsels tritt so hinter die betonte Zusammengehörigkeit der Texte zurück.¹⁵ Ähnliches gilt natürlich auch, wenn Prä- und Folgetexte nicht im selben Verlag erscheinen - so ähnelte die Aufmachung von *Gwendolen*, der anonymen, 1878 im amerikanischen Boston veröffentlichten Fortsetzung von George Eliots Roman *Daniel Deronda* (1876), so sehr der der Vorlage, daß der gewünschte Eindruck zumindest beim Bibliothekar der Yale University hervorgerufen wurde:

Certain features of the book's format - the imitation of the green binding of Harper's Library Edition of the works of George Eliot, her signature on the binding, suggest some attempt to deceive the unwary reader. However, since George Eliot's name appears nowhere on the title page, the author of *Gwendolen* remained on this side of outright fraud. (Colby 1957:235)

(In the Yale University Library it is shelved right next to its only begetter.) (1957:232)¹⁶

Sollte eine einheitliche oder weitgehend ähnliche Aufmachung nicht schon bestanden haben, so kann sie auch noch nachträglich - durch den Neueinband in Bibliotheken - hergestellt werden.¹⁷

Bisher war von Beispielen die Rede, bei denen Prä- und allographischer Folgetext äußerlich getrennt voneinander veröffentlicht worden sind; als sichtbares Ganzes werden sie den Rezipienten selbstverständlich noch deutlicher in zusammengebundener Form präsentiert - und dies ist auch geschehen, nämlich mit den Folgetexten zu Bacons *New Atlantis*, Marvells *Advice to a Painter*, Defoes *Moll Flanders* und *The Fortunate Mistress [...] Roxana*, zu Fieldings *Tom Jones* und Johnsons *Rasselas* sowie zu Sternes *Sentimental Journey* (ohne daß das Phänomen auf die englische Literatur beschränkt geblieben wäre).¹⁸ Die Grenzen zwischen Prä- und Folgetext sind dabei (beispielsweise bei den an *Moll Flanders* oder *Roxana* angehängten Kapiteln) für den Rezipienten nicht immer erkennbar gewesen; dies gilt in besonderem Maße für Supplemente fragmentarischer Prätexte: nicht nur für die von Schmidt (1964) erfaßten, sondern etwa auch für die in jüngster Zeit zu Jane Austens *The Watsons* oder *Sanditon* erschienenen (siehe Teil IV). Supplemente stellen geradezu den Idealfall verwirklichter Einheit aus Prä- und Folgetext dar: beide erscheinen 'wie aus einem Guß'.

Die gewünschte Signalwirkung kann aber, neben der Aufmachung des Folgetextes, auch durch die Art der Verfasserangabe hervorgerufen werden. Den Verfassern von Weiterführungen im 18. Jahrhundert kam dabei insbesondere die Konvention entgegen, (Prä-)Texte anonym zu veröffentlichen. Ulrich Suerbaum hat dazu bereits das Wesentliche gesagt:

Für uns sind nicht nur moderne Texte, sondern auch die Romane des 18. Jahrhunderts zuallererst durch den Namen des Autors gekennzeichnet, Defoes *Robinson Crusoe*, Richardsons *Pamela*, Fieldings *Shamela* und *Joseph Andrews* zum Beispiel. Tatsächlich erscheinen fast alle Romane der Zeit bis hin zu Scott ("By the Author of *Waverley*") ohne Autornamen, waren also nur als Texte bestimmten Inhalts und bestimmter Art definiert. Sie stehen damit im Prinzip für jeden zur Fortsetzung frei, und so zieht jedes Erfolgswerk einen Kometenschweif von *continuations* nach sich, die sich auf das Original als Prätext beziehen. (Suerbaum 1985:72)

Diese Aussagen gelten zumindest für die ersten Auflagen von Prä- und Folgetexten (später wurde dann oft doch noch der Verfasser ausgewiesen); in jedem Fall war aber für den Rezipienten der *Pamela*-Romane um 1740 oder der beiden *Tom Jones*-Romane um 1750 die unterschiedliche Verfasserschaft vom Titelblatt her nicht erkennbar.¹⁹

Ein weiteres, mit der Verfasserangabe verknüpftes Transtextualitätssignal kann durch die Wahl eines Pseudonyms gesetzt werden, indem etwa der Verfasser des Folgetextes den Namen einer Figur des Prätextes annimmt,²⁰ sich als dessen Verwandter (etwa durch den Zusatz 'Junior') oder auch nur als 'verwandter Geist' ('Redivivus') ausgibt.²¹ Einen besonderen Fall stellen die gegenwärtig erscheinenden Weiterführungen der Schauerromane von V. C. Andrews

dar, bei denen nach dem Tod der Autorin ihr Name als Pseudonym beibehalten wurde. Für den Rezipienten ist der Autorenwechsel so gar nicht erkennbar.²²

Auf ein ebenfalls den Autorenwechsel verschleiernendes, aber mehr mit dem Titel verbundenes Signal hatte schon Henry Fielding hingewiesen, er zitierte folgendes Beispiel: "Seventeen / Hundred Thirty Nine, / Being the Sequel of / Seventeen / Hundred Thirty Eight. / Written / by Mr. Pope" (Fielding [1740] 1970:79). Fielding setzte unter ironischem Verweis auf die berüchtigten Praktiken des *booksellers* Edmund Curll hinzu:

If this had been publish'd by any other Bookseller but Mr. C[urll], we should have believed that it was intended to impose the Year Nine on the World as a Work of Mr. Pope's, who is I think avowedly the Author of the Year Eight; but the said Mr. C[urll] is too well known to have any such Attempt suspected, [...].²³

Auch ohne diese Verschleierungstaktik sind natürlich Untertitel wie "A sequel/continuation/supplement to" geeignet, die Verbindung vom Folge- zum Prätext herzustellen;²⁴ Genette (1987:82-4) hat diese, den Text formal (etwa durch Gattungsbezeichnungen) charakterisierenden Titel *rhematische* genannt und von *thematischen*, auf seine inhaltlichen Aspekte verweisenden, unterschieden.

Bevor ich darauf näher eingehe, möchte ich noch eine letzte peritextuelle Kategorie anführen, die der Vorworte. Sie signalisieren dem Rezipienten weniger die Tatsache als vielmehr die Art der transtextuellen Verbindung von Folge- und Prätext und sind so oft Dokumente der mit der Weiterführung verknüpften Autorintention (dazu mehr in Unterkapitel 4.4). Sie sollen außerdem - wie schon bei Defoes Romanen - mittels einer Herausgeberfiktion die Glaubwürdigkeit des Textes unterstützen, weniger allerdings in bezug auf die geschilderten Ereignisse (das war Defoes Anliegen) als vielmehr mit Blick auf die Anerkennung als eines legitimerweise dem Prätext folgenden Werks.²⁵

Ich komme zurück zu den thematischen Titeln. Diese stellen jeweils die Teile des Prätextes heraus, die in der Weiterführung Prominenz erlangen: beispielsweise eine Figur (*Grendel*, *Heathcliff*, *Flashman*, *Gwendolen*) oder das *setting* (*Return to Wuthering Heights*, *Mansfield Revisited*).²⁶ Derartige Signale brauchen aber nicht allein vom Titel auszugehen, sie können auch (wie eingangs angekündigt) innerhalb des Textes auftreten. Das gilt insbesondere für Figuren: so finden sich Pamela und Squire B. in *Joseph Andrews* (in den Büchern I und IV), fast alle bekannten Romanfiguren des 18. Jahrhunderts in Leigh Hunts "A Novel Party" (1847) oder Heathcliff (noch als Findling) in Leon Garfields Kinderbuch *The Strange Affair of Adelaide Harris* (1971). Stilistische Anlehnungen an den Prätext und, noch deutlicher, ihm entnommene Zitate stellen weitere, im Folgetext gesetzte transtextuelle Signale dar.²⁷

Abschließend sei ein Beispiel für ein in einem Epitext (also nicht im Folgetext selbst) angesiedeltes, transtextuelles Signal genannt: so enthält Judith Terrys Darstellung der Vervollständigungen von Jane Austens Romanfragment

The Watsons auch einen Hinweis auf ihren eigenen, zuvor veröffentlichten Folgetext zu *Mansfield Park* und die damit verbundene Autorintention (Terry 1986b:73 zu 1986a).

Ich möchte es nicht bei der bloßen Aufzählung möglicher transtextueller Signale belassen, sondern ihnen folgende Leitfragen der Untersuchung zuordnen:

- wie wird dem (potentiellen) Leser der transtextuelle Bezug vermittelt - über innerhalb des Folgetextes oder über in Peri- bzw. Epitexten angesiedelte Signale?
- Wie deutlich werden dabei Prä- und Folgetext als zusammengehöriges Ganzes herausgestellt?
- Wie stark wird die Tatsache des Autorenwechsels verdeutlicht?
- Inwieweit ist die Kenntnis des Prätextes (nicht nur seines Titels) Voraussetzung für das Eintreten der angestrebten Signalwirkung - erscheinen in thematischen Titeln von Folgetexten etwa der Protagonist oder nur eine Nebenfigur des Prätextes?²⁸
- Warum vermeiden manche Autoren von Folgetexten gerade einen deutlichen transtextuellen Bezug?²⁹ Inwieweit läßt dies die These zu, der Folgetext werde nicht in den Schatten, sondern selbstbewußt neben den Prätext gestellt?
- Welche Teile des Prätextes werden vorrangig aufgenommen: die Handlung, die Figuren oder die Thematik?

Die letzte Frage führt über die angeführten Signale hinaus und richtet sich auf die Art der Verwirklichung des Folgetextes. Stellt er eine Fortsetzung der im Prätext dargestellten Handlung dar (sei es durch Anfügen rein episodischer "further adventures", sei es durch Ausweitung im Rahmen eines größeren *plot*)? Oder steht vielmehr eine einzige Figur im Zentrum, losgelöst von der Handlung des Prätextes?³⁰ Handelt es sich dabei um einen der Verselbständigung durch sofort erkennbare Züge entgegenkommenden *popular character*³¹ oder erscheinen andererseits nur "Figuren auf Pump" (Ziolkowski 1980), so daß sich - ähnlich wie bei Zitaten - von einer eigentlichen Weiterführung gar nicht sprechen läßt?³² Stehen weniger die Figuren als vielmehr das lokale, temporale oder soziale *setting* im Zentrum?³³ Oder dient gerade die Thematik des Prätextes als Folie für die des Folgetextes, wobei die transtextuelle Verknüpfung eventuell dadurch zustandekommt, daß der Protagonist des späteren gleichzeitig Leser des früheren Werks ist?³⁴

Bevor ich im weiteren eine eigene Klassifizierung möglicher Arten der Verwirklichung von Folgetexten vorstelle, möchte ich noch Genettes darauf hinzielenden Vorschlag referieren.

1.2.2 Der Beschreibungsversuch von G. Genette

Zur Beschreibung der mit dem Erscheinen einer Weiterführung postulierten, größeren Einheit aus Prä- und Folgetext möchte ich die detaillierteste mir bekannte Typologie transtextueller Bezüge heranziehen, diejenige von Gérard Genette (in *Palimpsestes*, 21983).³⁵ Genette unterschied grundsätzlich fünf Formen, von denen in unserem Zusammenhang aber hauptsächlich die vierte, von ihm als *hypertextualité* bezeichnete Beziehung Bedeutung gewinnt. Zwei weitere seien nur kurz erwähnt: unter *intertextualité* im engen Sinn faßte Genette u. a. das Zitat oder die Anspielung (siehe dazu Seite 18 und 56 der vorliegenden Arbeit); auf die *paratextualité* als das den Text 'einrahmende' Beiwerk bin ich im vorangegangenen Abschnitt zu sprechen gekommen.³⁶

Doch nun zum eigentlichen Anliegen Genettes in *Palimpsestes*, nämlich dem transtextuellen Bezug eines Folgetextes (*hypertexte*) auf eine Vorlage (*hypotexte*). Diese *hypertextualité* veranschaulichte Genette mit dem der Handschriftenkunde entnommenen Bild des Palimpsests: "où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence" (Genette 21983:451). Das Bild verdeutlicht die vom späteren Text aus gesehene Einheit aus Prä- und Folgetext, und auch wenn man dagegen einwenden kann, daß es die Vorlage als in ihrer Eigenexistenz beinahe ausgelöscht zeigt,³⁷ so charakterisiert es doch treffend den vom Verfasser einer Weiterführung angestrebten Eindruck.

Hypertextualité stand (worauf schon der Titel des gesamten Werks *Palimpsestes* hinwies) im Zentrum von Genettes Betrachtung.³⁸ Er unterteilte diese Kategorie in zwei Subkategorien, 'Imitationen' (definiert als "dire autre chose semblablement", und veranschaulicht am Bezug der *Aeneis* auf die *Odyssee*) sowie 'Transformationen' (gekennzeichnet als "dire la même chose autrement", beispielhaft verdeutlicht am Verhältnis von *Odyssee* und *Ulysses*; Genette 21983:12-3). Beide gliederte er wiederum in drei Erscheinungsformen - jeweils satirischer, spielerischer oder ernsthafter Natur -, so daß folgendes Raster entstand (Genette 21983:37):

TABLEAU GENERAL DES PRATIQUES HYPERTEXTUELLES

| régime relation | ludique | satirique | sérieux |
|-----------------|----------|-----------------|---------------|
| transformation | parodie | travestissement | transposition |
| imitation | pastiche | charge | forgerie |

Unter *charge* verstand Genette ein satirisches Pastiche oder auch eine *caricature*; *forgerie* verwendete er als wertfreien Begriff, dem er zwei Spielarten zu-

ordnete, nämlich *apocryphe* (d. h. eine wirkliche Fälschung)³⁹ und, wie schon im vorangegangenen Teil dieser Arbeit ausgeführt, *continuation*.

Ich habe Genettes Schema nicht etwa wiedergegeben, weil ich es für der transtextuellen Weisheit letzter Schluß hielte - das lag auch Genette fern⁴⁰ -, sondern weil es auf einen Blick seine Terminologie in ihrem Bezugssystem erkennen läßt. Mich interessiert im gegenwärtigen Zusammenhang weniger die Kategorie der *forgerie* als vielmehr die der *transposition*. Diese Art 'ernsthafter Transformation' (nach Genette die wichtigste der sechs *pratiques hypertextuelles*, 21983:237) mit den vielfältigen ihr zugewiesenen Operationstechniken halte ich für sehr geeignet, auch die Verwirklichung von Weiterführungen differenziert beschreiben zu können.

Nehme ich Genettes Modell damit seine Trennschärfe, indem ich die *continuation* nicht (wie er) als imitativ, sondern als transformativ einstufe? - Nein, denn bei ihm selbst findet sich der Hinweis darauf, daß ein literarisches Werk sich auf verschiedene andere, im einen Fall imitativ, im anderen transformierend, beziehen könne (21983:39) und daß der Unterschied zwischen beiden Subkategorien ein gradueller sei (21983:13); noch entscheidender hingegen ist, daß der von mir gebrauchte Begriff der Weiterführung mehr umfassen soll als nur Fortsetzungen (im Sinne von Genettes *continuation*), nämlich auch solche Texte, die den Prätext aus gewandelter Innenperspektive ein weiteres Mal, aber anders erzählen.⁴¹

Genette untergliederte die Klasse der Transpositionen in zwei Gruppen von Operationen, die sich jeweils auf die formale wie auf die inhaltliche Ebene des Prätextes beziehen; beide Gruppen wurden wiederum in vielfältiger Weise weiter aufgespalten.⁴² Für die Beschreibung der Verwirklichungsmöglichkeiten von Weiterführungen interessant sind dabei die letzten beiden den *transpositions formelles* zugerechneten Operationstechniken der *augmentation* und *transmodalisation* sowie der komplette Apparat der *transpositions thématiques*; ich werde sie kurz vorstellen, ohne jeweils Beispiele zu nennen (die sich in den entsprechenden Abschnitten von *Palimpsestes* finden lassen).

Augmentation, d. h. die durch Erweiterung veränderte Wiedergabe eines Prätextes, wäre nach Genette in dreifacher Gestalt denkbar: auf inhaltlicher Ebene (hier wird eine Interdependenz formaler wie inhaltlicher Transpositionen deutlich) als *extension*, auf stilistischer Ebene als *expansion* und, wenn auf beiden Ebenen gleichermaßen operierend, als *amplification* (womit Genette eine Technik der klassischen Rhetorik aufgriff, nämlich die beispielsweise durch Einführung zusätzlichen Personals oder breiter ausmalenden Stil veränderte Nacherzählung eines Textes).

Unter *transmodalisation* verstand Genette einerseits die Übertragung eines Textes von einem - erzählenden oder dramatischen - 'Modus' in einen anderen (*transmodalisation intermodale*), also durch *dramatisation* oder *narrativisa-*

tion; andererseits faßte er darunter die durch Veränderung von Elementen innerhalb des Modus erfolgende Wiedergabe. Sie manifestiere sich, neben unwesentlichen oder bloß auf Variation des jeweiligen Modus gerichteten Operationen, vor allem in drei Bereichen: dem der Zeit (*temps*), dem der Perspektive (den Genette leider ebenfalls als *mode* bezeichnet)⁴³ und dem der Erzählsituation (*voix*)⁴⁴. So könne ein *hypertexte* den zeitlichen Rahmen des Ursprungstextes durch Einführung oder Beseitigung von Elementen verändern (beispielsweise durch einen Beginn *in medias res* statt *ab ovo*) oder aber das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit abwandeln (etwa durch Ersatz szenischer durch summarische Passagen bzw. umgekehrt). Desgleichen ließen sich im Bereich der perspektivischen Darstellung distanzschaffende oder -vermindernde Operationen vornehmen, möglicherweise sogar der Umfang des präsentierten Geschehens (und damit das Ausmaß der an den Leser weitergegebenen Information) an sich verändern: durch Verengung einer alles in den Blick nehmenden Perspektive hin auf die Betrachtung bloß einer Figur (*focalisation*), in umgekehrter Weise durch Ausweitung der Präsentation (*défocalisation*), schließlich durch Konzentration auf eine andere als die ursprüngliche Hauptfigur (*transfocalisation*). Die letzte Technik bietet für die Verwirklichung einer Weiterführung folgende Chance:

la transfocalisation est ici l'occasion de répondre à des questions laissées ouvertes par les silences de l'hypotexte, du genre: "Pendant que X se conduit ainsi, que devient Y?"

Je dis: *occasion*: l'hypertexte transfocalisant n'est évidemment pas tenu à ces déplacements; [...] mais en fait il y serait sans doute naturellement conduit, substituant aux scènes inévitablement supprimées [...] des scènes inévitablement absentes de l'hypotexte, et qui s'imposaient pour la constitution, ou caractérisation, du nouveau personnage focal. (Genette ²1983:333)

Der Folgetext kann über die formale Veränderung der Perspektive gleichzeitig auch die inhaltliche Präsentation beeinflussen - im Sinne der Aussparung aus dem Hypotext bekannten Geschehens und der Erweiterung um völlig neue, nur dem späteren Hypertext eigene Elemente - ; damit kann die Vorlage verfremdet einem neuen Blick freigegeben werden. (Es braucht wohl nur angedeutet zu werden, daß Iser's Konzeption der Innenperspektiven und Genettes *mode-perspective* sich eng berühren.)

Ein letzter Blick auf den Bereich der Erzählsituation, bevor ich die möglichen Transpositionen auf inhaltlicher Ebene referiere. Ähnlich wie im Bereich der *mode-perspective* sah Genette Techniken im Bereich der *voix* operieren, nämlich durch Wechsel des Erzählstandpunkts von der dritten in die erste Person (*vocalisation*) bzw. in umgekehrter Weise (*dévocalisation*) oder aber über das Auswechseln eines Ich-Erzählers gegen einen anderen (*transvocalisation*).⁴⁵

Auch in der ersten seiner *transpositions thématiques*, der semantischen, unterschied Genette triadisch ähnlich strukturierte Bereiche, einmal den psychologisch bestimmten der *transmotivation* und dann den auf Werturteile ge-

gründeten der *transvalorisation*. Im ersten Fall könne es sich entweder um die Bereicherung des Folgetextes durch ein der Vorlage fehlendes psychologisches Motiv handeln (*motivation*), um die Entfernung eines solchen (*démotivation*) oder aber den Ersatz durch ein andersgeartetes (*transmotivation*). Unter *transvalorisation* verstand Genette die dem Personal zugewiesenen Werte, ihre relative (Un-)Wichtigkeit oder die auf sie bezogene auktoriale Sympathie lenkung (wie schon im psychologischen Bereich verwendete Genette auch hier die Vorsilbe *trans-* gleichermaßen zur Kennzeichnung des Ober- wie auch eines Unterbegriffs). Eine Figur könne aufgewertet werden, also wichtiger oder sympathischer erscheinen (*valorisation primaire* im Falle des Protagonisten, *valorisation secondaire* im Falle der Aufwertung bzw. *réhabilitation* einer bislang zweitrangigen Figur), sie könne aber auch abgewertet (*dévalorisation*) oder in ihrer Rolle durch eine andere ersetzt werden (*transvalorisation*).⁴⁶

Neben der semantischen erkannte Genette weiterhin eine sich auf Personal und *setting* beziehende *transposition diégétique*. Er unterschied dabei eine homodiegetische (die Vorgaben des Prätextes unverändert belassende) Spielart von einer heterodiegetischen und einer dritten, als Mischform gekennzeichneten. Die *transpositions hétérodiégétiques* könnten als auf die Figuren bezogene 'Geschlechtsumwandlung' (sei es als *masculinisation* oder *féminisation*) auftreten, als mit ihnen verbundener Nationalitätenwechsel (*naturalisation*) oder als "mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante*" (21983:351), also als Annäherung an die Position des gegenwärtigen Lesers und an die gesellschaftliche Wirklichkeit bei Erscheinen des Folgetextes.

Die letzte der drei ernsthaften Transformationen auf inhaltlicher Ebene sei die *transposition pragmatique*, diese umschreibe eine Veränderung der Handlung durch den Hypertext.⁴⁷

Wenn ich weiter oben (in Teil I, Kapitel 1) davon sprach, daß Weiterführungen aufgrund ihrer Selbstcharakterisierungen als dreiköpfiges Wesen erschienen, so mag nach der Schilderung von Genettes terminologischen Bestimmungen der Eindruck entstanden sein, als handle es sich vollends um eine Hydra. Gäbe es Alternativen?

Sicherlich stellt Genettes Typologie bis heute den differenziertesten Beschreibungsversuch transtextueller Bezüge dar, aber natürlich nicht den einzigen. Wenn ich trotzdem auf die Darstellung auch der Typologien von Jürgen v. Stackelberg (1972; 1991), Gunter Grimm (1977), Bruno v. Lutz (1980), Horst Prießnitz (1980), Karlheinz Stierle (1984) und Manfred Pfister (1985) verzichte - ohne im nachhinein die Leistung dieser Wissenschaftler schmälern zu wollen - , so geschieht dies aus folgenden Gründen: ihre Modelle tragen in meinen Augen nichts zur Erweiterung oder Verbesserung der wesentlich umfangreicheren Klassifikation Genettes bei (eher würde beim Leser unnötige Verwirrung geschaffen), zumal sie zumeist ohne die Einbettung in den breite-

ren Rahmen der anderen vier transtextuellen Kategorien (*inter-*, *para-*, *méta-* und *architextualité*) präsentiert werden. Ich werde deshalb im weiteren allein Genettes Klassifizierung berücksichtigen (zu den anderen siehe Anhang B dieser Arbeit), bin aber noch die Antwort schuldig, in welcher Art sie sich genau für die Annäherung an den Untersuchungsgegenstand nutzbar machen läßt.

Genettes transtextuelles Beschreibungsmodell stellt einen Apparat zur Verfügung, dessen Teile ausdifferenziert und systematisch angeordnet, aber auch aufeinander bezogen präsentiert werden, so daß sie bei der Analyse als Ganzes eingesetzt werden können. Nur ein Beispiel: der transtextuelle Charakter von Fieldings Roman *Joseph Andrews* (1742) als einer Weiterführung von Richardsons *Pamela* (1741) - allein auf diesen Gesichtspunkt kommt es mir hier an - ließe sich mit Genette erfassen als *paratextualité* (Verweis über den im Titel erscheinenden Nachnamen), *métatextualité* (expliziter Bezug auf *Pamela* in den Kapiteln 1 und 2 des ersten Buchs) und, im Bereich der *hypertextualité*, als Weiterführung in Gestalt imitativer *forgerie* (und speziell als *suite*⁴⁸, denn die Handlung spielt ja angeblich nach den von Pamela erlebten Ereignissen), mehr noch aber als *transformation* auf den Ebenen der *parodie* - während man *Shamela* (1741) eher als *travestissement* einordnen würde⁴⁹ - und der *transposition* (genauer: als heterodiegetische *masculinisation* der Titelfigur und als *dé-*, wenn nicht *transvalorisation* der aus Richardsons Roman sprechenden Tugendvorstellung).⁵⁰ Der Gewinn bei der Analyse mithilfe von Genettes Typologie liegt nun nicht etwa darin, daß sich mit ihr jeder Fund im nachhinein säuberlich etikettieren läßt, sondern daß man durch sie bereits bei der Analyse die mögliche Vielfalt transtextueller Beziehungen im Blick behält und den Gegenstand auf die unterschiedlichen Aspekte hin befragen kann.⁵¹ Weil Genettes Kategorien nicht als einander ausschließend, sondern als sehr wohl miteinander kombinierbar angelegt worden sind, wird einer allzu schematischen Klassifizierung des Gegenstands vorgebeugt und der Interpretation überantwortet, warum ein Folgetext sich in unterschiedlich vielfältiger Weise auf seinen Prätext bezieht und warum dies etwa gerade an bestimmten Stellen in einer dominierenden Form geschieht.

Genettes Klassifikation, so läßt sich zusammenfassend sagen, kann *bei* der Analyse als Fragenkatalog an den Folgetext, *nach* der Analyse als Beschreibungsapparat der Ergebnisse dienen; der drohenden Gefahr eines hermeneutischen Zirkelschlusses - bei dem man bloß die eigenen Vor-Urteile als Ergebnisse erhalte - entgeht man dadurch, daß man sich die Offenheit von Genettes Modell für darüber hinausweisende Kategorien vergegenwärtigt (wobei angesichts der Ausdifferenzierung dieses Ansatzes, verglichen mit anderen, die Zahl zusätzlich zu berücksichtigender Kategorien eher gering zu veranschlagen ist).

2. Klassifizierung

Auf den bisher gemachten Ausführungen aufbauend, möchte ich jetzt selbst den Versuch machen, ein deskriptives Schema zu begründen, das der Klassifizierung möglicher Arten von Weiterführungen dienen soll. Ich stütze mich dabei im wesentlichen auf Genettes (in Teil I, Unterkapitel 3.5 referierte) Klassifizierung, nehme jedoch einige Veränderungen vor.

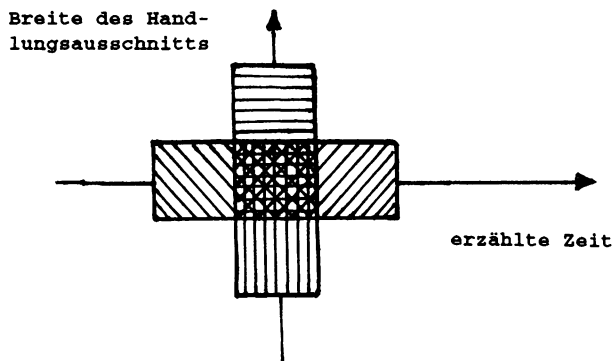


Abb. 1

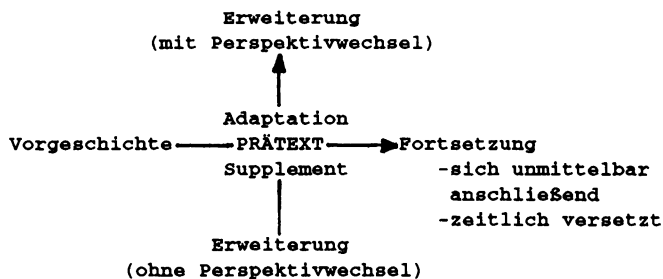


Abb. 2

Die beiden Abbildungen sind komplementär zu verstehen: *Abb. 1* situiert die zu erwartenden Weiterführungstypen in einem durch 'erzählte Zeit' (Müller [1947] 1978:72-7) und Breite des Handlungsausschnitts bestimmten Koordinatensystem; die vorgebliche Einheit von Prä- und Folgetext, auf die sich beide Achsen beziehen, wird durch die jeweils unterschiedliche Schraffur verdeutlicht. *Abb. 2* benennt nun die weiterführenden Teile der sich so ergebenden Einheiten, die sich einer von drei Gruppen zuordnen lassen: erstens derjenigen, die eng mit dem Prätext verbunden ist; zum zweiten einer solchen, die eine Ausweitung der dem Prätext zugrunde gelegten 'erzählten Zeit' bewirkt; und

schließlich jener, die eine Erweiterung des vorliegenden Handlungsausschnitts vornimmt.

Zur ersten Gruppe: ihr weise ich die *Adaptation* und das *Supplement* zu; wobei ich unter der erstgenannten Form (begrifflich eng gefaßt) eine den Prätext in eine andere Gattung oder ein anderes Medium transponierende Bearbeitung verstehe (*transmodalisation* in Genettes Klassifikation). Bei ihr sind daher allenfalls gattungsbedingte Textveränderungen, weniger eine eigenständige Ausgestaltung der Vorlage (d. h. keine Erweiterung der erzählten Zeit oder des Handlungsausschnitts) zu erwarten - eher sind Kürzungen wahrscheinlich. Sie stellt in der Regel also keine Weiterführung im eigentlichen Sinne dar und wird hier nur der Vollständigkeit (und begrifflichen Klärung) halber aufgenommen.⁵² Anders steht es mit dem *Supplement*⁵³: da es die Ergänzung eines fragmentarisch gebliebenen Prätextes darstellt, kommt es im Regelfall zur Ausweitung der erzählten Zeit, wohingegen aber ein Wechsel der Innenperspektiven unwahrscheinlich ist (denn dadurch würde ein - sicherlich unerwünschter - Bruch zwischen fragmentarischer Vorlage und der Vervollständigung erkennbar). Wie die *Adaptation* ist auch das *Supplement* eng an den Prätext gebunden, was in seinem Fall schon durch die Veröffentlichung in einem Buch, eben als Einheit, erkennbar wird.⁵⁴

Die zweite Gruppe umfaßt diejenigen, vom Prätext schon deutlicher unterscheidbaren Teile des neuen Ganzen, für die eine 'Verlängerung' der erzählten Zeit an Beginn oder Ende des Prätextes charakteristisch ist. Dabei weitet die *Vorgeschichte*⁵⁵ das Dargestellte um inhaltliche Momente aus, die ihm angeblich vorangehen, während die *Fortsetzung*⁵⁶ die vorliegende *story* über deren Ende hinaus verlängert: sie knüpft dabei, gleich ob *in sich unmittelbar anschließender oder zeitlich versetzter Form*,⁵⁷ an Personal und temporales *setting* des Prätextes an. Bei Fortsetzungen handelt es sich sicherlich um die am häufigsten auftretenden und deshalb oft als einzigen bemerkten Formen von Weiterführungen; wie das Schema zeigt, trägt dieser Eindruck.

Die dritte Gruppe von Weiterführungen - gekennzeichnet durch eine 'Verbreiterung' des prätextuellen Handlungsausschnitts - beinhaltet zwei Formen, die sich im einzelnen darin unterscheiden, ob sie von einem möglichen Wechsel der Innenperspektiven Gebrauch machen oder nicht. Die *Erweiterung ohne Perspektivwechsel* bleibt insgesamt gebunden an die in der Vorlage erzählte Zeit, ergänzt jedoch die mitten im Prätext ausgesparten Leerstellen, d. h., sie ersetzt prätextuelles *telling* durch *showing* (etwa durch das Einfügen von Nebenhandlungen oder durch Dehnung geraffter Passagen).⁵⁸ Sie wahrt dabei die perspektivische Struktur der Vorlage, wohingegen die zweite Form der Erweiterung *durch Wechsel der Innenperspektive* (und gegebenenfalls durch eine damit einhergehende Veränderung der Gesamtaussage) gekennzeichnet ist. Das will ich kurz verdeutlichen.

Als Beispiel für eine ohne Perspektivwechsel verwirklichte Erweiterung läßt sich Hunter Steeles *Lord Hamlet's Castle* (1987) anführen. Dort werden die Unbestimmtheitsstellen von Shakespeares Prätex (das Aussehen der Figuren oder die Motive ihres Handelns betreffend) durch teils beschreibende, teils psychoanalytische Deutungen vornehmende Erzählerkommentare gefüllt - gleichzeitig bleibt jedoch die Art der Präsentation des Geschehens bei der Überführung des dramatischen Prätexes in eine auktoriale Erzählsituation (Stanzel 41989) im wesentlichen gewahrt. Prätexuelle Leerstellen werden durch eingeschobene "Interludes" gefüllt, in denen der Erzähler seine *omniscience* durch Informationen über ausgesparte Handlungsteile und durch Beantwortung selbstgestellter Fragen zum Gang der Handlung und zur Motivation der Figuren beantwortet. Das "First Interlude" (Kapitel 7) folgt auf das Erscheinen des Geists von Hamlets Vater am Ende des ersten Akts des Prätexes, das "Second Interlude" (Kapitel 20) wird zwischen die vierte und fünfte Szene des vierten Akts eingeschoben; in Kapitel 3 ("First Entry") wird Hamlets *soliloquy* "O, that this too too sullied [solid] flesh would melt" (I.2) als Tagebucheintrag innerhalb eines *flashback* eingearbeitet, der die Vorgeschichte beleuchtet (insbesondere die der sexuellen Beziehungen innerhalb des dramatischen Personals). Insgesamt hält sich Steeles Folgetext jedoch an den vorliegenden Zeitrahmen, ist also eindeutig der dritten Gruppe von Weiterführungen zuzuordnen; weiterhin stellt er aufgrund der eingeschobenen Passagen mehr als nur eine Prosa-Adaptation (*narrativisation* oder englisch: *novelization*) dar.

Als Beispiel für eine durch Wechsel der Innenperspektiven gekennzeichnete Erweiterung wird man - um beim gleichen Prätex zu bleiben - an Stoppards Drama *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967) denken, in dem das Geschehen aus dem Blickwinkel zweier ursprünglicher Nebenfiguren, die jetzt Prominenz erlangen, dargestellt wird. Diese Form der Erweiterung entspricht in Genettes Klassifikation der *transfocalisation* bzw. der *transvocalisation*, in diesem Zusammenhang zieht auch er Stoppards Drama heran (Genette 21983: 339-40), zu dem sich weitere Ausführungen wohl erübrigen.

Das vorgestellte Schema beschreibt den inhaltlichen Bezug zwischen Prä- und Folgetext und seine formale Umsetzung, kurz: das transtextuelle Verhältnis, wie es sich auf der Ebene des *plot* verwirklicht. Alle genannten Möglichkeiten von Weiterführungen stellen 'reine' Formen dar, Mischformen sind ohne weiteres denkbar (in solchen Fällen könnten dann jeweils nur Teile des weiterführenden Werks mit den oben genannten Begriffen erfaßt werden). Die systematische Anordnung soll außerdem nicht die aus den bisher angeführten Beispielen schon erahnbare Tatsache verdrängen, daß es sich bei Fortsetzung und Supplement um geradezu 'klassische' Formen, bei den Erweiterungen um erst im 20. Jahrhundert aufkommende Arten handelt.

Daneben werde ich bei der Analyse von Folgetexten auch noch eine Reihe anderer Kriterien berücksichtigen, die der mit der Weiterführung verbundenen *Autorintention* Rechnung tragen. Ich will sie kurz nennen (ihre Begründung wird im Unterkapitel 4.4 nachgereicht); denkbar sind

- Nachahmungen im Geist der Vorlage,⁵⁹
- spielerische Verfremdungen (d. h. Parodien), und
- ernsthafte Verfremdungen (die die Thematik des Prätextes, einzelne Züge seiner Figuren oder Elemente seiner Handlung aufgreifen und sie z. B. in eine andere zeitliche, räumliche oder gesellschaftliche Umgebung übertragen).

Ich orientiere mich hierbei erkennbar, wenn auch in weniger systematischer Form, an Genettes Schema hypertextueller Bezüge (siehe oben Seite 58). Auch hier sind Mischformen möglich; die letztgenannte Kategorie läßt sich zudem besonders deutlich als 'Verjüngung' (Jauß) oder 'Belebung' (Kosík) beschreiben.

Ich komme nun auf die Relevanz rezeptions- und produktionsästhetischer Aspekte für die Untersuchung von Weiterführungen zu sprechen.

3. Rezeptionsästhetische Gesichtspunkte

Mit dem jetzt folgenden Kapitel möchte ich auf einen zweiten, für die Untersuchung wichtigen Fragenkomplex aufmerksam machen, der sich wiederum einem ästhetischen Teilbereich zuordnen läßt. Die bislang auf Strukturelemente der Texte gerichteten Blicke sollen jetzt auf Rezeptionsprozesse gelenkt werden. Ich verwende bewußt den Plural, denn es sind grundsätzlich *zwei* solcher Prozesse zu unterscheiden, nämlich sowohl der mit dem Prä- als gerade auch der mit dem Folgetext verbundene; beide werden in der Regel in dieser Reihenfolge nacheinander durchlaufen werden. 'In der Regel': zu prüfen wäre, ob im Einzelfall die Rezeption eines Folge- ohne die Kenntnis seines Prätextes möglich ist; vorausgesetzt werden kann jedoch, daß eine adäquate Konkretisation (d. h. ein umfassendes, auch die Verweise auf die Vorlage erfassendes Verstehen)⁶⁰ in diesen Ausnahmefällen nicht erreicht werden kann. Der Plural ist aber auch noch aus einem anderen Grund angebracht, denn die beiden genannten Prozesse stellen sich natürlich als Vielzahl individueller Rezeptionsweisen dar, die ich lediglich aus Gründen der Darstellbarkeit auf je eine mit Prä- oder Folgetext verbundene reduziere.

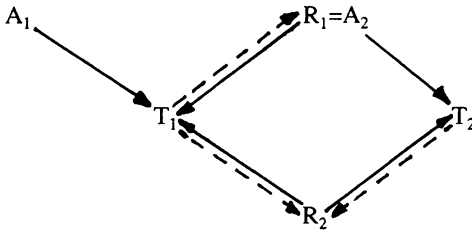
Die Betrachtung geht dabei vom Folgetext, genauer: von seiner Leserschaft, aus; eine in traditioneller Weise allein auf 'Wirkung' oder 'Einfluß' des Prätextes gerichtete Sicht⁶¹ würde dem hier interessierenden, transtextuellen Bezug nicht gerecht und wird daher vermieden. (Ich betone dies deshalb so nachdrücklich, weil ich im folgenden, scheinbar mir selbst widersprechend, mit einer mit dem Prätext verbundenen Rezeptionsphase beginne; der Widerspruch wird sich aber bald auflösen.)

3.1 Rezipiententypen und Rezeptionsphasen

Welche Leser nehmen sich eines Folgetextes an? Im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsanalyse sind mehrere Lesertypologien vorgeschlagen worden, die bei aller Begriffsverwirrung grundsätzlich unterscheiden zwischen *fiktiven Lesern* (wie etwa dem in den beiden Tom-Jones-Romanen angesprochenen 'Reader'), *intendierten* (d. h. durch Autor oder Werk angesprochenen) und *realen Lesern* (den tatsächlichen Rezipienten). Die beiden letztgenannten Gruppen ließen sich jeweils weiter untergliedern in *passive Rezipienten* (das breite Lesepublikum), *reproduzierende Rezipienten* (u. a. Literaturkritiker und -wissenschaftler als vermittelnde Instanzen im Distributionsprozeß) und *produktive Rezipienten* (zu denen Autoren einer Weiterführung zählen).⁶² Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung sollen, wann immer möglich, Angaben über die Zahl (gemessen an der Auflagenhöhe), über Alter, Geschlecht

und Reaktion realer Leser eingearbeitet (jedoch keine eigenständige historische Rezeptionsforschung geleistet) werden.

Die Gliederung des rezeptionsästhetischen Fragenkomplexes orientiert sich im folgenden an dem von Gunter Grimm (1977:26-31) vorgestellten Phasenablauf. Grimm unterschied grob drei Phasen, und zwar neben derjenigen der Rezeption die ihr vorausgehende der Prä- und die sich ihr anschließende der Postrezeption. Ich werde den Rezeptionsprozeß in seinem idealtypischen Ablauf beschreiben und deshalb mit der Postrezeption des Prätextes beginnen; die drei eng mit dem Folgetext verbundenen Phasen schließen sich später an. Zuvor möchte ich jedoch meine Sicht des gesamten Rezeptionsprozesses modellartig⁶³ verdeutlichen:



A₁ bezeichnet den Autor eines Prätextes T₁, zu dem der produktive Rezipient R₁ als Autor A₂ einen Folgetext T₂ verfaßt, der von einem passiven bzw. reproduzierenden Rezipienten R₂ aufgenommen wird. Die hergestellten Verbindungen A₁ → T₁ und A₂ → T₂ bezeichnen den jeweiligen Produktionsakt, die Verbindungen R₁ ← T₁ → R₂ und T₂ → R₂ die Ansprache intendierter Rezipienten, während die Darstellung tatsächlich ablaufender Rezeptionsprozesse R₁ → T₁ ← R₂ und T₂ ← R₂ die rezeptionsästhetische Prämisse berücksichtigt, daß sich Texte nicht ihre Leser suchen, sondern daß es die realen Leser sind, die sich diese Texte *aneignen* (oder eben auch nicht rezipieren); daß sich der Kommunikationsprozeß also gerade nicht als bloßer Nachvollzug einer Autorintention (darstellbar als A₁ → T₁ → R₁) oder als metaphysisch ablaufende Transtextualität (beispielsweise T₁ → T₂) auffassen läßt.⁶⁴

Um der Anschaulichkeit willen ist der außertextuelle Rahmen (wie etwa entsprechende Bezüge der Texte auf die 'Welt', gesellschaftlicher oder kultureller Kontext, Einflüsse der Distribution) nicht aufgenommen worden, er ist dennoch (wie aus den bisher gemachten Ausführungen sicherlich schon hervorgegangen ist) immer zu berücksichtigen. Die zeit- und raumübergreifenden Elemente müßten dabei als mehrere ineinanderverschachtelte Rahmen gedacht werden: So entsteht der Prätext in einem bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Kontext, wird aber mit dem Folgetext zusammen später unter veränderten Bedingungen, also in einem anderen Rahmen, rezipiert.

Ich wende mich nun in der angekündigten Form den einzelnen Rezeptionsphasen zu.

3.2 Folgen der Rezeption des Prätextes

Die Rezeption eines Prätextes ist für seinen Folgetext in dreifacher Weise von Belang: einmal stellt sie natürlich dessen Entstehungsgrundlage dar, denn der produktive Rezipient R_1/A_2 fühlte sich ja erst dadurch zu seiner Abfassung veranlaßt; zum zweiten mag die reproduzierende Rezeption in bestimmter Weise das Interesse am Prätext wachgehalten haben; drittens schließlich wird ein passiver Rezipient R_2 durch sie (und eventuell daneben noch durch einen reproduzierenden Rezipienten) in seiner Rezeption des Folgetextes T_2 beeinflusst. Ich greife im folgenden nur einige Aspekte produktiver Rezeption auf (andere unter produktionsästhetischem Blickwinkel erst in Kapitel 4); mit der reproduzierenden oder passiven Rezeption verbundene Fragestellungen werden im sich anschließenden Unterkapitel zur Sprache kommen.

Die auf die Apperzeption, d. h. auf die während des Rezeptionsakts ablaufende, bewußte Verarbeitung des Wahrgenommenen folgenden Teilphasen des *Rezeptionsresultats* und der *Rezeptionswirkung* hat Gunter Grimm unter dem Terminus 'Postapperzeption' zusammengefaßt, weiterhin aber der Rezeptions- und nicht der Postrezeptionsphase zugewiesen.

Die Begriffe definieren handlungstheoretisch den Sachverhalt des schriftlichen Niederschlags des Rezeptionsaktes, der als Text Konkretisation oder, weniger exakt, Rezeption selbst genannt wird, und den Sachverhalt der langfristigen, nur bedingt vom Rezeptionsresultat abhängigen Wirkung. (Grimm 1977:27)

Die eigentliche Wirkung aber - nämlich der Umschlag von Rezeption in soziales Handeln - sei das wesentliche Merkmal erst der Postrezeptionsphase.⁶⁵ Eine solche Festlegung bereitet Schwierigkeiten bei der Situierung des für diese Untersuchung wichtigen Ergebnisses *produktiver Rezeption*: Dies ist in Grimms Augen weder ein Rezeptionsresultat⁶⁶ noch ein sozial wirksames Handeln, vielmehr ein zweiter Text als das "über bloße Konkretisation hinausgehende Ergebnis der Rezeption" des Prätextes (Grimm 1977:149).

Der Doppelcharakter produktiver Rezeption erschwert sicherlich eine exakte Zuordnung zu einer Phase des Rezeptionsprozesses. Ich nehme Grimms Formulierung zum Anlaß, die produktive Rezeption als vom eigentlich mit dem Prätext verbundenen Rezeptionsakt losgelöst, ja: ihm nachgeordnet, aufzufassen und sie deshalb, anders als Grimm, der Postrezeptionsphase zuzuweisen. Der Folgetext mag sich dabei (von A_1 bzw. T_1 aus gesehen) u. a. als ein "produktives Mißverständnis" (Link 1976:90) oder (aus der Sicht von A_2 bzw. T_2) als eine Transformation des Prätextes darstellen, sollte er - bewußt oder unbewußt - den mit T_1 verbundenen Intentionen zuwiderlaufen. Ließe sich dies an T_2 belegen, dann wird man zum einen die Umstände der produktiven Re-

zeption genauer betrachten: Was sagt eine solche Absichtsänderung über die Rezeption von T_1 in einem bestimmten sozio-kulturellen und historischen Kontext aus? Zum anderen wird man nach der mit T_2 verbundenen Autorintention fragen: Wurden vom Verfasser bewußt Techniken der Verfremdung oder der *transvalorisation* eingesetzt, um beim Leser eine Ent-Täuschung hervorzurufen?

In jedem Fall, ob als Imitation oder Transformation, stellt der Folgetext, wie wohl deutlich geworden sein wird, ein Dokument innerhalb des mit dem Prätext verbundenen Rezeptionsprozesses dar; er steht gleichwertig neben anderen Zeugnissen wie Äußerungen in Briefen usw., ist in meinen Augen aber seiner literarischen Form und des Vorgangs der Überführung eines Rezeptions- in einen neuen Produktionsakt wegen um so interessanter.

3.3 Prärezeption des Folgetextes

Ungeachtet des zeitübergreifenden Charakters des hier zu untersuchenden, mit (mindestens) zwei Texten verbundenen Rezeptionsprozesses blendet die Phase der Postrezeption des Prä- über in die Phase der Prärezeption des Folgetextes, wobei nun reproduzierende und passive Leser an Bedeutung gewinnen. Zur Prärezeption zählte Grimm die *Rezeptionsmotivation*, die sich - so würde ich seine Kennzeichnung ausweiten - als eine zum einen rein literarisch begründete, zum zweiten durch Instanzen vermittelte und schließlich aus je individuellen Erfahrungen resultierende Erwartungshaltung des Rezipienten darstellt.

Die rein auf literaturgeschichtlichen Kenntnissen fußende Haltung hatte Hans Robert Jauß als 'Erwartungshorizont' bezeichnet⁶⁷ und die These aufgestellt, daß sich künstlerisch wertvolle Werke dadurch auszeichneten, daß sie innovativ einen 'Horizontwandel' herbeiführten, später (in einem sogenannten zweiten 'Horizontwandel') dann aber selbst wiederum kanonisch werden könnten. Wichtiger als die gegen Jauß' Thesen gemachten Einwände⁶⁸ sind in unserem Zusammenhang die Fragen, ob es gerade diese zumindest ursprünglich provozierenden, später vielleicht kanonisch gewordenen Prätexte sind, die zur Rezeption (und damit verbunden auch erst zur Abfassung) eines Folgetextes motivieren, und wie und warum sie dies gegebenenfalls vermögen.

Besteht die mit dem Folgetext verbundene Rezeptionsmotivation vorrangig im Wissen um den angeblich überzeitlichen Wert, d. h. die Klassizität des Prätextes, oder beruht sie eher auf seiner weiten Verbreitung, also seiner Popularität? Als wie und in welcher Form gegenwärtig kann der Prätext bei Erscheinen des Folgetextes vorausgesetzt werden, und wer oder was hat ihm seine Bekanntheit zeitübergreifend erhalten? Die Unterscheidung von *high* und *popular culture*, *high-brow* und *low-brow literature* weist nämlich hin auf die diese Bewertung vornehmenden oder zur Verbreitung beitragenden, vermittelnden Instanzen wie Literaturkritik, Literaturwissenschaft, Schule, Film oder Fernsehen

(bzw. die dort tätigen reproduzierenden Rezipienten), mit denen sich die Distributionsforschung befaßt. (Dies setzt - mit Reese 1980:12-3 - voraus, daß ein Kunstwerk nicht im Rahmen eines 'zweiten Horizontwandels', vorrangig durch den Nachweis eigener Güte, *kanonisch*, sondern bewußt *kanonisiert* und auf diese Weise im Bewußtsein der Rezipienten lebendig gehalten wird.)

Der dritte von mir im Rahmen der Prärezeption herausgestellte, individuelle Erfahrungsbereich des künftigen Rezipienten eines Folgetextes wird, anders als die beiden bereits angesprochenen, gerade wegen seiner Individualität kaum je eindeutig festzumachen sein; allenfalls läßt sich vermuten, daß den Rezipienten ein satirisches Interesse leitet, oder aber, daß er sich im Gegenteil von der Lektüre des Folgetextes eine Ausdehnung des mit dem Prätext verbundenen Lese-genusses verspricht, also das Leseerlebnis wiederholen oder auffrischen möchte. Dafür sprechen beispielsweise die zahlreichen, eindringlich an Samuel Richardson herangetragenen Bitten um eine Weiterführung von *Sir Charles Grandison* (so wurde er u. a. aufgefordert, seine Leser den Roman aus jeweils einer Figurenperspektive fortschreiben zu lassen, um anschließend aus den Zusendungen einen autographischen Folgetext zu erstellen).⁶⁹ Richardson hat sich diesen Bitten jedoch stets widersetzt, weil er einmal das Ausfüllen von Leerstellen der Phantasie des Lesers überlassen wollte,⁷⁰ zum andern, weil er fürchtete, die Rezeptionswirkung dieses Romans dadurch nachträglich zu beschädigen und manche Leser zu verärgern.⁷¹ Damit werden zwei mögliche individuelle Haltungen gegenüber Folgetexten sichtbar: einmal das (von jedem Autor A₂ vermutete, in Richardsons Briefen aber auch eindeutig real belegte) Interesse einzelner Leser an einer weiteren Beschäftigung mit Figuren oder Thematik eines rezipierten literarischen Werks, andererseits eine auto- wie allographischen Folgetexten generell gegenüberstehende Haltung (für die sich H. M. Paull oder Roman Ingarden als Vertreter anführen ließen). Man ist versucht, der ersten Rezipientengruppe ein ausschließlich auf Unterhaltung abzielendes Interesse, der zweiten ein kritischer geschultes Auge, aber auch ein Beharren auf ihnen vertrauten ästhetischen Normen zuzuschreiben;⁷² doch scheint mir ein anderer Gesichtspunkt bedeutsamer zu sein: die zuletzt angesprochene Gruppe akzeptiert den vom Verfasser A₁ vorgestellten *plot*, während der erstgenannte Rezipientenkreis ihm darin nicht bis ins Letzte folgt und es nicht bei den Leerstellen als solchen (insbesondere nicht bei der den Schluß markierenden) belassen will. (Ich komme noch darauf zurück.)

Ich möchte die genannten Gesichtspunkte kurz mit einigen Beispielen illustrieren. Wodurch wird beispielsweise die Motivation eines Rezipienten vor der Lektüre der *Later Adventures of Tom Jones* bestimmt? - Sicherlich z. T. durch das Wissen um die innovatorischen Aspekte des Prätextes, dessen 'author' vorgab, eine "new Province of Writing" (Fielding [1749] 1974:77) begründet zu haben, und dessen weite Verbreitung noch über zwei Jahrhunderte nach dem Tod des Verfassers - allein die Penguin-Taschenbuchausgabe erlebte 21 Auflagen zwischen 1966 und 1986 - zweifellos maßgeblich durch die ver-

mittelnden Instanzen der Literaturwissenschaft und der (Hoch-)Schule beeinflusst wurde.⁷³ Dagegen wird der Leser der zeitgenössischen Weiterführung *Tom Jones [...] in his Married State* seine Rezeptionsmotivation eher aus der Popularität des - damals noch nicht kanonisierten - Prätextes gezogen haben. Diese Aussagen können entsprechend auch auf die weitaus zahlreicheren Folgetexte zu Richardsons *Pamela* und auf Upton Sinclairs 1950 veröffentlichten Roman *Another Pamela* übertragen werden.⁷⁴ Im Fall der Weiterführungen zu populären Vorlagen wie den Romanen um 'Frankenstein', 'Dracula', 'Sherlock Holmes' oder 'James Bond', die nicht von den gerade genannten Instanzen kanonisiert, dafür aber durch Verfilmungen weiterhin tradiert wurden, wird man eine anders gelagerte Rezeptionsmotivation vermuten dürfen. Die Erwartungshaltung wird in diesen Fällen, wenn nicht ausschließlich durch die Verfilmungen bestimmt, so doch weniger vom gesamten Prätext als vielmehr allein von seiner Titelfigur herrühren.⁷⁵

Für die Rezeptionsmotivation von Bedeutung sind neben den angesprochenen Aspekten nicht zuletzt auch transtextuelle Signale und die historischen Begleitumstände. Die bereits (in Abschnitt 1.2.1 dieses Teils) angesprochenen Signale vor allem peri-, aber auch epitextueller Art (etwa durch ein Interview) sind als ausgesprochene Rezeptionsanreize gedacht, von deren Erfolg zu einem großen Teil abhängt, ob es überhaupt zu einem Rezeptionsakt kommt (sie bleiben natürlich wirkungslos, wenn der Folgetext keine Leser bzw. Käufer findet, die Rezeption also allenfalls in einer bloßen Kenntnisnahme besteht). Sie sind außerdem aufschlußreich für die Bestimmung des von A_2 mit T_2 intendierten Rezipientenkreises. Dieser Kreis - und dabei kommen die historischen Gesichtspunkte ins Spiel - mag sich nach Durchschnittsalter, Geschlecht, Bildungsgrad und sozialer Stellung erheblich von dem ursprünglich mit T_1 anvisierten unterscheiden. Inwieweit differieren "reale zeitgenössische und post-autorielle Leser, d. h. Leser der Nachwelt-Generationen" (Grimm 1977:38) innerhalb des Rezeptionsprozesses, und inwieweit ergibt sich dessen zeitübergreifender Charakter aus veränderten Zeitumständen, die die an den Folgetext gerichtete Erwartungshaltung und eigentliche Rezeption beeinflussen?

Die zuletzt angesprochenen Gesichtspunkte möchte ich im Rahmen der Betrachtung des eigentlichen Rezeptionsakts vertiefen.

3.4 Eigentliche Phase der Rezeption des Folgetextes

Die Motivation des Rezipienten beeinflusst zweifellos seine Haltung während der eigentlichen, mit dem Folgetext verbundenen Rezeptionsphase. Die Erforschung dieses *Rezeptionsakts*⁷⁶ wies Gunter Grimm als Domäne der Literaturpsychologie aus, ich werde ihm dabei nur bedingt folgen. Meiner Ansicht nach steht eine überzeugende Beschreibung und Erklärung der psychologischen Aspekte des Rezeptionsprozesses noch aus;⁷⁷ die im folgenden wieder-

gegebenen Antworten auf die wichtigen Fragen danach, was denn im Kopf eines Rezipienten bei der Lektüre einer - und besonders einer allographischen - Weiterführung vorgeht und ob dies einerseits text-, andererseits aber alters-, geschlechts- oder in anderer Form spezifisch erfolgt, sind eingeständenermaßen spekulativer Natur.⁷⁸

Norman N. Holland hat Coleridges Kennzeichen des Rezeptionsverhaltens als "willing suspension of disbelief"⁷⁹ aufgenommen und die Erklärung gesehen in

perhaps the most basic of artistic conventions. Literary or artistic experience comes to us marked off from the rest of our experiences in reality. [...] Plays happen in special places - [...] Short stories and novels are usually labeled as such - certainly a sentence or two tells us we are dealing with fiction, not truth. (Holland 1968:70)

Dies mag nicht nur eine generelle Rezeptionshaltung erklären, sondern auch den speziellen Fall, in dem der gut 'informierte Leser' (Fish 1970) sich auf die Rezeption von Prä- und Folgetext einläßt, wohl wissend, daß sie von verschiedenen Verfassern stammen, womöglich in unterschiedlichen Jahrhunderten entstanden sind und ihm doch im nachhinein als zusammengehöriges Ganzes präsentiert werden. Erleichtert wird ihm die "willing suspension of disbelief" durch die (in Abschnitt 1.2.1 dieses Teils) bereits angesprochenen transtextuellen Signale wie Zusammenbinden oder weitgehende Verschleierung des Autorenwechsels.

Es ist wohl nicht unberechtigt, davon auszugehen, daß ein vom Prätext positiv beeindruckter Rezipient nur allzu bereit ist, in die einmal eingenommene Suspensions-Haltung zurückzufallen. Für diese Annahme sprechen nicht zuletzt die sich teilweise über Jahre hinziehenden Fernsehserien, die 'Folgefilme' zu großen Leinwand-Erfolgen oder, um ins Schrift-Medium zurückzukehren, die seit dem letzten Jahrhundert angewachsene Zahl auto- wie allographisch entstandener Roman-Reihen.⁸⁰ Ob die Suspensions-Haltung weiter eingenommen werden kann, ob sie verändert oder gar ent-täuscht und aufgegeben wird, hängt von Art und Erfolg der transtextuellen Signale innerhalb des Folgetextes ab. Für als *transvalorisation* gedachte Weiterführungen stellt sich dabei die Frage, ob die Ent-Täuschung von R₂ als ästhetischer Genuß oder als Ärgernis empfunden wird, weil beispielsweise die Identifikation mit einer aus dem Prätext vertrauten Figur nicht mehr aufrechterhalten werden kann oder weil der Folgetext in anderer Weise nicht mehr zu überzeugen vermag.⁸¹ Dies ließe sich, sofern es sich bei R₂ um einen reproduzierenden Rezipienten, beispielsweise um einen Literaturkritiker, handelt, leicht am Tenor seiner Rezension feststellen; ein solches - wie immer geartetes - Urteil sagt jedoch selbstverständlich nichts über die 'Qualität' eines Folgetextes aus, sondern verrät nur etwas über die Maßstäbe des Rezipienten, an denen sie gemessen wurden (siehe auch Seite 25).

Für die Art der Suspensions-Haltung lassen sich noch sowohl text- als auch leserbezogene Unterschiede herausarbeiten. Norman N. Holland wies darauf

hin, daß die Rezeptionshaltung der "willing suspension of disbelief" gegenüber 'serious literature' und bloßen 'entertainments' variiere: Bei letzteren scheine der Grad der Ergriffenheit wesentlich stärker zu sein.

The kind of total immersion we have been describing is at best the major part of our response in "entertainments," not great writing. We do not read Shakespeare or Tolstoy as we read Ian Fleming or Conan Doyle (1968:81-2, vgl. dort auch S. 66).

Dies einmal für die Rezeption eines Prätextes vorausgesetzt, läßt sich auf textspezifisch unterschiedliche, an den Folgetext herangetragene Rezeptions-motivationen schließen, die von diesen dann je anders erfüllt oder (vielleicht sogar absichtlich) enttäuscht werden.

Die zeit- und im Einzelfall auch kulturübergreifende Perspektive der vorliegenden Untersuchung muß daneben noch, wie bereits angedeutet, der Möglichkeit eines von Epoche zu Epoche, aber auch zwischen Prä- und Folgetext unterschiedlichen Rezeptionsverhaltens Rechnung tragen. Das betrifft einmal das Durchschnittsalter der Rezipientengruppe: Ebenso wie vor ihnen schon Robinson Crusoe und Lemuel Gulliver, so sind auch die weiter oben genannten Figuren aus der populären Literatur zu unterschiedlichen Zeiten von unterschiedlichen Altersgruppen rezipiert worden - zuerst ausschließlich von Erwachsenen, später (z. T. auf veränderter prätextueller Grundlage) auch von Kindern. Die veränderte Zusammensetzung des 'postautoriellen' Rezipientenkreises (Grimm 1977:38) spiegelt sich z. B. in Folgetexten, die dann eventuell nur noch für Heranwachsende verfaßt worden sind. Andererseits können Figuren aus Jugendbüchern (oder aus inzwischen von Jugendlichen gelesenen, ursprünglich jedoch nicht für sie gedachten Werken der Populärliteratur) auch in Erwachsenen später noch das Interesse an einer Weiterführung wecken.⁸²

Neben dem gewandelten Durchschnittsalter ist bei zeitübergreifender Rezeption auch eine mögliche Veränderung des Rezipientenkreises in Hinsicht auf Geschlecht, Bildung und finanzielle Mittel in Rechnung zu stellen. So hätte eine zeitgenössische Weiterführung von Clelands *Memoirs of a Woman of Pleasure* (besser bekannt als *Fanny Hill*) sicherlich auf einen mit der Vorlage zwar nicht unbedingt zahlen-, aber doch wesensmäßig identischen Leserkreis rechnen dürfen, und d. h. auf ein des Lesens überhaupt kundiges, relativ wohlhabendes, vermutlich nahezu ausschließlich männliches und heterosexuelles Publikum.⁸³ Dies bleibt insofern ein Gedankenspiel, als mir in diesem Fall - anders als etwa bei *Moll Flanders*, *Roxana*, *Pamela* oder *Tom Jones* - kein Folgetext aus dem 18. Jahrhundert bekannt ist,⁸⁴ dafür aber zumindest vier aus dem zwanzigsten, die andere Publikumsschichten ansprechen und vermutlich auch gefunden haben. (Näheres dazu in dem auf Teil III folgenden Exkurs.)

Ich beschließe damit die auf den Rezipientenkreis und den eigentlichen Rezeptionsakt gerichtete Reflexion und wende mich der letzten Phase des Rezeptionsprozesses zu.

3.5 Postrezeption des Folgetextes

Die Phase der Postrezeption des Folgetextes wirft zwei Fragen auf: zum einen, ob es zu einer Rückwirkung des mit dem Folgetext verbundenen Rezeptionsprozesses auf denjenigen des Prätextes kommt, und zweitens, ob ein Umschlag der Rezeption in sozial wirksames Handeln stattfindet.

Ich beginne mit möglichen *feedback*-Effekten⁸⁵: Sie können bei der Leserschaft allgemein (also bei R_2 und weiteren Rezipienten) und, im Fall sich zeitlich eng anschließender Folgetexte, auch noch beim Autor A_1 wirksam werden.

Das drastischste Beispiel für einen vom Folgewerk initiierten allgemeinen Urteilswandel stellt Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1516-32) dar, dessen durchschlagender Publikumserfolg den Prätext, Matteo Boiardos Epos *Orlando innamorato* (1483, 21506), der Vergessenheit anheimgab: Gérard Genette hat diesen Vorgang als *continuation meurtrière* bezeichnet.⁸⁶ Einen weniger starken, nichtsdestoweniger bemerkenswerten Einfluß wird Fieldings *Joseph Andrews* in bezug auf Richardsons *Pamela* hinterlassen haben.

Interessant ist auch die zweite Art möglicher *feedback*-Effekte, die von bloßen Stellungnahmen des Autors A_1 bis hin zu Veränderungen an der Vorlage reichen kann.⁸⁷ Samuel Butler, John Bunyan und Samuel Richardson reagierten (wie schon Miguel de Cervantes vor ihnen) auf allographische 'zweite Teile' ihrer Werke jeweils mit autographischen Fortsetzungen, wobei sie ihre Leser vor den Weiterführungen anderer explizit warnten.⁸⁸ Richardsons Fall ist hierbei der interessanteste: John Kellys *Pamela's Conduct in High Life* (Mai 1741) brachte ihn dazu, *Pamela; or, Virtue Rewarded* (erschieden November 1740) selbst zwei weitere Bände (*Pamela in Her Exalted Position*, Dezember 1741) folgen zu lassen - obwohl er *Pamela* für abgeschlossen hielt, und trotz der Erkenntnis, daß "Second Parts are generally received with Prejudice, and it was treating the Public too much like a Bookseller to pursue a Success till they tired out the buyers"⁸⁹. Als Grund für sein Vorgehen nannte er, Kellys Folgetext könne die Vorlage und die mit ihr verbundene Autorintention verfälschen ("I saw all my Characters were likely to be debased, & my whole Purpose inverted"⁹⁰). In einem späteren Brief gab er vor, daß das Werk erst durch die autographische Weiterführung zu einem Ganzen geworden, vorher also unvollständig verwirlicht gewesen sei: "the four Volumes were to be consider'd as one Work."⁹¹

Neben den Veränderungen, die vorzunehmen sich der Autor des Prätextes selbst veranlaßt sieht, zählen zu den vom Folgetext bewirkten *feedback*-Effekten auch die Eingriffe von Verlegern, Herausgebern oder Bibliothekaren. Zu nennen sind hier Maßnahmen wie gemeinsame Veröffentlichung von Prä- und Folgetext, einheitlicher Einband in Bibliotheken oder sogar Veränderungen an der Textgestalt der Vorlage.⁹²

Alle bisher genannten Rückwirkungen sind dabei nicht allein unter produktions- oder darstellungsästhetischem Blickwinkel von Interesse, sondern gerade

auch rezeptionsgeschichtlich bedeutsam: Ein so veränderter Prätext wird natürlich anders rezipiert als in seinem ursprünglichen Zustand. Nicht vergessen werden darf, daß Folgetexte selbst Rezeptionsresultate darstellen und so für postautorielle Leser reproduzierender wie passiver Art von Interesse sind, einmal als Glied in der Kette der vom Prätext ausgelösten Rezeptionsprozesse, andererseits (selbst in Form 'produktiver Mißverständnisse') als "Verständnis-hilfen für das originale Werk" (Stackelberg 1972:135). Sie sind damit ebenso als literarische Belege für die Bekannt- (und wohl auch Beliebt-)heit bestimmter Prätexte zu einer bestimmten Zeit (für die etwa keine Auflagenzahlen des Prätextes erhalten sind) wie auch als fikionalisierte Kommentare anzusehen.

Neben den *feedback*-Effekten ist weiterhin, wie eingangs angedeutet, die Möglichkeit eines *Umschlags der Rezeption* des Folgetextes *in sozial wirksames Handeln* zu berücksichtigen; ich setze aber hinzu: soweit sich dies nachweisen läßt. Oft wird man sich darauf beschränken müssen, allein eine gegebenenfalls auf gesellschaftliche Veränderungen oder Konsolidierung gerichtete *Autorintention* festzustellen, ohne ihr eine eindeutige Wirksamkeit zuweisen zu können. Damit leite ich über zur Betrachtung von Folgetexten aus dem dritten und letzten, nämlich dem produktionsästhetischen Blickwinkel.

4. Produktionsästhetische Gesichtspunkte

Wie die schon angesprochenen darstellungs- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkte sind auch jene aus dem Bereich der literarischen Produktion prinzipiell gleichermaßen für Prä- wie Folgetext zu beachten, doch soll einmal mehr - aus den schon am Beginn des vorangegangenen Kapitels genannten Gründen heraus - der Folgetext im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Auch bei den sich später anschließenden Analysen werden die Begleitumstände der Produktion des Prätextes im wesentlichen unberücksichtigt bleiben (die Autorintention einmal ausgenommen: ich komme noch darauf zu sprechen), wohingegen ihnen im Blick auf den Folgetext besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll, denn sie können unter Umständen sehr bedeutsam für die Art seiner Verwirklichung sein.

Diese Verwirklichung läßt sich, wie schon ausgeführt, als *produktive Rezeption* kennzeichnen, zu der sich - allgemein wie auf den besonderen Fall bezogen - die folgenden untersuchungsrelevanten Fragen aufdrängen:

- worin besteht der Anlaß für die Abfassung eines Folgetextes?
- Unter welchen Umständen vollzieht sich der Schreibakt?
- Welches (außer-)künstlerische Anliegen ist mit ihm verbunden?

Die Antworten lassen sich, denke ich, in drei miteinander verknüpften Bereichen finden (dem biographisch-psychologischen, dem sozio-ökonomischen und dem kulturhistorischen) sowie in einer Reflexion über auktoriale Intentionen.

4.1 Biographisch-psychologischer Kontext

Warum eigentlich drängt es nachweislich Rezipienten, einen literarischen Rezeptionsprozeß nicht passiv zu beenden, sondern selbst zur Feder zu greifen? Und weshalb verfassen sie eine Weiterführung des rezipierten Textes? Mit diesen Fragen wird der biographisch-psychologische Kontext einer produktiven Rezeption angesprochen, zu dessen Erhellung mir das psychologische Konzept der *Analogisierung* beizutragen scheint. Simon O. Lesser unterschied drei Arten unbewußter Rezeption, die passive der Perzeption sowie die beiden aktiveren der inneren Anteilnahme und der Weiterführung des Gelesenen:

we compose stories structured upon the ones we read (or upon parts of them) which give us an opportunity to relive or alter our actual experience or act out dramas revolving around our wishes and fears. [... This (HN)] kind of response, the creation of stories parallel to the ones we read in which we play a part, I call analogizing. (Lesser 1957:200)

Die Ausgestaltung eines rezipierten Textes stellt in diesem Konzept also keineswegs einen Ausnahmefall, sondern die Regel im Rezeptionsverhalten dar. Der Unterschied zwischen 'passiven' (im bisher verstandenen Sinn) und pro-

duktiven Rezipienten liegt ihm zufolge allein darin, daß die erste Gruppe es bei einer sprung- und damit lückenhaften sowie ego-zentrierten (imaginativen) Form beläßt, während die zweite Gruppe sich um Schlüssigkeit bemüht und von Selbst-Projektionen absieht⁹³ (und das Ergebnis schriftlich fixiert).

Lessers Konzept halte ich als Antwort auf die eingangs gestellten Fragen für wesentlich gewinnbringender als den traditionellen, auf den Autor A_2 bezogenen Vorwurf schöpferischen Unvermögens.⁹⁴ Dieser stellt sich schnell als verkürzter Erklärungsversuch dar, der allenfalls etwas darüber aussagt, warum es nicht zur Produktion neuer und eigenständiger Prätexte gekommen sein mag, nicht aber, warum bewußt Folgetexte verfaßt worden sind. Das dem Vorwurf zugrunde liegende Werturteil erscheint mir verfrüht vorgebracht und falsch begründet zu sein; ich dagegen halte es gerade für wichtig, Folgetexte erst einmal ernstzunehmen, den Gründen ihrer Entstehung nachzuforschen und eine Bewertung erst im Anschluß (dann aber mit Blick auf ihren transtextuellen und zeitüberbrückenden Charakter) vorzunehmen.

Neben den angesprochenen Fragestellungen allgemeinerer Natur umfaßt der biographisch-psychologische Kontext auch noch speziell solche, die sich auf die Persönlichkeit, auf *life and opinions* von A_2 beziehen; die dabei relevant werdenden Aspekte sind traditionellerweise unter dem Stichwort 'Einfluß' untersucht worden. Was verbindet den späteren Verfasser eigentlich mit dem Autor der Vorlage: eine während der Rezeption des Prätextes wahrgenommene geistige Verwandtschaft, vielleicht sogar eine schon bestehende im genealogischen Sinn oder eine freundschaftliche Verbundenheit? Den Anlaß für eine produktive Rezeption in persönlicher Verbundenheit - und eben nicht in allein kommerziellen Erwägungen - zu suchen mag auf den ersten Blick abwegig erscheinen, doch lassen sich dafür zahlreiche Beispiele nennen.⁹⁵ Dabei bewahrt sich die naheliegende Vermutung, daß sich persönliche bzw. geistige Verbundenheit eher in pastichierenden Weiterführungen äußern werden, persönliche Abneigung oder Unzufriedenheit mit dem Prätext dagegen wohl eher zu 'literarischen Repliken' einladen.⁹⁶

Damit scheinen mir die wichtigsten Gesichtspunkte aus dem biographisch-psychologischen Kontext, die oft den Anlaß zur produktiven Rezeption bilden, angesprochen; ich wende mich nun seinem sozio-ökonomischen Rahmen zu.

4.2 Sozio-ökonomischer Kontext

Ein weiterer traditioneller Vorwurf, wonach der Autor A_2 sich bei der Abfassung eines Folgetextes allein von kommerziellen Erwägungen leiten lasse und zudem noch Gewinn aus fremdem geistigen Eigentum ziehen wolle,⁹⁷ mag zwar auf den ersten Blick plausibel erscheinen, erweist sich bei näherem Hinsehen aber als Erklärungsversuch von nur bedingter Aussagekraft. Es werden nämlich gleich mehrere Gesichtspunkte übersehen:

- erstens wollen auch Verfasser 'originaler Werke' diese gewinnbringend verkauft sehen, um - wenigstens zum Teil - von ihnen leben zu können (kommerzielle Absichten stellen schon seit der Ablösung des Mäzenatentums im 18. Jahrhundert keineswegs mehr etwas Unmoralisches dar);
- zweitens verliert der Vorwurf mit zunehmendem zeitlichen Abstand zwischen Erscheinen von Prä- und Folgetext an Gewicht (weil dann nämlich nicht mehr die dem Prätext zeitgenössische Leserschaft - und damit der ursprüngliche Käuferkreis - angesprochen werden kann und weil dadurch das Urheberrecht nicht mehr verletzt wird);
- drittens schließlich verkennt er die Rolle distributioneller Faktoren (denn der Autor A_2 bringt seine Weiterführung ja nicht persönlich an den Mann oder die Frau, und er bleibt außerdem beim Schreiben von diesen Faktoren nicht unbeeinflusst).

Auf die *urheberrechtlichen* und *distributionellen* Gesichtspunkte möchte ich etwas näher eingehen.

4.2.1 Der Einfluß des Urheberrechts

Wie bereits bei der Skizzierung der Entwicklungsgeschichte hier interessierender Folgetexte (im zweiten Kapitel des ersten Teils) herausgestellt wurde, läßt sich während des 19. Jahrhunderts ein doppelter Wandel feststellen: innerhalb der sich zeitlich eng anschließenden Folgetexte von der Gattung des Romans hin auf die der Verserzählungen, später dann von der genannten Gruppe hin auf die der erst in wesentlich größerem zeitlichen Abstand veröffentlichten Folgetexte. Man mag versucht sein, dies mit dem zeitweilig schlechten Ansehen des Romans (Ford 1955:24-7) und der Beliebtheit der Versromanzen in der ersten Jahrhunderthälfte (Bremen 1977:82-5) zu begründen, doch würde es keinesfalls als Erklärung für die ungewöhnliche Tatsache ausreichen, daß trotz der Ausweitung des Lesepublikums in dieser Zeit und ungeachtet der Beliebtheit der Romane Ann Radcliffes und Walter Scotts sich ihnen unmittelbar *keine* Weiterführungen anschlossen.⁹⁸ Sieht man von der Weiterführung zu George Eliots *Daniel Deronda* ab, dann bilden im weiteren die Folgetexte zu Dickens Frühwerk und dem unvollendet hinterlassenen *Mystery of Edwin Drood* die Ausnahme. Zu den Romanen von Thackeray, Hardy, Conrad, James, Forster und Woolf blieben unmittelbare (und bislang größtenteils auch spätere) Weiterführungen aus.⁹⁹

Die Erklärung darin zu suchen, daß sich den schnellen Gewinn suchende Schriftsteller in dieser Zeit durch das wachsende Gewicht ethischer Vorstellungen (Paull 1928:332) von der Abfassung von Weiterführungen abbringen ließen, scheint mir wenig sinnvoll zu sein. Meine These ist dagegen, daß diese Entwicklung vor allem auf die verbesserten Urheberrechte zurückzuführen ist.

Zu ihrer Begründung möchte ich eine kurze historische Reminiszenz einschleichen.

Der *copyright act* von 1709 schloß zwar eine Lücke im Urheberrecht¹⁰⁰ und schützte die Autoren (oder besser die Verleger) fortan *de iure* gegen finanzielle Verluste durch Raubdrucke ihres Prätextes, schwieg sich aber über die Frage des 'geistigen Eigentums' an Titel, Figuren oder *plot* aus. So erklärt sich auch, warum etwa die allographischen Folgetexte zu *Pamela* und *Tom Jones* sogar in zweiter Auflage erscheinen konnten und warum Richardson, um seine Schöpfung zu bewahren, nicht etwa gegen Kellys *Pamela's Conduct in High Life* prozessierte, sondern eine rivalisierende, autographische Fortsetzung verfaßte.¹⁰¹ Ebenso erklärlich wird, warum Sterne bzw. sein Verleger gegen das (anonyme) Erscheinen von John Carrs *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: Vol. III* im Herbst 1760 nur durch eine Anzeige mit dem Hinweis auf die bevorstehende Veröffentlichung des autographischen dritten Bandes vorgehen, Carrs Fortsetzung aber nicht verhindern konnten¹⁰² und warum Dickens' Klage gegen den *Penny Pickwick* 1838 abgewiesen wurde.¹⁰³

Erst in der Gesetzesnovelle von 1842 wurde das schutzwürdige Objekt näher definiert,¹⁰⁴ worunter nun auch *serial publications* in Magazinen fielen. Dies war vorher nicht der Fall gewesen, was die ungehinderte (und ebenfalls in *serial instalments* erfolgende) Veröffentlichung von Weiterführungen zu Dickens' *Pickwick Papers* durch 'Bos' oder durch G. W. M. Reynolds erklärt: Nach 1842 blieben solche Folgetexte bezeichnenderweise aus (obwohl Dickens seine Werke weiterhin als Fortsetzungsromane erscheinen ließ). Einen Wendepunkt markiert spätestens das Jahr 1859, als der Verleger Newby eine Fortsetzung (*Adam Bede, Junior: A sequel*) zu George Eliots im selben Jahr erschienener Vorlage zwar ankündigte - wobei er deren Publikumserfolg und das Rätselraten nach dem wirklichen Verfasser auszunutzen hoffte - , sie nach Gegenanzeigen in den Zeitungen und lediglich verhalten angedrohten rechtlichen Schritten jedoch nicht veröffentlichte.¹⁰⁵

Das ausschließliche Recht auf Adaptation eigener Werke war dagegen noch nicht Bestandteil des *copyright law*, und so hatte insbesondere Dickens denn auch vergleichsweise weniger mit narrativen Weiterführungen als mit unautorisierten (aber eben nicht verbotenen) Dramatisierungen seiner Werke zu schaffen.¹⁰⁶

Weiterhin ungeschützt blieben für obszön oder unreligiös erklärte Prätexte,¹⁰⁷ so daß die Vielzahl von Weiterführungen zu Byrons *Don Juan* (und sogar ein Raubdruck zu *Cain*) ungehindert erscheinen konnten. Ein weiteres Problem bestand in dem bis 1891 völlig fehlenden und sogar erst ab 1957 von der Beachtung bestimmter Formalitäten gänzlich befreiten Rechtsschutz für britische Literatur in den Vereinigten Staaten. Das betrifft (wenn ich jetzt einmal vom sicherlich drängenderen Problem der Raubdrucke absehe) bereits einige Fortsetzungen zu Byrons Werken,¹⁰⁸ vor allem aber die drei einzigen narrativen Prätexte seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, zu denen tatsächlich

noch sich unmittelbar anschließende Weiterführungen erschienen sind: Charles Dickens' *The Mystery of Edwin Drood* (1870), George Eliots *Daniel Deronda* (1876) und D. H. Lawrences *Lady Chatterley's Lover* (1928).

Auf *Edwin Drood* komme ich später noch zu sprechen; *Gwendolen*, den in den USA erschienenen Folgetext zu *Daniel Deronda*, habe ich bereits erwähnt.¹⁰⁹ Selbst wenn George Eliot auf ihn aufmerksam geworden wäre und einen Prozeß angestrengt hätte, wäre ihren Klagen angesichts der damaligen Rechtslage wohl wenig Erfolg beschieden gewesen. Hinzu kommt, daß sich Verfasser und Verleger - bei allem Bemühen um äußerliche Kaufanreize - gegen einen möglichen Rechtsstreit absicherten (Colby 1957:235). Dies ist ein klarer Hinweis darauf, daß das Urheberrecht (selbst in seiner unvollkommenen Form) das Erscheinen sich zeitlich eng anschließender Folgetexte inzwischen nahezu völlig unterbunden hatte: *Gwendolen* hat bezeichnenderweise keine englische Ausgabe erlebt, was aus finanziellen Erwägungen heraus doch nahegelegen hätte.

Zum dritten Ausnahmefall: zu Lawrences skandalträchtigem Roman erschienen noch zu seinen Lebzeiten sechs Raubdrucke (fünf davon in New York, einer in Paris) und bis 1935 drei Fortsetzungen (in denselben Städten). Die Erklärung dafür, daß alle diese Werke überhaupt erscheinen konnten, und daß dies sämtlich außerhalb Großbritanniens geschah, bildet wiederum das *copyright law*. Lawrences Roman wurde von englischen Verlegern als zu riskant zurückgewiesen (die ersten autorisierten Ausgaben erschienen bekanntlich in Florenz und Paris) und dann auch tatsächlich von der Zensur verboten. Der fehlende Urheberrechtsschutz gab ihn damit generell zwar für Raubdrucke frei, zugleich wurden allerdings Weiterführungen in England verhindert (diese wären sicherlich bald ebenso verboten worden). In den USA dagegen wurde kein Verbot ausgesprochen, weshalb in New York zwischen 1930 und 1932 die amerikanischen Raubdrucke erscheinen konnten (drei davon als 'Samuel Roth Edition' bei William Faro, Inc., zwei - im Text identische - bei Nesor Publ. Co.). Interessant ist nun, daß sowohl eine Dramatisierung als auch die beiden amerikanischen Weiterführungen, alle von Samuel Roth verfaßt, ebenfalls bei Faro in New York erschienen:¹¹⁰ damit wird eine Verlagsstrategie erkennbar (worauf ich noch zurückkomme). Neben *Lady Chatterley's Husbands: An anonymous sequel to the celebrated novel "Lady Chatterley's Lover"* (New York 1931) und *Lady Chatterley's Friends: A new sequel to "Lady Chatterley's Lover" and "Lady Chatterley's Husbands"* (New York 1932) - dessen Titel einmal mehr die angestrebte Verschmelzung von Prä- und Folgetexten unterstreicht - trat 1934 Jehanne d'Orliacs *Le deuxième mari de Lady Chatterley*.¹¹¹

Am Schicksal von Lawrences Roman wird deutlich, daß grundsätzlich weiterhin ein Interesse einzelner Verlage und Autoren bestanden hat, kommerzielle Erfolge eines Prätextes - sei es durch Raubdrucke, sei es durch Nachschieben von Fortsetzungen - unmittelbar auszunutzen, daß ihnen dies aber durch die Entwicklung des *copyright law* zunehmend unmöglich gemacht

wurde. Die drei scheinbaren Ausnahmefälle (die Folgetexte zu Dickens' und Eliots Romanen wieder hinzugenommen) widersprechen dieser Entwicklung damit nicht, sondern verdeutlichen nur die verbliebenen Lücken im Urheberrechtsschutz: lediglich in diesen rechtsfreien Räumen waren unmittelbar sich anschließende Folgetexte noch zu verwirklichen.¹¹²

Ließe sich die Entwicklung nicht auch mit einem gewandelten Literaturverständnis, mit der allmählichen Durchsetzung der Vorstellungen von Authentizität und Originalität im Gefolge der Romantik erklären statt allein mit juristischen Feinheiten? Sicherlich kommt dies hinzu, doch kann damit der Prozeß weder ausschließlich noch vorrangig erklärt werden. Selbst wenn man beiseiteließe, daß der Begriff des 'geistigen Eigentums' bzw. des 'moralischen Rechts' auf Schutz vor Entstellungen immer noch nicht ins englische Urheberrecht Eingang gefunden hat (und nur auf Umwegen einklagbar ist),¹¹³ zeigte doch schon ein Blick auf die Vielzahl der Parodien in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, daß (im wertneutralen Sinn verstanden) parasitäre Werke nicht nur erscheinen konnten, sondern auch angenommen wurden.¹¹⁴ Weiterführungen als solche sind darüber hinaus dem gewandelten literaturtheoretischen Verständnis keineswegs zum Opfer gefallen, sondern in den letzten Jahrzehnten so häufig nachweisbar wie selten seit dem 18. Jahrhundert - allerdings eben nicht als zeitlich unmittelbar folgende, sondern als epochenübergreifende Texte.

Ein weiterer möglicher Einwand: Die heute als kanonisch geltenden der nach 1840 erschienenen Romane seien grundsätzlich nicht mehr mit den Bestsellern des 18. Jahrhunderts zu vergleichen, *high* und *popular literature* hätten sich auseinander- und dann getrennt voneinander weiterentwickelt; Weiterführungen seien aber eben nur von der populären, nicht von der zunehmend esoterisch werdenden 'Höhenkammliteratur' (Jauß [1967] 1970:189) zu erwarten - und darin liege der wahre Grund für das Ausbleiben unmittelbar, aber auch später sich anschließender Weiterführungen zu eben diesen 'Klassikern'. Diesen Einwendungen wäre folgendes zuzugestehen: Tatsächlich sind alle weiter oben angeführten narrativen Prätexte aus dem 18. Jahrhundert (*Pamela*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*), aber eben auch Byrons Verserzählungen und Dickens' *Pickwick Papers*, zu ihrer Zeit Bestseller gewesen - was man etwa von *Portrait of a Lady*, *Lord Jim*, *Ulysses* oder *To the Lighthouse* nicht mehr in diesem Ausmaß behaupten kann. Und zweitens: Texte, die das Schwergewicht auf den Handlungsverlauf oder, im Figurenbereich, auf Typen legen, bieten sich sicherlich eher als Vorlagen für Weiterführungen an als solche, die die Bewußtseinsentwicklung komplex gezeichneter Charaktere verfolgen (und das sind in der Tat zumeist Werke des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts).¹¹⁵

Und doch können diese Gedanken lediglich ergänzend zur vorgebrachten These hinzutreten, denn es hat auch zur populären Literatur nach 1840 *keine* unmittelbar folgenden Fortsetzungen, wie noch im Jahrhundert zuvor üblich,

gegeben: weder zu den Romanen von William Harrison Ainsworth noch zu denen von Wilkie Collins, Charles Reade, Anthony Trollope, Thomas Hughes oder Rider Haggard.¹¹⁶

Es scheint mir also auch weiterhin nichts dagegen zu sprechen, die Entwicklung des Urheberrechts als Hauptgrund für das Ausbleiben sich zeitlich eng an den Prätext anschließender Folgetexte anzusehen. Was leistet diese Hypothese aber für die vorliegende Untersuchung? Nun, sie stellt in meinen Augen eine der Begründungen dafür da, daß es heute zur *zeitübergreifenden* Rezeption in Gestalt von Weiterführungen kommt: Die finanziell sicherlich lukrativere Möglichkeit, sich den wesentlich höheren Bekanntheitsgrad eines Bestsellers durch die Veröffentlichung eines allographischen Folgetextes unmittelbar zunutze zu machen, ist Autoren und Verlegern inzwischen verwehrt. Dies soll nun nicht nahelegen, daß diese deshalb automatisch nach älteren Texten als Vorlagen suchen, weil sie dort urheberrechtlich freie Hand hätten. Vielmehr soll es zuerst einmal den prinzipiellen Einwand gegen Weiterführungen begründet widerlegen, wonach sie primär ökonomisch motiviert seien: Genau das sind sie nämlich heute *nicht mehr* (ob sie es im Einzelfall auch früher nicht waren, lasse ich einmal dahingestellt), und es gäbe sicherlich wesentlich weniger riskante *commercial enterprises*. Wenn aber trotz des in diesem Sinne 'ungünstigen' Urheberrechts noch immer allographische Folgetexte erscheinen, dann muß das eben aus anderen als rein finanziellen Erwägungen heraus geschehen (und läßt auch nach wie vor auf ein Interesse von Lesern - neben dem der Verfasser und Verleger - schließen).

Der zeitübergreifende Charakter gegenwärtig erscheinender Folgetexte ist dabei sozusagen erzwungen worden; die Bedeutung transtextueller Signale (insbesondere peritextueller Natur) als Rezeptionsanreize nimmt damit zu, ebenso aber auch die Schwierigkeit für den Autor A₂, sich auf seine intendierte Leserschaft einzustellen. Einerseits soll die Ähnlichkeit des Folge- und des Prätextes deutlich werden, andererseits muß der gewandelten Rezeptionssituation Rechnung getragen werden. Die jeweilige Lösung dieses Problems soll nicht nur passive Leser reizen, sie erfordert vielmehr auch eine literaturwissenschaftliche Analyse.

4.2.2 Die Rolle distributioneller Faktoren

Wenn ich weiter oben (auf Seite 80-1) davon sprach, daß es im 20. Jahrhundert keine sich zeitlich eng an den Prätext anschließenden allographischen Folgetexte - abgesehen von jenen zu *Lady Chatterley's Lover* - mehr gegeben hat, so muß ich mich insoweit korrigieren, als dies nicht für einige Reihen populärer Romane gilt.¹¹⁷ Diese Serienweiterführungen entstanden jedoch nicht unter Verletzung oder Umgehung des *copyright*, sondern in vollem Einverständnis

seiner jeweiligen Inhaber (Verleger bzw. Erben); sie eignen sich besonders gut zur Veranschaulichung distributioneller Faktoren.

Die entsprechenden Folgetexte erschienen sämtlich in denselben Verlagen wie ihre Vorgänger, ihnen standen damit auch dieselben Möglichkeiten von der Werbekampagne bis hin zur äußeren Aufmachung als peritextuellen Signale zur Verfügung.¹¹⁸ Allographische Folgetexte avancierten darüber hinaus sogar zum Programmbestandteil durchaus respektabler Verlage, was ich etwas ausführlicher an den James-Bond-Romanen veranschaulichen möchte.

1965, im Jahr nach Ian Flemings Tod, erschien unter dem Pseudonym 'Lt.-Col. William ('Bill') Tanner' das nichtfiktional angelegte *The Book of Bond; or, Every Man His Own 007*, noch im selben Jahr unter dem wahren Verfasser-namen die literaturkritische Studie *The James Bond Dossier*, schließlich 1968 (wiederum unter einem Pseudonym, nämlich 'Robert Markham') der Folge-Roman *Colonel Sun* - immer bei Jonathan Cape in London (*Colonel Sun* war im März 1968 bereits als Fortsetzungsroman im Massenblatt *Daily Express* veröffentlicht worden). Alle genannten Werke stammen nicht etwa von einem obskuren *hack writer*, sondern von Kingsley Amis, einem Literaten im Umfeld der *Angry Young Men* und zeitweiligen Literaturdozenten in Cambridge. Die Beispiele sollen zeigen, daß einerseits der Verlag und die Inhaber des *copyright* in unterschiedlichster Weise versucht haben, weiteren Gewinn aus Flemings Romanen (und deren populären Verfilmungen) zu ziehen, ohne deshalb Auftragsarbeiten an einen bloßen 'Abschreiber' zu vergeben;¹¹⁹ und daß andererseits die distributionellen Faktoren (z. B. die literaturkritische Beschäftigung mit den Prätexten oder die Vorveröffentlichung als Zeitungsroman) zum Verkaufserfolg von *Colonel Sun* sicherlich maßgeblich beigetragen haben.

Bei den später bei Cape verlegten Folgetexten äußerte sich das Verlagskonzept weniger in Integration als vielmehr in gezielter Erweiterung: Christopher Woods *novelization* des Drehbuchs zu *James Bond: The Spy Who Loved Me* (1977 mit der Veröffentlichung des Films herausgebracht) und die ab 1981 erschienenen (bislang neun) Romane von John Gardner sind sicherlich als Auftragsarbeiten zu werten, die die zurückgehende Nachfrage nach den Prätexten - die zudem gegenüber der technischen Ausstattung der Filme spürbar veraltet wirken mußten - auffangen sollen.¹²⁰ In Gardners Fall kommt hinzu, daß dies nicht seinen ersten Versuch auf dem Gebiet von Weiterführungen populärer Literatur darstellte: Er hatte bereits in parodistischer Form an 'James Bond' sowie in ernsthafter Weise an Conan Doyles 'Sherlock Holmes'-Geschichten angeknüpft.¹²¹

Auch bei der Analyse von Folgetexten zu kanonisierten Vorlagen hilft die Beachtung der Distribution: *Pickwick in America*, die Weiterführung von Dickens' Roman, erschien wie die zahlreichen anderen plagiatsähnlichen Imitationen von 'Bos' bei Edward Lloyd und war so erkennbar Teil einer Verlagsstrategie.¹²² Ein anderes Beispiel: wie schon erwähnt, wurden sowohl die Raubdrucke als auch die beiden Fortsetzungen von *Lady Chatterley's Lover* beim

New Yorker Verlag William Faro veröffentlicht; auch in diesem Fall handelte es sich sicherlich um Auftragsarbeiten als Teil des Verlagskonzepts.¹²³

Bisher nicht angesprochen, aber ebenso von Bedeutung ist die Rolle reproduzierender Rezipienten (z. B. der Literaturkritiker) im Distributionsprozeß: Wie und in welchen Organen haben sie zu den jeweiligen Folgetexten Stellung bezogen,¹²⁴ und läßt sich ein Zusammenhang mit der Zahl passiver Rezipienten herstellen? - Ich will dies nicht weiter vertiefen, sondern zur Betrachtung des nächsten Rahmens, in dem sich die Produktion des Folgetextes abspielt, übergehen; er ist vor allem auch das Ergebnis professionell reproduzierender Rezipienten.

4.3 Kulturhistorischer Kontext

Die erstaunliche Häufigkeit des Auftretens von Weiterführungen gerade in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten läßt sich wohl nicht allein mit der Entwicklung des Urheberrechts oder mit Verlagsstrategien erklären. Es stellt sich die Frage, ob sie nicht auch - wie vor ihnen schon die Supplemente des 16. bis 18. Jahrhunderts - die Bestandteile eines größeren kulturellen Zusammenhangs darstellen. Die Supplemente waren ein Ergebnis der verbreiteten Wertschätzung für die europäische Antike innerhalb dieser Epoche (neben anderen, wie beispielsweise den Übersetzungen antiker Schriften, poetischen Imitationen der Satiren, Wiederbelebungen der Oden usw., um mich nur auf den literarischen Bereich zu beschränken); könnten nicht auch die modernen Weiterführungen ihrerseits auf einen 'Zeitgeist' hinweisen?

Nun läßt sich ja über die Epochengliederung - im allgemeinen wie über die Grenzziehung im einzelnen - bekanntlich trefflich streiten; und auch die fehlende zeitliche Distanz, die mit der Bestimmung der vorherrschenden geistigen Strömungen der eigenen oder gerade vorangegangenen Lebensspanne einhergeht, läßt solche Kennzeichnungen gewöhnlich fraglich erscheinen. Und dennoch: stimmt der mit den Weiterführungen verbundene Rückbezug auf vergangene literarische Epochen, die (eklektische?) Verbindung von Altem und Neuem zu einem Ganzen oder die Aufnahme bekannter Figuren in einem ungewohnten Zusammenhang nicht auffällig mit der zeitgenössischen Entwicklung in der (englischen wie außerenglischen) Literatur ebenso wie in den anderen Künsten überein?

Ich möchte in diesem Zusammenhang gerne die Bezeichnung 'Postmoderne' vermeiden, zum einen, weil sie mir eher ein Modewort, viel wichtiger aber noch, weil sie mir durch ihren übermäßigen und undifferenzierten Gebrauch als Begriffsbestimmung kaum noch tauglich zu sein scheint. Unbestreitbar ist allerdings, daß viele der zu ihrer Definition herangezogenen Elemente - das transtextuelle Spiel, der Eklektizismus als Hinweis auf das Verbrauchtsein gewohnter Formen vor dem Durchbruch zu Neuartigem, das Anknüpfen an einer

vor-'modernen' Vergangenheit - sich mühelos auch als Kennzeichen der Weiterführungen aus diesem Zeitraum heranziehen lassen.¹²⁵

Könnte, anders betrachtet, die Rückwendung zu Romanen *vor* Joyce oder Woolf dagegen nicht auch ein Unbehagen bestimmter - noch zu bestimmender - Rezipientenkreise mit dieser ehemaligen Avantgarde-Literatur und eine Hinwendung zum traditionellen Erzählen bedeuten?

Beide Fragestellungen sollen hier nur angedeutet, bei den Analysen ab Teil III gleichwohl im Auge behalten werden.

4.4 Autorintention

Neben den drei ausgeführten produktionsästhetischen Rahmenbedingungen soll noch ein vierter Gesichtspunkt Berücksichtigung finden: das speziell künstlerische (von biographisch-psychologischen Faktoren zu trennende) Anliegen des Verfassers eines Folgetextes. Diese 'Autorintention' ist als Untersuchungsfeld wie als Hilfsmittel der Interpretation umstritten; die Kritik an ihrer spezifisch produktionsästhetischen, auf die *Entstehung* eines Textes fixierten Perspektive wurde aus Kreisen laut, die (im Sinne der anderen beiden ästhetischen Bereiche) dagegen eine auf das *Ergebnis* (verstanden als das Werk an sich oder als seine Rezeption) blickende Sicht forderten.¹²⁶ Und richtig: widerspricht ihre Berücksichtigung nicht den bislang auf die Beschreibung transtextueller und rezeptionsrelevanter Aspekte gerichteten Bemühungen?

Ich meine, nein, denn sie soll lediglich neben, nicht an die Stelle der bislang betrachteten Komplexe treten. Ich halte sie überdies - ungeachtet der Rehabilitierung dieses Konzepts in den letzten Jahrzehnten - für methodisch unverzichtbar: Andernfalls geriete möglicherweise ein Unterschied zwischen intendierter und realer Rezeption aus dem Blick, vor allem aber die Tatsache, daß der Folgetext nicht für sich allein, sondern als Teil eines auch den Prätext beinhaltenden Ganzen betrachtet werden soll.

Damit wende ich mich (zum letzten Mal) der wichtigsten mit dem Folgetext verbundenen auktorialen Intention zu.¹²⁷ Ich habe hierzu bereits Jürgen v. Stackelbergs Charakterisierung der "Ungeniertheit der Vermischung von Original und Supplement" (Stackelberg 1972:20, zitiert oben auf Seite 31) angeführt, die dabei eingesetzten peritextuellen Signale herausgestellt (in Abschnitt 1.2.1 des zweiten Teils) und bin bei der Diskussion relevanter Passagen aus der Sekundärliteratur (in Unterkapitel 3.5 des ersten Teils) auch auf den Zusammenhang mit der aristotelischen Mythos-Konzeption ansatzweise eingegangen. Danach sollten in jedem gelungenen (Prä-)Text die drei Teile Anfang, Mitte und Ende nicht episodisch, sondern kausal miteinander und so zu einer Einheit verknüpft sein, daß sie gleichzeitig eine Abgeschlossenheit des ganzen Textes zur Folge hat. Dieser Autorintention (denn darauf beruht letztlich eine Umsetzung des aristotelischen, als Norm verstandenen Konzepts durch einen Autor

A₁) widerspricht *de facto* jeder Verfasser eines Folgetextes, wobei sich seine Zusätze nicht nur als Fortsetzung (d. h. in einer Erweiterung am Ende) des Prätextes, sondern auch als Erweiterungen des Anfangs (durch eine Vorgeschichte) oder der Mitte (durch Erweiterungen mit oder ohne Perspektivwechsel) äußern können. Nur in bezug auf die Autorintention, und damit allein in produktionsästhetischer Hinsicht, stellt dieser Konflikt mit aristotelischen Vorstellungen ein Problem dar: Aus rezeptionsästhetischer Perspektive betrachtet, ist nicht diese Tatsache, sondern allein ihre Aufnahme durch die Rezipienten von Belang; aus darstellungsästhetischer lediglich die Form ihrer Umsetzung.¹²⁸

Berücksichtigt werden muß der Einfluß dieser Konzeption auf reproduzierende Rezipienten und damit ihre Auswirkung auf die Beurteilung eines Folgetextes: Wird die Intention des Autors A₂ akzeptiert, in sozusagen dialektischer Vorgehensweise eine neue, größere Synthese aus dem Prä- und seinem Folgetext zu schaffen? Die allgemein zu dieser Frage gegebenen Antworten von Literaturwissenschaftlern wurden bereits referiert,¹²⁹ bei der Analyse konkreter Folgetexte sind zusätzlich noch die jeweils auf sie speziell gemünzten Bemerkungen zu berücksichtigen.

Wie bereits (auf Seite 52) erwähnt, fasse ich jeden Folgetext in bezug auf die intentionale Verletzung einer vorgeblichen Abgeschlossenheit des Prätextes als *Angebot* an den Leser auf, daß dieser gewissermaßen auch ausschlagen kann (indem er sich der Rezeption des Folgetextes von vornherein enthält oder, im nachhinein, die intendierte Synthese nicht mitvollziehen will). Der Prätext bleibt grundsätzlich auch für sich allein rezipierbar; interessant ist, inwieweit andererseits die neugeschaffene Synthese als grundsätzlich offen für andere Erweiterungen konzipiert ist.¹³⁰

Neben dieser, der wichtigsten, mit der Abfassung des Folgetextes verbundenen Autorintention sind weitere künstlerische Anliegen zu berücksichtigen. Sie sind aus dem paratextuellen Rahmen der Weiterführung (insbesondere dem Vorwort oder den sich an die Veröffentlichung anschließenden auktorialen Bemerkungen) und, wenn möglich, aus dem Text selbst zu erschließen. Eine Typologie dieser Intentionen habe ich an anderer Stelle (oben auf Seite 66) bereits skizziert; grundlegend sind dabei die Fragen, ob der Autor A₂ überhaupt beabsichtigte, dem Anliegen seines Vorgängers A₁ treu zu bleiben oder ob er dies konterkarieren wollte, und falls letzteres zutreffen sollte, ob die Umsetzung in ernsthafter oder in spielerischer bzw. komischer Weise erfolgte.

Interessant scheinen allein die transformierenden Typen zu sein, doch entbehren auch *imitative Weiterführungen* unter rezeptionsgeschichtlichem oder interkulturellem Blickwinkel nicht einer gewissen Bedeutung. Welche Schlüsse lassen sich jeweils ziehen, wenn ein Prätext in einer anderen Epoche oder in einem anderen Kulturraum durch einen Folgetext imitativ ausgeweitet wird? Gilt der Prätext etwa als kanonisiertes und allgemein respektiertes Vorbild,¹³¹ oder soll dieser Vorbild-Charakter durch den Folgetext erst wieder hergestellt werden? Beinhaltet die Rückwendung zum Prätext etwa gegen-

wartskritische oder eskapistische Momente: wird beispielsweise durch die imitative Aufnahme der Romane von Jane Austen eine Gegenwelt zum postindustriellen England des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit all seinen Problemen gezeigt? Man sieht, auch Imitationen gewinnen, im Kontext betrachtet, an Interesse für eine Untersuchung wie die vorliegende.

Die mit *transformierenden Folgetexten* verbundenen Intentionen können konservativer wie auf Veränderung abzielender Art sein, sie können eine beruhigende Re-Illusionierung anstreben¹³² bzw. als politisch reaktionäre literarische Repliken auftreten (siehe Rieger 1970) oder aber auf Fortschritt drängende, sozialkritische Absichten verfolgen. Für die letztgenannte Form möchte ich ein Beispiel geben.

Upton Sinclairs Briefroman *Another Pamela; or, Virtue Still Rewarded: A story* (New York 1950) handelt wie Richardsons Prätext von der Art, wie ein stark religiös empfindendes Dienstmädchen sich der Verführungsversuche des Sohns ihrer Arbeitgeberin erwehren muß, sich dennoch in ihn verliebt und ihn, nach langem Hin und Her, als *reformed rake* am Ende heiratet. Thematik, einzelne Handlungselemente der Vorlage (wie die plötzlichen sexuellen Attacken, denen die Protagonistin immer wieder ausgesetzt ist), Charakterisierung der Hauptfiguren, *vocalisation* und *focalisation* (es handelt sich um einen einstimmigen Briefroman, mit Schilderungen allein aus der Sicht Pamelas) werden vom Folgetext übernommen.¹³³ Durch den gewandelten Kontext (*setting* ist Kalifornien am Beginn der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts) kommen neue Aspekte hinzu; Richardsons Prätext wird nicht nur in das Zeitalter des Automobils und des Radios versetzt, sondern auch aus dem engen Rahmen der Sexualmoral gelöst und in ein weiteres Umfeld (insbesondere das sozialer Beziehungen) übertragen. Der dekadente Lebensstil der Oberschicht wird kritisiert, einer allgemeinen Furcht vor jeder Form von Sozialismus - der Roman spielt kurz nach der russischen Oktoberrevolution - wird das Engagement für Sozialreformen positiv gegenübergestellt: Pamelas Arbeitgeberin protegiert 'linke' Intellektuelle, und sogar Pamela selbst hält Kontakt zu einem inhaftierten Gewerkschafter. Aber auch ihre Sicht der Welt wird - anders als in der Vorlage - in Frage gestellt;¹³⁴ schon dies macht deutlich, daß es sich bei *Another Pamela* nicht um ein bloßes *reworking*, eine Nacherzählung in modernisiertem Gewand,¹³⁵ handelt, daß Sinclairs Roman vielmehr durchaus als kritischer Kommentar zum Prätext anzusehen ist.¹³⁶ Dazu trägt die Inkorporation von Auszügen des Prätextes im Folgetext bei: 'Pamela Two' erfährt von Richardsons Roman, liest ihn und vergleicht ihr eigenes Schicksal fortwährend mit dem von 'Pamela One', was sich u. a. darin äußert, daß sie in ihren Briefen an Mutter und Schwester mehrmals längere Passagen aus dem Prätext zitiert und kommentiert.¹³⁷ Die Grenzen scheinen dabei teilweise zu verschwimmen:

I am all in a terrible flutter - oh, dear, oh, dear! I cannot tell whether it is what has happened to Pamela One or Pamela Two, they are all mixed up together in my mind, and that terrible night

when he was in my room is all a part of the long siege of my great-great-great-grandmother.¹³⁸

Another Pamela kann also als zeitlich versetzte Fortsetzung und *transvalorisation* beschrieben werden, die mit Hilfe des Buch-im-Buch-Topos realisiert wurde - eine Technik, die im 20. Jahrhundert häufiger Verwendung gefunden hat.¹³⁹

Transformierende Folgetexte können selbstverständlich auch in komischer Form auftreten. *Joseph Andrews* ist wohl das bekannteste Beispiel; zugleich wird damit verdeutlicht, daß diese Folgetexte generell - also ungeachtet des Grades ihrer Ernsthaftigkeit - sowohl durch eine Übernahme von Teilen des *setting* und des Personals (wie im gerade genannten Fall) als auch durch eine Veränderung der Zeit-Raum-Struktur und durch ausschließlich neue Figuren (wie bei *Another Pamela*) gekennzeichnet sein können.

Mit der Veröffentlichung des Folgetextes kann, so läßt sich das Gesagte zusammenfassen, eine bestimmte auktoriale Intention verfolgt werden; sie muß nicht notgedrungen korrigierend wirken wollen, wenngleich solche Fälle am interessantesten erscheinen. Mit *Joseph Andrews* wurde u. a. der Versuch gemacht, die in *Pamela; or, Virtue Rewarded* gezeigte Sexualmoral zurechtzurücken, *Another Pamela* ergänzte den Prätext um sozial- (und insbesondere ober-schichten-)kritische Gesichtspunkte, *Gwendolen* hingegen stellte sich gegen die im Prätext dargestellte religiöse Toleranz.¹⁴⁰ In all den genannten Folgetexten äußerte sich die produktive Rezeption der Vorlage in einem fiktionali-sierten, kritischen Kommentar; wie dies auch unter Berücksichtigung inter-kultureller Momente erfolgen kann, soll Gegenstand des letzten der Reflexion gewidmeten Kapitels sein.

5. Interkulturelle Gesichtspunkte

5.1 Grundsätzliches

Englisch hat sich im Verlauf der europäischen Expansion und in Verbindung mit der Ausbildung kolonialer Abhängigkeitsverhältnisse (im *British Empire*) nicht nur weltweit zum Verständigungsmittel, sondern auch zur Literatursprache in den unterschiedlichsten Kulturräumen entwickelt. Der literarische Kommunikationsprozeß vollzieht sich heute in zweierlei Weise: einmal als Ausstrahlung der britischen Literatur (dieser und vergangener Epochen) hinein in andere Kulturräume, andererseits als Verbreitung englischsprachiger, aber außerhalb Großbritanniens verfaßter Literatur über ihren eigentlichen Entstehungsraum (beispielsweise Ostafrika oder Indien) hinaus. Die Herausbildung einer *world literature written in English* wirft die Frage auf, ob es sich dabei lediglich um ein zahlenmäßiges Anwachsen englisch verfaßter literarischer Werke handelt oder ob diese nicht vielleicht transtextuell - und in diesem besonderen Fall zugleich auch interkulturell - miteinander verknüpft worden sind.

Der Versuch einer Beantwortung dieser Frage wird nicht gerade dadurch erleichtert, daß das interkulturelle Feld von den unterschiedlichsten Disziplinen bestellt wird.¹⁴¹ Die Linguisten untersuchen unter dem Begriff *intercultural communication* Phänomene wie Bilingualismus, Zweitsprachenerwerb, Sprachwandel und kulturell bedingte Kommunikationshemmnisse,¹⁴² Anthropologen und Sozialpsychologen verstehen unter *cross-cultural research* Vergleich und Erklärungsversuche menschlicher Verhaltensäußerungen in unterschiedlichen Kulturen,¹⁴³ Pädagogen schließlich beschäftigen sich mit den didaktischen Chancen und den Problemen in *multi-cultural classrooms*.

Und doch scheint mir nichts gegen eine Übernahme der Begriffe *inter-* oder *cross-cultural relations* auch in die Literaturwissenschaft zu sprechen, vorausgesetzt allerdings, daß der Verwendungsbereich umrissen wird. Das Interesse der vorliegenden Untersuchung ist dabei nicht allgemein auf die Einwirkung von Werken einer Nationalliteratur auf die einer anderen (im Sinne einer komparatistisch angelegten Einflußforschung) gerichtet, sondern auf die transtextuell, über literarische Werke hergestellte Beziehung zwischen z. T. geographisch unverbundenen Kulturräumen, die für eine gewisse Zeit durch das *British Empire* miteinander verknüpft waren und sich noch heute gemeinsam der englischen Sprache bedienen.

Die Untersuchung von Weiterführungen literarischer Werke scheint mir in unserem Zusammenhang lohnend zu sein, entsteht durch diese doch nicht nur ein transtextuelles, sondern möglicherweise auch ein die Kulturräume überspannendes Beziehungsgeflecht. Eine solche interkulturelle Vernetzung kann dabei durchaus auch die mit Kulturbegegnungen verbundenen Spannungen sichtbar machen und bräuchte sich nicht nur im Versuch der kulturellen Annä-

herung zu erschöpfen, weshalb zweckmäßigerweise in die literaturwissenschaftliche Analyse die von linguistischer, anthropologischer u. a. Seite bereits gesammelten Erkenntnisse integriert werden sollten: Ich denke dabei etwa an die Untersuchungen der trotz gemeinsamen Sprachgebrauchs auftretenden kommunikativen Hindernisse oder an das Problem des sogenannten Kulturschocks¹⁴⁴.

Nun, das könnte alles leicht auch an Einzeltexten (beispielsweise an E. M. Forsters 1924 veröffentlichtem Roman *A Passage to India*) abgehandelt werden - und ich möchte dem gar nicht widersprechen -, den besonderen Reiz der Untersuchung von Weiterführungen in diesem Zusammenhang sehe ich allerdings in der Verbindung von interkultureller Thematik *und* produktiver Rezeption eines Prätextes.

Beide Gesichtspunkte - den transtextuellen wie den interkulturellen - im Blickfeld zu behalten scheint mir wichtig zu sein (vorausgesetzt natürlich, daß sie sich beide in einer Weiterführung ausmachen lassen). Einseitige Betrachtungen verkürzen den Folgetext um die jeweils andere wichtige Dimension: So haben sich beispielsweise Heidi Ganner-Rauth und Wilson Harris mit *Wide Sargasso Sea* auseinandergesetzt, sich aber allein oder nahezu ausschließlich auf einen Aspekt beschränkt (Ganner-Rauth auf den transtextuellen, Harris auf den interkulturellen), wodurch ihnen, wie ich in Teil V noch zeigen werde, wichtige Sinnmomente entgangen sind. Wilson Harris hat darüber hinaus 1983 auch eine relevante literaturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen interkultureller Begegnung vorgelegt.¹⁴⁵

5.2 Methodik

Harris' Ansatz ist dem *archetypal criticism* verpflichtet und durch einen Rückbezug literarischer Werke auf eine ihnen angeblich zugrunde liegende Mythologie gekennzeichnet.¹⁴⁶ Er verstand bezeichnenderweise unter "cross-cultural web" (Harris 1983:56, 137) etwas anderes als die von mir mit 'interkultureller Vernetzung' bezeichneten Vorgänge: nicht die Begegnung britischer mit außerbritischer Kultur, sondern die literarisch umgesetzte Zwiesprache zwischen verschiedenen Epochen eines Kulturraums, die Wiedergeburt verlorengeglaufter mythologischer Vorstellungen in einem Individuum (nämlich der Romanfigur).¹⁴⁷

The paradox of cultural heterogeneity, or cross-cultural capacity, lies in the evolutionary thrust it restores to orders of imagination, the ceaseless dialogue it inserts between hardened conventions and eclipsed or half-eclipsed otherness, within an intuitive self that moves endlessly into flexible patterns, arcs or bridges of community. (1983:xviii)

Harris veranschaulichte diesen überzeitlichen, interkulturellen Dialog mit Bildern wie der Brücke oder des Regenbogens (1983:24) zwischen "sky of fiction and earth's womb of space" (49-50), des Netzes oder dem der Astrologie ent-

lehnten Begriff der *coniunctio*¹⁴⁸; seine evolutionäre, zyklisch gedachte Geschichtsvorstellung illustrierte er mit dem Bild der *womb*, sie wurzelt denn auch in Schöpfungsmythen.¹⁴⁹ Harris wehrte sich gegen das Streben nach literarischem Realismus, da dieser vergangene Kulturtraditionen ausblende (55), und sprach sich andererseits für eine Verbindung heterogener Traditionen in der Literatur aus:

What is at stake, it seems to me, is a vision of metamorphosis. An enlarged folk-body that feeds, alas, on terror may metamorphose into pregnant, individual courageous art that seeks no facile or corrupt popular support. That metamorphosis or conversion is the alchemisation of terror into a profound encounter with reality. It carries the thrust [...] of genuine originality and insight (60).

An dieser Stelle wird deutlich, daß Harris - selbst ein Autor aus der Karibik - nicht unbeteiligt urteilte, seine theoretische Auseinandersetzung ist, wie deutlich geworden sein wird, im ganzen eher durch einen subjektiv-wertenden als durch einen systematisch-deskriptiven Aufbau gekennzeichnet. In dieser Form läßt er sich folglich nicht als allgemeines Beschreibungs- oder Erklärungsmodell der vorliegenden Untersuchung zugrunde legen, wohl aber in die schon angestellten Überlegungen integrieren. Spannt man das Netz nämlich etwas weiter, dann kann man Harris' 'cross-cultural web' einflechten und bei der Analyse einer literarisch (und speziell durch eine Weiterführung) verarbeiteten Kulturbegegnung *in einem multikulturellen englischsprachigen Raum* berücksichtigen.

Wichtig scheint mir, in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zu treffen zwischen den Gebieten, in denen die europäisch geprägte Kultur eine andere verdrängt hat (beispielsweise die der Indianer in Nordamerika oder die der *aborigenes* in Australien), und jenen, die heute noch - oder bereits wieder, oder inzwischen in anderer Form - durch eine multikulturelle Situation gekennzeichnet sind (dabei denke ich z. B. an Indien, die Karibik oder Südafrika). Diese Unterscheidung halte ich deshalb für bedeutsam, weil ich eher erwarten würde, daß ein in einer multikulturellen Gesellschaft lebender oder aus ihr stammender Autor zur transtextuellen Auseinandersetzung mit einem Werk der britischen Literatur gereizt wird, während ein in einer inzwischen nur noch monokulturell geprägten Gesellschaft arbeitender Autor den interkulturellen Gesichtspunkt wahrscheinlich weniger berücksichtigen wird.¹⁵⁰

Einen Überblick über andere theoretische Auseinandersetzungen mit dem Phänomen interkultureller Begegnung - insbesondere unter kolonialen und post-kolonialen Bedingungen - geben Ashcroft u. a. unter dem griffigen, von Salman Rushdie entlehnten Titel *The Empire Writes Back* (1989). Sie gehen dabei systematischer als Harris vor, ohne daß es deswegen zu einer wertfreieren Beschreibung käme: Der Blickwinkel der Autoren (und ihr sprachlicher Stil) ist erkennbar marxistischen und diversen psychoanalytischen Vorgaben verpflichtet. Bedeutsam erscheint mir insbesondere ihre Übersicht über 'textual strategies of appropriation' im Rahmen einer 're-placing of language' (Kapi-

tel 2), d. h. die Auseinandersetzung mit der Sprache der Kolonialherren durch Schriftsteller aus dem Kreis der Beherrschten oder deren Nachkommen. Die sprachliche Verdeutlichung des Kulturkontakts könne in mehrfacher Weise erfolgen (wobei die Autoren die linguistische Forschung zusammenfassen): einerseits durch die "technique of selective lexical fidelity which leaves some words untranslated in the text" (1989:64), andererseits durch "glossing" (d. h. gerade durch eine solche Übersetzung im laufenden Text), weiterhin durch den Wechsel von Sprachregistern ("code-switching and vernacular transcription") oder durch deren Vermischung (in Gestalt einer "syntactic fusion" oder einer als "interlanguage" bezeichneten Zwischenform). Bei einer Analyse produktiver Rezeption unter interkulturellem Vorzeichen sind diese Punkte sicherlich bedeutsam - bezeichnenderweise werden solche Folgetexte auch von Ashcroft u. a. nur am Rande erwähnt.¹⁵¹

Wie bei allen sonstigen Weiterführungen auch, so müssen natürlich auch bei jenen mit interkultureller Thematik alle drei ästhetischen Bereiche berücksichtigt werden. Unter produktionsästhetischem Blickwinkel würde man u. a. die mit Prä- und Folgetext verbundenen auktorialen Intentionen einander gegenüberstellen; im Rahmen der Darstellungsästhetik müßte man fragen, inwieweit der Prätext zu einer interkulturellen Weiterführung einlädt: etwa durch das *setting*, oder durch eine der Romanfiguren (wie z. B. 'Man Friday')? Welche Leerstellen füllt der Folgetext, warum gerade sie und mit welchem Effekt? Erfolgt beispielsweise eine *transvalorisation*, die das vom Prätext vermittelte Bild aus dem Blickwinkel einer anderen Kultur bewußt korrigieren soll? Im Bereich von Distribution und Rezeption drängen sich Fragen auf nach der heutigen Rolle traditionell britischer Literatur: sind einzelne Werke (vielleicht durch ihren Einsatz als Schullektüre) einem außerbritischen Leserkreis bekannt? Dienen sie damit vielleicht als Identifikationspotential für einen gesamt-englischsprachigen Kulturraum, tragen sie also selbst bereits zur interkulturellen Vernetzung bei oder geschieht dies erst durch ihre produktive Rezeption? Wie ist der Rezipientenkreis beschaffen: Bleibt er beispielsweise allein auf den akademischen Bereich beschränkt? Sollte dies bereits für den Prätext zutreffen, dann ist sicherlich auch für den Folgetext kein anderer zu erwarten. Hier ließe sich allerdings weiterfragen: handelt es sich beim intendierten Rezipientenkreis einer beispielsweise in Indien veröffentlichten (und eine dort stattfindende interkulturelle Begegnung thematisierenden) Weiterführung tatsächlich nur um Inder - oder wird daneben gezielt eine, sagen wir: britische oder amerikanische Leserschaft angesprochen und möglicherweise auch erreicht? (Im umgekehrten Fall, dem einer produktiven Rezeption etwa eines anglo-indischen Romans und seiner Bereicherung um vielleicht mit England verbundene, interkulturelle Aspekte durch den Folgetext, stellten sich natürlich ähnliche Fragen).

Um diesen Fragenkomplex zu illustrieren, möchte ich kurz auf die Situation in Westafrika eingehen. Ich würde *nicht* erwarten, dort in der englischsprachi-

gen Literatur Weiterführungen britischer Romane zu finden (und ich bin bei Nachforschungen bisher auch noch auf kein Beispiel gestoßen)¹⁵²; aus folgenden Gründen: die Verfasser von Folgetexten müßten der englischen Sprache mächtig und in der Literaturgeschichte beschlagen sein (also einen britischen Akkulturationsprozeß durchlaufen haben), um einen Prätext produktiv rezipieren zu können, und solche Voraussetzungen hätten auch für ihr unmittelbares Lesepublikum zu gelten - der weit verbreitete Analphabetismus in diesem Raum schränkt jedoch zumindest den Kreis der Leserschaft bereits stark ein. Die Autoren müßten weiterhin gewillt sein, britische Vorlagen überhaupt produktiv zu rezipieren - dagegen sprechen zum einen die Tatsache, daß der Roman eine der einheimischen Kultur völlig fremde Literaturgattung darstellt (Dathorne 1974:143), zum andern die Bestrebungen, auf Distanz zur Ex-Kolonialmacht zu gehen und einen eigenständigen Literaturkorpus zu schaffen. Einige Autoren - prominentestes Beispiel (allerdings aus Ostafrika) ist wohl Ngugi Wa Thiong'o - haben sich aus diesen Gründen inzwischen völlig von der englischsprachigen Literatur abgewandt und verfassen Werke in einheimischen Sprachen; die Alternative wäre gewesen, bewußt für den englischen oder amerikanischen Markt zu schreiben. (Für den umgekehrten Fall transtextueller Literaturbeziehungen, also der Weiterführung eines englischsprachigen *neoafrikanischen* Romans, würden nur z. T. dieselben Bedingungen gelten, doch ist mir auch solch ein Fall nicht bekannt). In anderen englischsprachigen Kulturräumen herrschen andere Bedingungen; dort sind, wie in den folgenden Teilen deutlich werden wird, untersuchungsrelevante Folgetexte anzutreffen.

Damit schließe ich die Reihe von Kapiteln ab, die sich der Reflexion unter Einbeziehung weiterer als der bislang berücksichtigten literaturtheoretischen Konzepte widmeten. Bevor es zu ihrer Berücksichtigung im Rahmen der Analyse konkreter Folgetexte kommt, möchte ich noch deren Auswahl und die Reihenfolge ihrer Behandlung kurz begründen.

6. Textauswahl und Reihenfolge der Behandlung

Bei den nun folgenden Analysen konkreter Weiterführungen bietet sich als Darstellungsprinzip einerseits eine systematische Gruppierung an, die sich entweder an den jeweiligen ästhetischen Teilbereichen und dem interkulturellen Gesichtspunkt oder aber an der im zweiten Kapitel dieses Teils vorgestellten Klassifizierung (in Vorgeschichte, Fortsetzung oder Erweiterungen) orientierte; andererseits eine chronologische Reihenfolge - entweder die der Erscheinungsjahre der Prätexte bzw. der Lebensdaten ihrer Verfasser oder eine in ähnlicher Weise auf die Folgetexte bezogene. Ich habe mich, auch wenn jede chronologische Anordnung letztlich mehr oder weniger zufällig bleibt, dennoch für die zuletzt genannte Form entschieden, weil sie insbesondere den jeweiligen transtextuellen Bezug bestmöglich verdeutlicht.

Nachdem ich bislang zur Illustration geeignete Folgetexte aus allen Gattungen und aus den verschiedensten Epochen herangezogen habe, werde ich im weiteren das Untersuchungsfeld entsprechend begrenzen: zum einen auf Weiterführungen von *Roman*vorlagen (da sie ungleich zahlreicher aufgetreten sind als solche zu Prätexten in Gedichtform und da andererseits die produktive Rezeption von Dramen - und insbesondere der von Shakespeare stammenden - gut erforscht ist). Zum anderen beschränke ich mich in der Regel auf solche Folgetexte, die in den letzten drei Jahrzehnten erschienen sind.

Ich werde gegebenenfalls diesen Rahmen überschreiten, falls sich im jeweiligen Zusammenhang bedeutsame Punkte gut an einer länger zurückliegenden Weiterführung aufzeigen lassen. Ebenso verhält es sich mit der Eingrenzung in sprachlicher Hinsicht: Generell konzentriere ich mich auf englischsprachige Folgetexte, werde aber hin und wieder bewußt auch in anderen Sprachen verfaßte Weiterführungen britischer Romanvorlagen heranziehen. Auch dies geschieht zur Veranschaulichung bedeutsamer Gesichtspunkte, soll zugleich aber jeweils noch die internationale Rezeption bestimmter Vorlagen oder ihres Autors unterstreichen.

Einige interessante Weiterführungen bleiben dennoch von vornherein von der eingehenderen Betrachtung ausgeschlossen,¹⁵³ selbst von den verbleibenden konnten aufgrund der großen Zahl (siehe Teil I, Kapitel 2) jedoch nicht alle berücksichtigt werden. Die Entscheidung fiel im Zweifelsfall gegen die Folgetexte zu Vorlagen aus der Populärliteratur und für solche zu kanonisierten Prätexten aus, ein allzu großes Ungleichgewicht soll durch Teil VII korrigiert werden. Der letzte berücksichtigte *Prätext* stammt aus dem Jahr 1900, was sich einerseits aus den angesprochenen urheberrechtlichen Bedingungen ergibt, andererseits aber auch eine ausreichende Zeitspanne zwischen dem Erscheinen von Prä- und Folgetexten (und damit eine tatsächlich zeitübergreifende produktive Rezeption) gewährleistet. Ein Letztes: nicht alle Weiterführungen werden im folgenden gleichermaßen ausführlich, vielmehr einige nur summarisch in Verbindung mit anderen abgehandelt, denn natürlich muß eine Konzentration auf das Wesentliche erfolgen.

ANMERKUNGEN ZU TEIL II

¹ Sartre ([1948] 1968:95; dt. 1974:168-9). Ähnlich sieht es Escarpit ([1958] ⁷1986:108; dt. 1974:77).

² Siehe dazu in diesem Teil, Unterkap. 3.1 und Anm. 62.

³ Vgl. *Joseph Andrews* II.1 (Fielding [1742] 1961:73): dort werden die das Kapitel- oder 'Buch'-Ende markierenden Einschnitte (in Gestalt unbedruckten Papiers) als Orte der Erholung und Sammlung beschrieben.

Vgl. *Tom Jones* III.1 (Fielding [1749] 1974:116), wo der Leser aufgefordert wird, nicht erzählte Teile der *story* selbst zu ergänzen: "by filling up these vacant Spaces of Time with his own Conjectures".

Vgl. *Tristram Shandy* VI.38 (Sterne [1761] 1978:567), wo eine leere Seite eingefügt wird, um dem angesprochenen Leser die Möglichkeit zu geben, sich selbst ein Bild zu machen.

Bei den Passagen aus *Tom Jones* und *Tristram Shandy* handelt es sich um vorweggenommene Illustrationen von Ingardens Konzept, das ich im weiteren ausführe; die Passage aus *Joseph Andrews* bildete andererseits den Ausgangspunkt für Iser's Reflexion über 'Leerstellen'. (Zur Bedeutung von "Frei-", Leer- oder "Unbesetztheitsstellen" des Prätextes für die Weiterführung siehe auch Klüppelholz 1988:88, 94, 97).

⁴ Ingarden (1968:51). Wesentliche Teile dieses Werks finden sich nachgedruckt bei Warning (Hg. 1975:42-70), so auch die hier zitierte Stelle (1975:46). Den Begriff erläuterte der Autor erstmals in §38 seines Buchs *Das literarische Kunstwerk* (Ingarden [1931] ³1965:261-70).

⁵ Ingarden (1968:52), auch in Warning (Hg. 1975:47).

⁶ Ingarden (1968:304), auch in Warning (Hg. 1975:60-1).

⁷ Iser (1976:284). Schon Ingarden hatte den Begriff "Leerstellen" einmal als Synonym zu "Unbestimmtheitsstellen" gebraucht (Ingarden [1931] ³1965:265); Iser klassifizierte 'seine' Leerstellen dagegen als bloße Untergruppe im Rahmen der Unbestimmtheit (Iser 1976:283), was auch der Untertitel seiner Veröffentlichung von 1970 verdeutlicht. Inwieweit Iser's Zuweisung zutrifft, ist für den hier interessierenden Zusammenhang belanglos.

⁸ Dies gibt mir Gelegenheit, ein mögliches Mißverständnis auszuräumen. Trotz ähnlichlautender Begrifflichkeit bezeichnen 'Fortsetzungsroman' oder *serial novel* (British English) bzw. *continuation novel* (American English) und 'Weiterführungen' (*sequels, continuations*) unterschiedliche Phänomene: Im ersten Fall handelt es sich um die zeitlich gestreckte Veröffentlichung aufeinanderfolgender Abschnitte ein und desselben Romans, im zweiten Fall um die Erweiterung eines solchen Prätextes nach seinem ursprünglichen Abschluß.

Zu den genannten Beispielen für Schnitttechniken siehe Iser (1970 in Warning Hg. 1975: 235, 237) und (1976:297-8).

⁹ Iser führte (1976:274) das Ingarden-Zitat an und kritisierte, daß Ingarden die Unbestimmtheitsstellen nur durch "banale Beispiele" (1976:276-7) veranschaulicht und nicht oder lediglich in abwertendem Sinn als Rezeptionsbegriff aufgefaßt habe (1976:276). Ingarden hätte die Rezeptionsästhetik befördert, nicht aber selbst erkannt (1976:10, 279).

Die von Link (1976:132 mit Anm. 50) und Grimm (1977:45) an Iser's Konzept geäußerte Kritik hat speziell für Folgetexte keine Relevanz und kann deswegen hier übergangen werden.

¹⁰ Klüppelholz verweist in diesem Zusammenhang auf

jene Form der Autobiographie, die niemals einen definitiven Abschluß - wie etwa den Tod des Helden - vollziehen könnte, wollte sie ihre fiktionale Wahrscheinlichkeit nicht einbüßen. Folglich läßt sich die Erzählung fortsetzen. (1988:84)

Anders gesagt: der so gewählte 'Schnitt' schafft eine Leerstelle, die sich füllen läßt.

¹¹ "L'oeuvre oscille sans cesse", hat Genette (²1983:322) dazu bemerkt.

¹² Siehe dazu Starrett (1940:242-3):

There is a large and interesting body of opinion that finds a sort of mystical perfection in imperfect masterpieces, represented at its most understandable perhaps by those innumerable fathomers who prefer Drood's head and torso, as it were, to his whole murdered carcass; [...]. But generally the world has agreed to regret the interruptions of fate that have left its inhabitants in doubt about so many fascinating matters.

¹³ In einer früheren Veröffentlichung (Iser in Warning Hg. 1975:327-8) hatte Iser die Innenperspektiven bereits in sein Konzept der Leerstellen integriert und sie als deren zweiten Funktionsbereich bezeichnet, neben der schon erwähnten 'Ausparung von Anschließbarkeit'. Vgl. Iser (1976:286-7), wo er diese beiden Punkte verknüpft.

¹⁴ Vgl. Genette (1987:10-1): er faßt beide Begriffe als Begleit-, also 'Paratexte' auf. Aus den von ihm behandelten, für jeden Text relevanten Formen werde ich im folgenden nur die für Weiterführungen wichtigsten herausgreifen. Siehe auch Grimm (1977:31), die "gegliederte Materialsammlung" von Broich (1985a:31-47; Zitat auf S. 35) und Rothe (1986:276-86, 299-300, 425-9). Die von Genette als Peritexte bezeichneten Bestandteile eines Buchs faßte Rothe (1986:276) als 'Prätexthe' auf. Meine Verwendung von Prä- und Folgetext orientiert sich dagegen an Pfister (1985:15), wobei ich allerdings unter Folgetexten im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ausschließlich Weiterführungen verstehe. Siehe auch Anm. 6 der Einleitung.

¹⁵ Nachdrucke der Taschenbuchumschläge von *Colonel Sun* und einem der Romane von Fleming finden sich bei Bennett/Woollacott (1987:50-1).

¹⁶ Ein früheres Beispiel stellt die anonyme Weiterführung *Mandeville; or, The Last Words of a Maniac* dar: sie erschien jeweils als dritter (Philadelphia 1818) oder vierter Band (London 1818) in einer einheitlichen Ausgabe mit William Godwins Prätext (zuerst veröffentlicht 1817). Vgl. NSTC (Nr. 2G11520-21).

¹⁷ Die Filleau de Saint Martin zugeschriebenen *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche: Tome cinquième* (1695) und *Tome VI & dernier* (1713) wurden in der *British Library* und in der Bibliothek der Harvard University (vgl. NUC) mit der - authentischen - Übersetzung von 1677-8 einheitlich gebunden und als deren fünfter Band ausgewiesen.

¹⁸ Zu *New Atlantis: [...] continued* siehe Teil I, Anm. 5. *The Second Advice to the Painter* erschien, mit dem Prätext zusammengebunden, vermutlich 1679 in London (vgl. NUC).

Bei *The Life and Actions of Moll Flanders* (1723) verweist der BMC auf ein 'additional concluding chapter', dessen Inhalt aus dem Untertitel hervorgeht: "Containing, her birth and education in Newgate; her ambition to be a gentlewoman [...] her second settlement and happy success in Virginia, and settlement in Ireland; her estate, penitence, age, death, burial, elegy and epitaph". Ähnliches gilt für die von F. Noble und T. Lowndes vertriebenen Ausgaben *The History of Laetitia Atkins, vulgarly called Moll Flanders* (1776; vgl. BMC) sowie *The History of Mademoiselle de Beleau; or, The New Roxana, the Fortunate Mistress* (1775) und auch für die 1740 in London von E. Applebee gedruckte Ausgabe von *Roxana*: "With an anonymous continuation compiled in part from other works, including Eliza Haywood's novel 'The British Recluse'" (BMC). Diese längere Weiterführung (1740:300-441) beschließt noch die in Oxford 1840 für Thomas Tegg gedruckte Ausgabe (in *The Novels and Miscellaneous Works of Daniel De Foe*, 1840:XI 358-428; Ndr. New York 1973). Vgl. Moore (1958:250), der, ähnlich wie Paull und Ingarden, in einem solchen 'supplement' eine Beschädigung des Prätextes erblickt.

E. C. Knights *Dinarbas, A Tale: Being a continuation of "Rasselas, Prince of Abyssinia"* (1790) erschien in den Auflagen ⁶1817, ⁷1823 und ⁸1846 mit dem Prätext zusammengebunden. Siehe *NCBEL* 1971:II 1009 sowie zuletzt Uphaus (1986).

Die von 'Eugenius' (i. e. John Hall-Stevenson) veröffentlichte *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (1769) wurde von 1782-92 gemeinsam mit Sternes Roman veröffentlicht (vgl. *BMC*). Ähnliches gilt für die dt. Übers. v. *Tom Jones [...] in his Married State* (Anon. 1749): "it was included in the Hamburg translation of *Tom Jones*, 1758-59, as vol. VII (dated 1755)" (Cross 1918:III 345).

Einige Beispiele für die miteinander verbundene Präsentation von Prä- und Folgetext außerhalb der englischen Literatur: Das Mittelalter kennt die mit ihnen abgeschriebenen Weiterführungen des *Perceval* von Chrétien de Troyes und des *Roman de la rose* von Guillaume de Lorris (fortgesetzt durch Jean de Meung); die englische Übersetzung des *Lazarillo de Tormes* erschien im 17. Jahrhundert vereint mit einem ursprünglich spanischen, später zusätzlich noch mit einem englischen Folgetext (vgl. Klüppelholz 1988:91, 96); ähnliches geschah mit Guilleragues' *Lettres portugaises* (vgl. Stackelberg 1972:121-32) im siebzehnten sowie mit Marivaux' *Le paysan parvenu* (vgl. Genette ²1983:189-91) und Graffignys *Lettres d'une péruvienne* (vgl. Stackelberg 1972:132-45) im achtzehnten Jahrhundert.

¹⁹ Siehe die anderen in Teil I, Anm. 10 angegebenen Beispiele. Kennzeichnend ist auch Sternes Reaktion auf den im September 1760 anonym erschienenen, John Carr zugeschriebenen 'dritten Band' von *Tristram Shandy*. Sterne machte seinen Lesern per Zeitungsanzeige deutlich, "That such [a] Volume is intirely unknown, in every Respect, to the Author of the two first; and that the third and fourth Volumes, will come out about Christmas next" (Sterne, Anzeige im *York Courant*, 7.10.1760; 1935:127). Die Anzeige macht deutlich, wie sehr die Anonymität des Verfassers - die Sterne auch hier wahr - die Glaubhaftigkeit einer allographischen Weiterführung begünstigt.

Die Gründe für die Konvention anonymer Publikation - Genette (1987:42-3) hat sie im Vermeiden von Unbescheidenheit, Wilpert (⁷1989:33) im persönlichen Bereich als "Scheu vor der Öffentlichkeit" festgemacht - können im Rahmen der vorliegenden Untersuchung unberücksichtigt bleiben. Siehe dazu Rothe (1986:395-9), Genette (1987:38-53) und, eher beiläufig, Klüppelholz (1988:96).

Zur plagiatorischen Beanspruchung der Verfasserschaft anonym veröffentlichter Werke siehe Courtney (1908:216-23).

²⁰ Siehe Teil I, Anm. 6 und 18.

²¹ Von 'Lemuel Gulliver, Jr.' erschienen *Modern Gulliver's Travels* (von H. Whitmore, 1796) und *A Voyage to Locuta* (1818); zu 'Antony', 'Suky' und 'Mr. Shandy' siehe Teil I, Anm. 6 und 10. In *Exit Sherlock Holmes* (Hall 1977) posiert der Autor als entfernter Verwandter von Dr. Watson und als Herausgeber eines Teils seines Nachlasses. Im Jahr 1905 erschien *Laputa Revisited* von 'Gulliver Redivivus'.

Zu Klassifizierungen von Pseudonymen siehe Courtney (1908:32-3) und Rothe (1986:392-402, besonders 392-4), daneben auch Genette (1987:46-8).

²² Die Verfasserin starb 1987, aber "Erben, Verlag und Agentin waren sich einig, daß die Quelle nicht versiegen dürfe" (Berg 1990). Weiterhin erscheinen Romane unter ihrem Namen, wobei lediglich dem Leser der deutschen Übersetzungen durch eine Verlagsnotiz der Tod der Verfasserin (nicht aber, ebensowenig wie vom amerikanischen Verlag, der Autorenwechsel) mitgeteilt wird.

²³ ([1740] 1970:80), die Zusätze stammen von Williams. Siehe auch Rothe (1986:400-1) und als weiteres Beispiel *Brambleton Hall: A novel, being a sequel to the celebrated "Expedition of Humphrey [sic] Clinker", by Tobias Smollett* (1818).

²⁴ Vgl. Rothe (1986:312-3). Beispiele finden sich in Teil I der vorliegenden Arbeit, Anm. 4-7. Etwas irreführend sind in diesem Zusammenhang die mit *Sequel* betitelten Werke von Charles Boyle (Cairo 1977), Winifred Bissell (Wallasey, Merseyside 1981) und Richard C. Guches (Palo Alto, Cal. ²1988): beim ersten handelt es sich vermutlich, beim zweiten zweifelsfrei um "A collection of poems" und beim dritten um "A handbook for the critical analysis of literature" (so jeweils die Untertitel).

²⁵ Als Beispiele nennen lassen sich Sinclair (1950; siehe in diesem Teil Unterkap. 4.4), *The Frankenstein Diaries* (angeblich von 'Hubert Venables' 1980 übersetzt und ediert), die 'Flashman Papers' genannte Reihe von G. M. Fraser (siehe insbesondere den Untertitel und die "Explanatory Note" von *Flashman*, 1969) sowie die beiden Bände der 'Moriarty Journals' (Gardner 1974; 1975; siehe besonders die Vorworte und den "Appendix" des zweiten Bands). Egon Friedells *Reise mit der Zeitmaschine* (siehe Teil I, Anm. 16) wurde ein fiktiver Briefwechsel mit der Sekretärin von H. G. Wells und einem Freund des Zeitreisenden vorangestellt.

Zur Herausgeber- oder Übersetzerfiktion siehe Rothe (1986:313-4) und Klüppelholz (1988: 85, 90).

²⁶ Zu den genannten Texten siehe Teil I, Kap. 2 und die entsprechenden Anmerkungen. Genau diese transtextuellen Signale untersuchte Nicolaisen (1987).

²⁷ An dieser Stelle möchte ich die einleitend (auf S. 17-8 dieser Arbeit) vorgenommene Definition des Untersuchungsgegenstands in Erinnerung rufen: Zitate sind in diesem Zusammenhang lediglich als *Signale* von Bedeutung, ihre Aufnahme in den Folgetext konstituiert noch keine Weiterführung im hier verstandenen Sinn.

²⁸ *Heathcliff* (Caine 1977; Haire-Sargeant 1992) verweist sicherlich deutlich genug auf E. Brontës Prätext; gilt dies in anderen Zusammenhängen aber auch für *Grendel* (von J. Gardner, New York 1971), für *Morlock Night* (von K. W. Jeter, New York 1979) oder für *The Adventures of Inspector Lestrade* (Trow 1985)? - Siehe Klüppelholz (1988:86-8, 97) zur Rolle von *flat characters*.

²⁹ Ich denke etwa an *Wide Sargasso Sea* (siehe Teil V) oder an Gardners *Grendel*, in dem der Name 'Beowulf' kein einziges Mal fällt.

³⁰ In der von P. Härtling angeregten und 1971 herausgegebenen Sammlung stehen ausschließlich Figuren im Zentrum.

³¹ Whereas popular heroes also usually have their origins in a particular work or body of fiction, they break free from the originating textual conditions of their existence to achieve a semi-independent existence, functioning as an established point of cultural reference that is capable of working - of producing meanings - even for those who are not directly familiar with the original textes in which they first made their appearance.

(Bennett/Woollacott 1987:14). Die Autoren nehmen hier eine Bemerkung Antonio Gramscis auf (vgl. 1987:[v]), sie beziehen diese im weiteren vorrangig auf James Bond sowie daneben noch auf Robinson Crusoe und Sherlock Holmes. Zu letzterem vgl. Starrett (1940:199): "Literally thousands of persons who have never read the stories by Sir Arthur Conan Doyle are familiar with the name and fame of his detective." Ähnliches gilt etwa auch für das Frankenstein-Monster (allerdings mit anderem Sympathiegrad).

Siehe außerdem George Orwells Feststellung über die Charakterisierungen in *boys' weeklies*:

By a debasement of the Dickens technique a series of stereotyped "characters" has been built up, in several cases very successfully. Billy Bunter, for instance, must be one of the best-known figures in English fiction; for the mere number of people who know him he ranks with Sexton Blake, Tarzan, Sherlock Holmes and a handful of characters in Dickens. (Orwell [1940b] 1968:I 464)

Siehe auch unten Anm. 72.

³² Dies ist z. B. der Fall bei Leigh Hunts weiter oben erwähntem Text "A Novel Party" (Hunt 1847), dessen doppelsinniger Titel das ungewöhnliche Zusammentreffen englischer Romanfiguren des 18. Jahrhunderts auf einer Party bezeichnet. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Weiterführung (denn die Handlung bildet nur einen künstlichen Rahmen), sondern um einen literaturkritischen Essay, in dem die Figuren stellvertretend für einzelne Phasen oder Werke der Gattung herangezogen werden.

³³ Beispiele hierfür sind die Folgetexte zu Trollopes *Barsetshire novels*, nämlich Ronald A. Knox' *Barchester Pilgrimage* (1935) und Angela Thirkells 29 (!) Romane aus den Jahren 1938 (*Summer Half*) bis 1961. Thirkells Reihe handelt von den Ereignissen in Trollopes fiktiver Region zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den fünfziger Jahren (der letzte Roman wurde übrigens posthum von fremder Hand vervollständigt). Vgl. Ohlsted/Welch (comps. 1978:30), Husband (comp. 1982:280-3) und Hicken (comp. ⁹1989:1 249).

³⁴ Das ist der Fall bei Giraudoux' *Suzanne et le pazifique* (Paris 1921, mit Bezug auf *Robinson Crusoe*), bei Sinclair (1950) und bei Plenzdorf (1973). Vgl. Wuthenow (1980).

³⁵ Ein Wort zur zugrunde gelegten Ausgabe: Es handelt sich dabei um einen um ein korrigierendes "Post-scriptum" (²1983:[469]) erweiterten, ansonsten aber wohl unveränderten Nachdruck der 1982 erschienenen Erstausgabe. Die erst kurz vor Drucklegung meiner Arbeit erschienene deutsche Übersetzung (Frankfurt a.M. 1993) konnte nicht mehr berücksichtigt werden: Ich führe Genettes Terminologie auch im weiteren in Französisch an. Eine kurze Zusammenfassung und literaturtheoretische Einordnung des Werks gibt Schwarz (1989).

Zu anderen, wesentlich weniger ausdifferenzierten Typologien siehe Anhang B.

³⁶ Vgl. Genette (²1983:7-15, 450-1) für einen kommentierten Gesamtüberblick. Genette faßte, wie gezeigt, die bis dahin geläufige Bezeichnung *intertextualité* enger und ordnete sie der *transtextualité* unter: ich werde mich weiterhin, um Unklarheiten zu vermeiden, an Genettes terminologischer Bestimmung orientieren.

Sein 'Transtextualitäts'verständnis ("*transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par 'tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.'" Genette ²1983:7) hat dabei in meinen Augen den Vorzug, der Kritik von H. R. Jaub am ursprünglichen Intertextualitätskonzept Julia Kristevas zu entgehen. Jaub bemängelte daran die isolierte Betrachtung der aufeinander bezogenen Texte und setzte dagegen sein Verständnis dieses literarischen Kommunikationsprozesses als einer Frage-Antwort-Relation zwischen Autor und Rezipienten (Jaub 1982:63, 67-8; wobei seine Formulierung offenläßt, ob er darunter auch Autoren von Folgetexten versteht). Von einer isolierten Betrachtung kann bei Genette dagegen keine Rede sein.

Im Text übergangen habe ich die verbleibenden beiden Kategorien, die literaturkritische der *métatextualité* und die gattungsorientierte der *architextualité*.

³⁷ Vgl. auch den andersgearteten Einwand von Pfister (1985:16, Anm. 54). Interessanterweise hat später der Regisseur von *Der Name der Rose* diesen Begriff als Bezeichnung für seine Verfilmung von U. Eco's Roman aufgenommen.

³⁸ Zur *hypertextualité* siehe besonders Genette (²1983:11-17, 450-3, 469, Rückeinband) und die Einschätzung von Pfister (1985:16-7). Da ich mich im Haupttext auf die für den gegenwärtigen Zusammenhang wichtigen Aspekte seiner Untersuchung beschränken werde, gebe ich als Anhang A eine von mir aus Genettes Werk herausgezogene, vollständige, gegliederte Aufstellung seiner Begrifflichkeit.

³⁹ Zur Unterscheidung zwischen *apocryphe* und *plagiat* siehe auch Genette (1987:46-8).

⁴⁰ Genette (21983:38) wies selber darauf hin, daß dieses Schema der Anschaulichkeit halber gewählt wurde, dabei aber nicht differenziertere Sichtweisen ausschließen solle: so ließen sich durchaus literarische Werke benennen, die sozusagen auf den Grenzlinien zwischen zwei Kategorien angesiedelt werden müßten; und gleichermaßen solche, die teils spielerischen, teils ernsthaften Charakter trügen (ohne daß sie deshalb gleich der mittleren, satirischen Kategorie zuzurechnen seien). Genette spielte weiterhin mit dem Gedanken, analog zu Goethes Kreismodell der Dichtarten (das auch schon F. K. Stanzel als Vorbild für seinen 'Typenkreis' erzählender Texte gedient hatte) ein zirkuläres Schema zu entwickeln (Genette 21983:38-9), was aber am Ende sein Anliegen wesentlich unanschaulicher präsentiert hätte.

⁴¹ Siehe dazu das folgende Kapitel. Ich möchte zugleich noch eine andere mögliche Begriffsverwirrung ausräumen. Ich habe eingangs solche Werke als Weiterführungen gefaßt, die sich u. a. *direkt* auf einen Prätext beziehen. Damit scheine ich mit Genettes Imitationsbegriff (der auch die *continuation* einschließt), nicht übereinzustimmen, denn er postuliert:

Entre le corpus imité [...] et le texte imitatif, s'interpose inévitablement cette *matrice d'imitation* qu'est le modèle de compétence ou, si l'on préfère, l'idiolecte du corpus imité, [...] il est impossible d'imiter *directement* un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte. (21983:90-1)

Aus dem Zusammenhang seiner Äußerungen wird allerdings deutlich, daß Genette unter 'direkter Imitation' eine originalgetreue Kopie verstand, die auf die angedeutete, zwischengeschaltete Ebene verzichtete; während ich mit 'direkter Anknüpfung' die Gruppe über Stoff und Motivik verwandter, sonst aber mit dem Prätext nicht weiter verknüpfter Texte aus dem Definitionsbereich ausgrenzen möchte. (Dabei ignoriere ich zugegebenermaßen Genettes Form der *matrice d'imitation*, ich sehe sie allerdings auch als wenig gewinnbringend bei der Untersuchung von Weiterführungen an.)

Durch die unterschiedliche, dem Wort *direkt* unterlegte Bedeutung entgehe ich, denke ich, somit auch dem möglichen Vorwurf, hier ein in Genettes Augen unbedeutendes Phänomen zu behandeln (21983:91): Er selbst hat jedoch mit seiner ausführlichen Betrachtung von *continuations* bereits den Gegenbeweis angetreten.

⁴² Genette (21983:237-427), siehe dazu wiederum den Anhang A meiner Arbeit (die Numerierung stammt von mir). Einigen möglichen Einwänden soll an dieser Stelle bereits begegnet werden; zuerst dem der mangelnden Zusammenschau inhaltlicher und formaler Aspekte (Broich 1985b:136). Genette betonte (21983:283, 340-1), daß die zuletzt aufgelisteten, formalen Operationen (ich denke, er bezieht sich hierbei auf die Punkte 1.7-9) gleichzeitig auf der inhaltlichen Ebene wirksam würden. Darüber hinaus kennzeichnete er seine Klassifikation aber ausdrücklich als nicht hierarchisch bzw. aus sich gegenseitig ausschließenden Teilen aufgebaut (wie meine Auflistung nahelegen könnte), sondern als geordnete Liste untereinander kombinierbarer Elemente (21983:283). Die Anordnung der Operationstechniken könne durchaus durch eine günstigere ersetzt werden. (Hier mag eine positive Erwähnung von Genettes undogmatischer Vorgehensweise erlaubt sein, einem das ganze Buch bestimmenden Zug, wo trotz umfassender Perspektive und detaillierter Ausarbeitung gleichzeitig die Vorläufigkeit und Falsifikationsmöglichkeit des eigenen Ansatzes herausgestellt wird.)

⁴³ Er weiß selbst um die Polysemie, ohne sie an dieser Stelle aufheben zu wollen (Genette 21983:332, Fußnote).

⁴⁴ Der aus der Erzähltheorie von Stanzel (41989) bekannte Begriff scheint mir als Übersetzung von *voix* am besten geeignet zu sein; zu den drei Bereichen siehe Genette (21983:332-40).

⁴⁵ Ich referiere Genettes Beispiele, bin mir aber bewußt, daß die vorgenommene Kennzeichnung der Erzählerfigur - trotz der Unterordnung unter den von ihm übernommenen Terminus Erzählsituation - nicht der Begrifflichkeit Stanzels entstammt.

⁴⁶ B. Schulte-Middelich (1985:199-200) hat diesen Teil von Genettes Typologie in einen breiteren literaturtheoretischen Rahmen eingebettet: den der seit dem Russischen Formalismus zu beobachtenden, auch noch in H. R. Jaub's ursprünglichem Konzept des 'Horizontwandels' spürbaren, positiven Herausstellung des Innovations-Charakters eines Kunstwerks, in diesem Falle eines Folgetextes gegenüber seiner Vorlage. Ohne an der generellen literaturtheoretischen Kennzeichnung Abstriche machen zu wollen, möchte ich doch speziell gegen Genettes Einordnung Einwände erheben. Genette bezog nämlich seinen Terminus der *transvalorisation* nicht, wie Schulte-Middelich es wiedergibt, auf den *gesamten* Prätext, sondern nur auf die Figuren und die ihnen jeweils zugemessenen Stellenwerte (Genette ²1983:393), er verbindet meiner Ansicht nach eben nicht, wie ihm vorgeworfen wird, beschreibende und wertende Kriterien. Er wertet in meinen Augen den Folge- nicht gegenüber dem Prätext (etwa als 'innovativ') auf, sondern kennzeichnet den Folgetext als *Bewerbungsangebot* - ich greife diesen Begriff hier benutzt wieder auf, weil er mir das Ziel der von Genette beschriebenen Operationstechniken gut zu umreißen scheint.

⁴⁷ Diese vom herkömmlichen - pragmatisch und diegetisch als Synonym auffassenden - Gebrauch abweichende Unterscheidung begründete Genette (²1983:341-3).

⁴⁸ Siehe Teil I, Unterkap. 3.1, Anm. 36 und 38 dieser Arbeit.

⁴⁹ Zu *Shamela* siehe Genette (²1983:38, 344, 404).

⁵⁰ Les transexuations les plus intéressantes sont, me semble-t-il, celles où le changement de sexe suffit à renverser, parfois en la ridiculisant, tout la thématique de l'hypotexte. C'est le cas, par exemple, de la masculinisation de Pamela dans *Joseph Andrews*, [...] (Genette ²1983:346).

Zu diesem Schluß gelangt man zweifellos, wenn man, wie Genette, die Feststellung auf die beiden Titelfiguren bezieht, die sich gleichermaßen Verführungsversuchen seitens des jeweils anderen Geschlechts (in Gestalt von Squire B. bzw. Lady Booby) zu erwehren haben; zu berücksichtigen bleibt aber, daß Pamela als Figur im vierten Buch von *Joseph Andrews* selbst erscheint: an dieser Stelle tritt der Aspekt der *forgerie* mehr in den Vordergrund.

⁵¹ Man vergleiche den Befund mit dem Ergebnis der Analyse von Broich (1985c:262-78), die ebenfalls inter- (trans-)textuelle (nicht allein auf *Pamela* als Prätext beschränkte) Züge dieses Romans herausarbeitet, aber Genettes Kategorisierung unberücksichtigt läßt; ich meine, daß mit Genettes Ansatz alle bisher von der Forschung herausgestellten Gesichtspunkte gut in ein umfassendes Modell integriert werden können.

⁵² Beispiele erübrigen sich; als Ausnahmen, nämlich Weiterführungen in einem anderen Medium, genannt seien Edward Stirlings *The Fortunes of Smike; or, A Sequel to "Nicholas Nickleby"*: *A drama, in two acts* (aufgeführt und veröffentlicht 1840; vgl. Bolton comp. 1987:163), T. F. Plowmans Drama *Isaac Abroad; or, Ivanhoe Settled and Rebecca Righted* (zu Scotts Roman, aufgeführt 1878; vgl. Ford comp. 1979:50) und David Butlers Fernsehserie *The Further Adventures of Oliver Twist* (gesendet 1980 und nicht in Buchform veröffentlicht; siehe unten S. 337). Siehe auch Teil I, Anm. 27 (für eine weiterführende Adaptation in Romanform).

Nur als Hinweis: in der Forschung zur Shakespeare-Rezeption (Lutz 1980; Prießnitz 1980) wird der Adaptationsbegriff so weit gefaßt, daß er zum Synonym für Folgetext (in meinem Verständnis) wird.

⁵³ Genette bezeichnete dies, wie schon erwähnt (siehe Teil I, Anm. 36), als *continuation* oder *achèvement*.

⁵⁴ Beispiele finden sich in Teil I, Anm. 4, 7 und 8, siehe auch oben S. 55.

⁵⁵ Siehe die Bezeichnungen *prologue* (Paull 1928:70), *continuation analeptique* (Genette ²1983:197-8) und *prequel* (Barnes [1984] 1985:99) sowie Teil I, Anm. 58. Beispiele sind

Bunter Sahib und *The Strange Affair of Adelaide Harris* (Garfield 1971; siehe auch Teil I, Anm. 26 und S. 56).

⁵⁶ Im Englischen als *continuation* oder *sequel*, bei Genette als *continuation proleptique* (21983:197) oder als *suite* bezeichnet (siehe dazu Teil I, Anm. 36 und 38). Angesichts ihrer Fülle verzichte ich auf die Nennung von Beispielen.

⁵⁷ Die letztgenannte Form ist oft dadurch gekennzeichnet, daß später geborene Verwandte der aus dem Prätext bekannten Figuren eingeführt werden und in den Mittelpunkt des Folgetextes rücken. Beispiele sind Joseph Pearts *A Continuation of Hudibras [...] : Written in the time of the unhappy contest between Great Britain and America in 1777 and 1778* (erschienen 1778), in dem die Handlung in den besagten Zeitraum hinein fortgeführt wird, weiterhin die anonyme (Mary Anne Burges zugeschriebene) Weiterführung *The Progress of the Pilgrim, Good-Intent, in Jacobinical Times* (zuerst 1800, bis 1822 allein in London in weiteren zehn Auflagen erschienen), zu der Courtney (1908:54) vermerkt: "the pilgrim was represented as the great-grandson of Christian's eldest son in John Bunyan's *Pilgrim's Progress*. The sting of the title lies in the last three words." Neuere Beispiele sind Eric Linklaters Romane *Juan in America* (1931) und *Juan in China* (1937), deren Protagonist Juan Motley ein angeblich 1905 geborener Nachkomme von Byrons Don Juan ist (im "Prologue" von *Juan in America* findet sich eine entsprechende Ahnentafel und ein kurzer Abriss der Familiengeschichte von 1794 bis ca. 1930), ebenso die schon (in diesem Teil, in Anm. 33) erwähnten Romane von Angela Thirkell.

⁵⁸ Genette hatte diese Form der Erweiterung noch einmal in eine *continuation elleptique* und eine *continuation paraleptique* (je nach Ergänzung der Haupt- oder der Nebenhandlung) gegliedert (siehe Teil I, Unterkap. 3.5).

⁵⁹ Man kann diese entstaften Imitationen mit Karrer (1977:189, besonders Anm. 14) oder Ganner-Rauth (1983b) als *pastiche*, mit Genette (21983) als *forgerie* bzw. genauer als *continuation* bezeichnen (siehe Teil I, Anm. 36; Genette reservierte den Begriff *pastiche* im Sinne Prousts dagegen für spielerische Imitationen). Karrers Studie zeigt, wie schillernd die Begriffsverwendung ist; ich werde deshalb jeweils hinzufügen, welcher Terminologie ich mich bediene.

⁶⁰ Den Terminus Konkretisation hatte Ingarden (1931) eingeführt, als 'adäquate Konkretisation' wurde er später von Link (1976:142-61) näher bestimmt, zog aber die Kritik von Grimm (1977:79) auf sich: er wollte ihn ausschließlich auf *schriftlich fixierte* Rezeptionsergebnisse begrenzt wissen und wandte sich gegen eine auf den Nachvollzug der Autorintention abzielende Sinngebung. Ich verstehe Grimms Kritik, halte aber dennoch Links Verwendung an dieser Stelle für geeignet, die ganze Bandbreite rezipierenden Verstehens (nicht allein in schriftlich niedergelegter Form) zu verdeutlichen.

⁶¹ Ich orientiere mich im weiteren an der von Grimm (1977:24-31) vorgenommenen Abgrenzung von 'Wirkung' und 'Rezeption' bzw. 'Wirkungs-' und 'Rezeptionsgeschichte'. Einen kommentierten Überblick über die Diskussion gibt Wunsch (1984).

⁶² Meine Ausführungen stützen sich auf die von Grimm (Hg. 1975:75; 1977:34-44, 77-8) und Link (1976:23-9, 86-112) vorgestellten Versuche einer Gliederung anderer Forschungsansätze, die sowohl in sich (Grimm 1975 und 1977) als auch untereinander widersprüchlich sind.

Link zählte zum reproduzierenden Rezipientenkreis auch Bearbeiter einer Vorlage, stellte aber selbst fest (worin ich ihr zustimme): "Eine gewisse Unschärfe der Abgrenzung zwischen produktiver und reproduzierender Rezeption ist dabei offenkundig" (Link 1976:91).

⁶³ Zu ähnlichen Modellen siehe Grimm (1977:149-50) und Berger (1990:82).

⁶⁴ Vgl. Grimm (1977:24-31, 47, 144, 148) und, beispielhaft für die von mir abgelehnte Darstellung des Kommunikationsprozesses, Chatman (1978:151).

⁶⁵ Vgl. Grimm (1977:28, 31); sein an dieser Stelle ausnahmsweise zur Begriffsverwirrung beiträgendes Vorgehen erklärt sich als Versuch der Überwindung traditionell mit dem Wirkungsbegriff verbundener Vorstellungen.

⁶⁶ Als in dieser Teilphase entstandene schriftliche Konkretisierungen ließ Grimm nur nicht-fiktive Texte gelten (Grimm 1977:80). Er betonte zu Recht, daß es sich bei Werken produktiver Rezeption um vermittelte Zeugnisse der Rezeption eines Prätextes handele, die in Zusammenhang mit der Intention des nachfolgenden Autors zu sehen seien, daß also in den meisten Fällen (mit Ausnahme 'epigonaler Imitationen') der Produktions- den Rezeptionsaspekt überwiege (Grimm 1977:42, 78, 114-6, 147-50).

Die Einordnung produktiver neben passiver und reproduzierender Rezeption, die ich im vorigen Unterkapitel anführte, übernahm ich von Link (1976) und nicht von Grimm.

⁶⁷ Zuerst in Jauß ([1967] 1970:173, 175-9, 200-3), der Begriff wurde von Mandelkow ([1970] 1974:90-1) präzisiert und aufgespalten in Epochen-, Werk- und Autorerwartung; dieser Definition schloß Jauß sich später an ([1973] 1982:750).

⁶⁸ Vgl. Jauß ([1967] 1970:178-9, 201-3) zur ursprünglichen Konzeption; über die daran geübte Kritik und die durch sie bewirkte Modifikation informiert detailliert Grimm (Hg. 1975:11-55). Zu Jauß' Selbstkritik siehe ihn selbst ([1973] 1982:744, 751; 1982:255, 665), ebenso zu seiner gewandelten Auffassung vom dialektischen Prozeß der Verschmelzung von Sinnhorizont des Werks und Erfahrungshorizont des späteren Rezipienten (1982:507, 670).

⁶⁹ Richardson, Brief an Lady Bradshaigh (30.5.1754; 1964:305-6). Siehe auch den vorangegangenen Brief an Thomas Edwards vom 5.4.1754 (1964:298-9).

Daß eine solche Einstellung keineswegs nur für das 18. Jahrhundert galt, wird aus H. M. Pauls Notiz deutlich:

The desire for further records of the early life of Christ led to the multiplication of various so-called Gospels which detailed his childhood, full of miracles and wonders. Curiosity about portions of his subsequent career and of the history of the Apostles was a powerful motive for the fabrication of apocryphal literature. (Paull 1928:21-2)

⁷⁰ Something also must be left to the Reader to make out.

Perhaps some other officious Pen (as in Pamela in High Life, as it was called) will prosecute the Story; But I hope it may be suffered to end where I have now concluded it. The undecided Events are sufficiently pointed out to the Reader, to whom in this Sort of Writing, something, as I have hinted, should be left to make out or debate upon. (Brief an Lady Bradshaigh, 25.2.1754; 1964:296).

⁷¹ But were I actually to marry the Count of Belvedere in it [the continuation (HN)], to Clementina, I should displease more than I should please. Mrs. D[onnella]n is not the only Lady, who has thanked me for not marrying them in the Book. (Brief an Lady Bradshaigh, 30.5.1754; 1964:306).

Anders als Richardson gab Thackeray einem solchen Drängen später humorvoll nach: Er informierte einen Leser brieflich (d. h. in einem Epitext) über das weitere Schicksal der Figuren aus *Vanity Fair*. Siehe den Brief an den Duke of Devonshire (geschrieben am 1. Mai 1848, also kurz vor Abschluß der *serial publication* im Juli; 1945:II 375-7). Ob es allein am Sozialstatus des Bittstellers lag, daß seiner Bitte entsprochen wurde, vermag ich nicht zu entscheiden; die ironische Darstellung läßt jedenfalls ahnen, daß Thackeray sie nicht ohne eigenes Vergnügen verfaßte.

Einen ähnlichen Epitext stellt E. M. Forsters "A View without a Room" (1958) dar.

⁷² The cultivated reader sees a character within the framework of a particular story, and is suspicious, generally rightly, of a further regeneration; [...]. The popular imagination, however, is interested in character conceived on a simple, well-defined plane, which exists independent of a complex literary form. All the popular heroes have been subjects of prolonged story-cycles, whether Odysseus, King Arthur, Sexton Blake, or 'Coronation Street', the long-running English television serial. [...]

Dickens's greatest characters can exist independently of the novels because of their pictorial conception in the tradition of portraying comic *types*. (James [1963] 1974:52-3)

James machte diese Äußerung vor dem Hintergrund der Folgetexte zu den *Pickwick Papers*. Zur Rolle von Typen siehe auch Klüppelholz (1988:87-8, 97), der insofern widerspricht, als er *flat characters* als ungeeignet ansieht, in Weiterführungen 'abgerundet' zu werden: das ist, wie das Zitat von James zeigt, aber gar nicht erforderlich. Siehe auch in diesem Teil Anm. 31.

⁷³ Mit dieser Aussage sollen die unterhaltsamen Aspekte von Fieldings Roman keineswegs gelehnt werden.

⁷⁴ Die Folgetexte hat Sale 1936 aufgeführt, sie sind besprochen worden von Kreissman (1960). Zu Sinclairs Roman siehe unten Unterkap. 4.4.

⁷⁵ Siehe oben Anm. 31 und 72. Diesen Filmen kommt damit ein anderer Stellenwert zu als etwa der Verfilmung von *Tom Jones* aus dem Jahre 1963 (Drehbuch: J. Osborne; Regie: T. Richardson).

⁷⁶ Er stellt in Grimms Modell nur eine von drei Teilphasen dar, die beiden anderen (Rezeptionsresultat und -wirkung) habe ich in Unterkap. 3.2 bereits angesprochen und dort auch meine abweichende Vorgehensweise begründet. Grimms weitere Unterscheidung, innerhalb des Rezeptionsakts, zwischen Wahrnehmung (Perzeption) und bewußter Verarbeitung (Apperzeption) kann hier übergangen werden.

⁷⁷ Groeben (1972:119-21) hat herausgestellt, daß sich von den beiden einflußreichen Entwürfen Freuds und Jungs nur der erste, psychoanalytische für eine Theorie der literarischen Rezeption eigne und in diesem Zusammenhang auf die Werke von Lesser (1957) und Holland (1968) hingewiesen (die ich im folgenden berücksichtige). Doch das Freud'sche Theoriegebäude ist heftig umstritten (vgl. Zimmer ²1990), und Hollands "approach to literature through libidinal phases" (Holland 1968:33; siehe besonders "A Dictionary of Fantasy", 1968:31-62) hat mich wenig überzeugt.

⁷⁸ Vgl. Wünsch (1984:917-8), besonders das Fazit: "der R[ezeption].sakt selbst ist ein unzugänglicher Raum (kybernetisch: "b l a c k b o x"), der zunächst nur durch Hypothesen [...] gefüllt werden kann" (1984:IV 918; [meine Ergänzung]).

⁷⁹ *Biographia Literaria* XIV (Coleridge [1817] 1983:VII(2) 6); seine Aussage wurde aus produktionsästhetischer Perspektive heraus formuliert.

⁸⁰ Siehe die in Teil I, Anm. 36 genannten Bibliographien; der Trend wird dadurch bestätigt, daß die Folgetexte selbst wieder Reihen bilden (siehe Teil I, Anm. 22, 24, 26 und Teil II, Anm. 33).

⁸¹ Von literaturpsychologischer Seite aus hat Lesser diesen Vorgang wie folgt zu beschreiben versucht:

There is a willing suspension of disbelief because we want to obtain the satisfaction which prompted us to read a given book. But our willingness to meet a book halfway must be requited: we are constantly judging and appraising, and if a work seems false or otherwise unworthy of our trust, we will become increasingly critical and less and less immersed in it. (Lesser 1957:161)

Das Zitat findet sich auch bei Holland (1968:82), der zudem Verfremdungseffekte mit einbezieht (98-9).

⁸² Zu Beispielen siehe Teil I, Anm. 20 (Pettersson 1978-80), 21 (Ambrus ²1983), 24 (*Zhakov Mission*) und 26 ('Billy Bunter') sowie Teil III, Anm. 2 (Wezel bzw. Campe 1779-80). Bei den meisten dieser Folgetexte handelt es sich um Kinderbücher, diejenigen um den inzwischen herangewachsenen Schuljungen Billy Bunter wenden sich hingegen nun ebenfalls an Erwachsene.

Siehe in diesem Zusammenhang auch die Bemerkung von Orwell:

the worst books are often the most important, because they are usually the ones that are read earliest in life. It is probable that many people who could consider themselves extremely sophisticated and "advanced" are actually carrying through life an imaginative background which they acquired in childhood from (for instance) Sapper and Ian Hay ([1940b] 1968: I 482).

Zhakov Mission stellt in anderer Hinsicht ein interessantes Beispiel dar: gerichtet an Leser, denen der Prätex (in der Zeit des Kalten Kriegs) nicht zugänglich war, war er als Folgetext selbst wiederum für Rezipienten des Prätexes wohl nicht erhältlich (die Sprachproblematik einmal völlig unberücksichtigt gelassen).

⁸³ Zum verbreiteten Analphabetismus und zum vergleichsweise hohen Buchpreis siehe Watt ([1957] 1963:38-45); die geschlechtsspezifische Beschränkung wäre für das Lesepublikum des 18. Jahrhunderts im ganzen eine unberechtigte, in diesem besonderen Fall aber wohl eine naheliegende Annahme.

⁸⁴ Vgl. Naumann (1976:282-3). 1759 erschien in zweiter Auflage keine Weiterführung, sondern nur eine "Imitation of Fanny Hill; less indecent" (*NCBEL* 1971:II 999) unter dem Titel *Memoirs of the celebrated Miss Fanny M* - -. Zu den angesprochenen Weiterführungen der anderen Romane siehe Teil I, Anm. 10 und in diesem Teil Anm. 18.

⁸⁵ Vgl. Mandelkow ([1970] 1974:92) und Grimm (Hg. 1975:75; 1977:48 sowie Anm. 128).

⁸⁶ Genette (²1983:219, 223). Siehe dazu auch Hempfer (1987:143-9), der verschiedene von mir bei Weiterführungen berücksichtigte Punkte anspricht: die mit dem Folgetext verbundene Autorintention (145), das problematische Verhältnis zur aristotelischen Mythos-Konzeption (147-8) sowie - festgemacht an zeitgenössischen Rezeptionsergebnissen - den Vorwurf dichterischen Unvermögens (geäußert von Minturno 1654), die Feststellung, daß der Prätex notwendige Rezeptionsvoraussetzung sei (so Ruscelli 1556) und schließlich die Erkenntnis, daß aus beiden Werken eine neue Einheit erwachsen sei (Tasso 1587).

⁸⁷ Generell sind natürlich die Stellungnahmen der Verfasser von Prätexen (in Briefen, im Vorwort oder Text ihrer anderen Werke) zu deren allographischen Folgetexten für diese Untersuchung weniger interessant als die Begründungen für das Abfassen solcher Folgetexte selbst - weil hier *keine* vom Autor A₁ ausgehende, produktionsästhetische Sicht eingenommen werden soll und weil, zweitens, diese Verfasser natürlich allein auf zu ihren Lebzeiten veröffentlichte Weiterführungen reagieren konnten, während doch an dieser Stelle gerade wesentlich später erschienene Folgetexte untersucht werden sollen.

⁸⁸ Der erste Teil des *Don Quijote* war 1605 erschienen. Noch während Cervantes an seiner eigenen Weiterführung arbeitete, veröffentlichte 'Alonso Fernández de Avellaneda' - z. T. unter plagiatorischer Einarbeitung von Cervantes' Vorarbeiten - 1614 einen allographischen zweiten Teil (die autographische Fortsetzung folgte erst 1615). Siehe Cervantes' Vorwort zu Buch III, Auszüge aus dem allographischen Folgetext finden sich übersetzt bei Kaiser (Hg. 1957:13-48; siehe dort auch S. 8).

Auf Butlers *Hudibras* (1663) folgte noch im Erscheinungsjahr ein anonymer allographischer, nicht überlieferter zweiter Teil; zwei weitere autographische Teile schlossen sich dann bis 1678 an. Vgl. Butlers *Hudibras, Second Part* III.1001.

Der erste Teil von *The Pilgrim's Progress* wurde 1678 veröffentlicht, eine allographische Weiterführung von 'T. S.' folgte 1683; Bunyan zog 1684 mit einem eigenen zweiten Teil nach (siehe dort die Antwort auf den ersten Einwand in "The Author's Way of Sending forth his Second Part").

Zu Sternes Reaktion siehe oben Anm. 19; kritische oder imitierende Pamphlete sah er dagegen nicht als Ärgernis, sondern als begrüßenswerte Werbung für die eigene Sache an: "There is a shilling pamphlet wrote against Tristram. - I wish they would write a hundred such." (Brief an Stephen Croft, Anfang Mai 1760; 1935:107, siehe dort auch die Anm. des Hg. auf S. 108).

Keine Stellungnahmen zu allographischen Folgetexten sind überliefert von Shakespeare (zu John Fletchers dramatischer Fortsetzung von *The Taming of the Shrew* in *The Woman's Prize; or, The Tamer Tamed*, 1611 verfaßt und bald danach aufgeführt, 1647 und 21679 veröffentlicht; hg. Ferguson 1966), von Defoe und Swift (zu den in Teil I, Anm. 10 genannten Folgetexten), von Pope (zur *Sequel to the Dunciad*, 1729), Fielding oder George Eliot (sie scheint von dem nur in den USA veröffentlichten Roman *Gwendolen* nicht erfahren zu haben; siehe oben S. 54 und Colby 1957).

Einen ganz ungewöhnlichen Fall stellte der Schauspieler und Dramatiker Colley Cibber dar. Als Sir John Vanbrugh noch im selben Jahr mit *The Relapse* eine dramatische Fortsetzung von Cibbers Dramen-Erstling *Love's Last Shift; or, The Fool in Fashion* (1696) verfaßt hatte, bat er Cibber, die Hauptrolle zu übernehmen: sie wurde Cibbers größter Bühnentriumph. Nach Vanbrughs Tod vervollständigte Cibber dessen fragmentarisch hinterlassene Komödie "A Journey to London" und führte sie als *The Provok'd Husband* (1728) auf. Vgl. Senior (1928:38-42, 112).

⁸⁹ Aus dem Brief an James Leake (August 1741; 1964:44): das Zitat entstammt einer von Richardson in einem späteren Revisionsprozeß entfernten Passage.

Eine vergleichbare Beurteilung findet sich im Vorwort zum (autographischen) dritten Band von Sarah Fieldings *The Adventures of David Simple*: "SEQUELS to Histories of this kind are so generally decried, and often with such good Reason, [...]" (S. Fielding [1753] 1969:309). Der dritte Band ist "Volume the Last" betitelt, ein Anzeichen dafür, daß Sarah Fielding die Geduld des Publikums nicht allzusehr auf die Probe stellen, sich andererseits aber auch gegen allographische Folgetexte sperren wollte.

⁹⁰ Ibid. Inhaltlich werden in Kellys Folgetext die Ereignisse bis zum Tod der Protagonistin hinzugefügt; in der ebenfalls 1741 anonym erschienenen, konkurrierenden Weiterführung *Pamela in High Life* sieht man Pamela am Ende als Urgroßmutter. Vgl. Black (1936) und Kreissman (1960).

⁹¹ Aus dem Brief an George Cheyne (Richardson 1742; 1964:54), dort findet sich auch Richardsons nähere Begründung dieser These.

Die von Richardson wiedergegebene, mit 'second parts' verbundene negative Rezeptionserwartung haben offensichtlich auch andere Schriftsteller in Rechnung gestellt und sich dagegen abzusichern versucht. Pope stellte seinem anderthalb Jahrzehnte nach den ersten drei Büchern (und getrennt von diesen) veröffentlichten vierten Buch der *Dunciad* ein "Advertisement" voran, in dem er betonte, "That the author of the first three books had a design to extend and complete his poem in this manner" (Pope [1742] 1963:411). Auch in diesem Fall wurde der - allerdings wesentlich länger bereits scheinbar abgeschlossen vorliegende - autographische Prätext nachträglich als unfertig charakterisiert, um die Weiterführung zu rechtfertigen.

Einen anderen Rechtfertigungsversuch einer autographischen Fortsetzung (nämlich des dritten Bands von Sarah Fieldings *The Adventures of David Simple*) habe ich in Anm. 89 bereits angeführt.

⁹² Siehe in diesem Teil Abschnitt 1.2.1. Als Veränderungen an der Textgestalt - über die Tatsache der gemeinsamen Veröffentlichung hinaus - empfinde ich die an *Moll Flanders* oder *Roxana* angehängten Kapitel: Sie beseitigen stillschweigend die den Schluß des Prätextes markierende Leerstelle (siehe oben Anm. 18).

⁹³ "The stories we spin are, of course, highly elliptical. There is neither time nor need to develop them systematically." (Lesser 1957:203; zum Unterschied vom Tagtraum siehe S. 203-4). Lessers Konzept steht empirisch eingeständenermaßen auf schwachen Füßen (244), ist aber meines Wissens nach bis heute nicht falsifiziert worden. Lesser bezieht sich in den genannten Passagen allein auf solche Fälle, in denen sich ein Rezipient mit Figuren oder Handlungsteilen identifiziert und sich selbst in das Geschehen projiziert. Anderswo (147-8) stellt er dem Konzept jedoch ganz allgemein jede 'Auffüllung' von Unbestimmtheits- oder Leerstellen zur Seite, was seine Relevanz für die vorliegende Untersuchung unterstützt.

⁹⁴ Er klang bereits in der einleitend zitierten Vorrede zum *Nouveau Gulliver* und in den Äußerungen H. M. Pauls an (siehe oben S. 15 und Teil I, Unterkap. 3.3).

⁹⁵ Zu Cibber siehe oben Anm. 88. Cornelia Knight verfaßte aus persönlicher Verbundenheit mit dem ihr bekannten Samuel Johnson heraus ihren Folgetext zu *Rasselas* (siehe Teil I, Anm. 5), John Hall-Stevenson (siehe Teil I, Anm. 6 und 10) war mit Sterne befreundet und die Romane oder Romanfragmente Jane Austens wurden von vielen (übrigens ausschließlich weiblichen) Mitgliedern ihrer Verwandtschaft weitergeführt (dazu mehr in Teil IV). Charles Kingsleys Tochter Mary vollendete unter dem Pseudonym 'Lucas Malet' seinen fragmentarisch hinterlassenen Roman *The Tutor's Story* (1916); ihr eigener, Fragment gebliebener Roman *The Private Life of Mr. Justice Syme* wurde von ihrer Adoptivtochter Gabrielle Vallings 1932 komplettiert. Siehe Starrett (1940:234-43), der darüber hinaus noch weitere Beispiele nennt.

⁹⁶ Beispiele für die letztgenannte Gruppe sind Fieldings *Joseph Andrews*, 'Michael Angelo Titmarsh's' (i. e. Thackerays) *Rebecca and Rowena: A romance upon romance* (1850; eine frühere Fassung war als "Proposal for a Continuation of *Ivanhoe*. In a letter to Monsieur Alexandre Dumas" im August und September 1846 in *Fraser's Magazine* erschienen) sowie die diversen Fortsetzungen zu Byrons *Don Juan* (siehe Teil I, Anm. 11).

Ein Gegenbeispiel scheint Lady Echlin's Umarbeitung von *Clarissa* zu sein, doch entstand diese "interpretative response" (Echlin hg. Daphinoff 1982:20) vor ihrer Bekanntschaft mit Richardson, später unterblieb eine Veröffentlichung.

⁹⁷ Wie oben Anm. 94.

⁹⁸ Zu Scott siehe oben Anm. 52 und 96.

⁹⁹ Der einzige Folgetext zu Forsters Werk ist autographischer Natur (Forster 1958), und eine Weiterführung von Hardys Romanen erschien erst im Frühjahr 1993 (siehe unten S. 358).

¹⁰⁰ Von 1694-1709 gab es keinen Urheberrechtsschutz; Colley Cibber hätte also, selbst wenn die damalige Auffassung ihm ein geistiges Eigentum an *plot* oder Figuren zuerkannt hätte und wenn sein Verhältnis zu Vanbrugh ein anderes gewesen wäre, die Weiterführung von *Love's Last Shift* durch Vanbrughs *The Relapse* noch im selben Aufführungsjahr 1696 rechtlich gar nicht verhindern können (siehe oben Anm. 88).

Die folgenden Ausführungen zum *copyright law* stützen sich auf Mackinnon/Ewart (1985: 1113-25), Lindey (1952), Copinger (überarb. James ¹¹1971), Laddie u. a. (1980) sowie die entsprechenden Einträge in verschiedenen Auflagen der *Encyclopedia Britannica* (Anon. ⁹1877, ¹⁰1902, ¹⁴1929 und ¹⁵1986).

¹⁰¹ J. Kellys *Pamela's Conduct in High Life* erschien 1741 in zwei Auflagen bei Ward & Chandler in London sowie einmal bei Faulkner & Nelson in Dublin. Daneben erschien anonym, ebenfalls noch 1741, bei Kingman in London *Pamela in High Life; or, Virtue Re-*

warded. Siehe insgesamt Black (1936) und Kreissman (1960). Meine Ausführungen über Richardsons Verhalten gelten natürlich auch für Fieldings *Shamela* und *Joseph Andrews*. Richardsons Briefe machen deutlich, daß er ein rechtliches Vorgehen gar nicht erst in Erwägung zog (1964:42-5, 296).

The History of Tom Jones, the Foundling, in his Married State erschien zuerst im November 1749 in London und in Dublin, kurz danach (vielleicht noch im Dezember 1749) in überarbeiteter zweiter, 1786 sogar in dritter Auflage. Siehe *NCBEL* (1971:II 996) und Batestin/Batestin (1989:497).

Falls es sich bei den Dubliner Ausgaben um Raubdrucke gehandelt hätte, so wäre allein gegen sie ein rechtliches Vorgehen (durch den Autor oder Verleger des Folgetextes!) nach dem *copyright act* möglich gewesen.

¹⁰² Siehe oben Anm. 19 und 88. Auch Richardson verfolgte mit seiner Weiterführung von *Pamela* dieses Ziel (vgl. 1964:43).

¹⁰³ Der Richter begründete dies bezeichnenderweise damit, daß zwar eine Ähnlichkeit bestehe (die Namen der Figuren wurden leicht verändert, 'Pickwick' als Kaufanreiz aber beibehalten), kein Käufer jedoch die beiden Werke verwechseln könne und Dickens deshalb kein - finanzieller - Schaden entstehe. Vgl. James ([1963] 1974:51-2; 55-9) und Roe (1926).

¹⁰⁴ *Copyright Act 1842* (5 & 6 Vict. c. 45), section 2; auch in Laddie u. a. (1980:673).

¹⁰⁵ Zu Dickens' (unter dem Pseudonym 'Boz' 1836-7 veröffentlichten) *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* erschienen als Folgetexte 1837-9 (112 Wochen lang) *The Penny Pickwick: The Post-Humorous Notes of the Pickwickian Club* und 1838-9 (mit 44 Ausgaben), ebenfalls von 'Bos' (hinter dessen Maske sich vielleicht Thomas Peckett Prest verbarg), *Pickwick in America!* G. W. M. Reynolds veröffentlichte 1837-8 *Pickwick Abroad; or, The Tour in France*, von Juni bis August 1840 "Noctes Pickwickianae" und von Januar bis Juni 1841 *Pickwick Married*. Im *Lighthouse Magazine* im indischen Madras erschien 1839-40 "Pickwick in India", zu Dickens' Reaktion vgl. seine Korrespondenz (1969:II 277).

Siehe insgesamt James ([1963] 1974:52-69; 1970). Zu *Adam Bede, Jr.* vgl. Eliot (1954:III 184, 188-96, 206-14, 220-7).

¹⁰⁶ Bolton (comp. 1987, passim.) nennt u. a. folgende Zahlen für Dramatisierungen:

- über 60 der *Pickwick Papers* bis zum Jahr 1900,
- ca. 10 von *Oliver Twist* zwischen 1837-9, insgesamt 80 bis 1860 und 200 bis 1900;
- 25 von *Nicholas Nickleby* zwischen 1838-9 und insgesamt 118 bis 1860;
- 25 von *David Copperfield* zwischen 1849 und 1860 und insgesamt 118 bis 1900.

Bei Bolton findet sich ebenfalls (9-22) ein guter Überblick über die Dramatisierungen englischer Romane von Defoe bis Scott.

¹⁰⁷ Urheberrechtlich gab es dafür allerdings keine Grundlage (Laddie u. a. 1980:68-9); kodifiziert wurde die entsprechende Zensur im *Obscene Publications Act* von 1857 (vgl. Thomas 1969).

¹⁰⁸ In den USA erschienen: *The Pilgrimage of Ormond; or, Childe Harold in the New World* (Charleston, S.C. 1831), *Don Juan: Cantos IX, X and XI* (Albany, N.Y. 1823) und *Don Juan: Cantos XVII-XVIII* (New York 1825; beide Texte werden Isaac S. Clason zugeschrieben) sowie Henry Morfords *The Rest of Don Juan: Inscribed to the shade of Byron* (New York 1846).

¹⁰⁹ Zu *Edwin Drood* siehe Teil VI, Kap. 2 (besonders Anm. 7-8). Zu *Gwendolen* siehe in diesem Teil, Abschnitt 1.2.1.

¹¹⁰ Zu den bibliographischen Einzelheiten der genannten Werke siehe Roberts (comp. ²1982: 106-11, 561-7).

¹¹¹ Er wurde bald ins Englische übersetzt als *Lady Chatterley's Second Husband* und 1935 wiederum in New York - allerdings bei McBride & Co. - herausgebracht. Zum Inhalt siehe Radford (1980:57-8).

Ein weiterer Folgetext kommt noch hinzu: 1961 nutzte Patricia Robins den Sensationsprozeß des Vorjahrs für die Veröffentlichung von *Lady Chatterley's Daughter*, was jetzt - nach dem auf den Freispruch folgenden Urheberrechtsanspruch von Lawrences Erben am Prätext - in der Tat rechtliche Probleme aufwarf; Robins' bei einem obskuren Verlag erschienener Roman hat allerdings kaum Aufsehen erregt und keine zweite Auflage erlebt (den Hinweis verdanke ich Handley 1989).

¹¹² Einige wichtige Aspekte des geltenden Urheberrechts (*Copyright Act 1956* [4 & 5 Eliz. 2 c. 74]) seien kurz angeführt: begründet sind Klagen nur insofern, als dem Autor A₁ durch eine zu Verwechslungen Anlaß gebende, große Ähnlichkeit zwischen T₁ und T₂ möglicherweise finanzielle Nachteile entstehen (Laddie u. a. 1980:48). Titel sind *nicht* geschützt (1980:22-3; siehe aber auch Copinger überarb. James ¹¹1971:110-4 und Rothe 1986:38-40), ebensowenig sind es Ideen, die nicht schriftlich umgesetzt wurden (Laddie u. a. 1980:31-3); geschützt ist allerdings der *plot* (1980:40-1). Adaptationen müssen autorisiert sein (46, 67), Parodien dagegen dürfen ungehindert erscheinen (50-1). Es braucht wohl nicht erläutert zu werden, inwieweit dies für die angeführten Folgetexte jeweils Relevanz erlangt.

Daß im Bereich der Populärliteratur Folgetexte vielfach schon vor Ablauf der Schutzfrist von 50 Jahren nach dem Tod des Autors A₁ erscheinen können, führe ich auf Überlegungen der *copyright*-Besitzer zurück, je nach Anhalten der Popularität des Prätextes aus ihm oder aus dem Verkauf der Rechte Profit zu ziehen.

¹¹³ Die Forderungen der Berner Kovention sind immer noch nicht direkt umgesetzt worden (siehe Laddie u. a. 1980:6, 483-4); die Veröffentlichung unter dem Namen eines anderen ohne dessen Einverständnis ist jedoch untersagt (*Copyright Act 1956*, section 43). Plagiat, d. h. Aneignung fremder Texte, und Unterschlebung, d. h. unautorisierte Veröffentlichung eigener Texte unter dem Namen eines andern, sind widerrechtlich (H. M. Paulls Einordnung der Folgetexte entbehrt heute damit jeder Grundlage: wären es Plagiate oder *piracies*, dann ließen sie sich leicht rechtlich verhindern).

¹¹⁴ Das schlagendste Beispiel für das ausgehende Jahrhundert ist sicherlich Walter Hamiltons umfangreiche Anthologie *Parodies of English and American Authors* (6 Bde. 1884-9); daß es sich selbst in der romantischen, die Originalität so betonenden Epoche nicht anders verhalten hatte, zeigt Berger (1990). Erinnert sei auch daran, daß es H. M. Paull noch 1928 für nötig befand, gegen transtextuelle literarische Formen zu Felde zu ziehen.

¹¹⁵ Ich unterscheide mich bei der Bewertung von Typen von Klüppelholz (1988:86-8, 97), siehe auch oben Anm. 72. Die Gattungsentwicklung seit dem 18. Jahrhundert hat Iser als Zunahme von Unbestimmtheit in den einzelnen Werken (1970 in Warning Hg. 1975:241), Stanzel als Entwicklung hin zum personalen Erzählen gekennzeichnet (⁴1989:88).

¹¹⁶ Zu den erst wesentlich später entstandenen Folgetexten zu Hughes' und Trollopes Prätexten siehe Teil I, Kap. 2 und in diesem Teil, Anm. 33. In beiden Fällen ist das *copyright* bereits lange vor Abfassung der Folgetexte erloschen gewesen. Rider Haggards Romane wurden zwar rasch parodiert, zu seinen Lebzeiten erschien aber nur eine allographische Fortsetzung, wiederum in den USA und nur wenigen bekannt geworden (Sidney J. Marshalls *The King of Kôr; or, She's Promise Kept. A continuation of [...] "She"*, 1903 in Washington im Selbstverlag veröffentlicht). Erst 1978 folgte eine zweite, von P. B. Ellis unter dem Pseudonym 'Peter Trewayne': *The Vengeance of She*. (Sie erschien zeitgleich mit seiner Biographie Haggards, der

ich diese Informationen verdanke, vgl. Ellis 1978:115-6, 279.) Zu den Werken der anderen genannten Autoren konnte ich überhaupt keine Weiterführung ausfindig machen.

¹¹⁷ Zu nennen sind die um 'Bulldog Drummond' kreisenden *action novels* von 'Sapper', Margery Allinghams Kriminalromane mit 'Albert Campion' als Detektiv, die 'James Bond'-Romane von Ian Fleming und die Schauerromane von V[irginia]. C. Andrews.

Hinter 'Sapper' verbarg sich Herman Cyril McNeile, nach dessen Tod 1937 sein Freund - erinnert sei an den biographisch-psychologischen Kontext - Gerard Fairlie den zehn erschienenen Romanen (1920-37) noch weitere sieben folgen ließ (1938-54), meist mit dem Zusatz: "By G. Fairlie, following Sapper." Vgl. *NCBEL* (1972:IV 730) und Neuburg (1982:41, 129-30), der Fairlies Vornamen fälschlich mit 'Gerald' angibt.

Zu Allingham siehe Teil I, Anm. 26, zu 'Bond' dort Anm. 24 und S. 54, zu Andrews S. 55.

¹¹⁸ Fairlies Bulldog-Drummond-Romane erschienen ebenfalls bei Hodder & Stoughton, Carters Albert-Campion-Romane bei Chatto & Windus/Heinemann (London) oder Doubleday/Morrow (New York), die diversen Folgetexte um James Bond wie ihre Vorgänger bei Jonathan Cape bzw. als Taschenbücher bei Pan Books (siehe oben S. 54) und alle unter Andrews' Namen veröffentlichten Romane in denselben Verlagen (Collins bzw. Fontana).

Das *copyright* an Prä- und Folgetexten (und an den Verfilmungen) mit James Bond als Protagonisten hat immer in einer Hand (bei den von Fleming gegründeten Glidrose Productions, Ltd.) gelegen; nach Andrews' Tod ging das *copyright* von ihrer Person auf den 'V. C. Andrews Trust' über.

¹¹⁹ Amis - ein Bond-Liebhaber - hat sich zu den Gründen für die Verfasserschaft der genannten Werke selbst geäußert (Amis 1970). Siehe auch oben S. 15 ('Abschreiber').

Zu allen bisher genannten bibliographischen Einzelheiten siehe Gohn (comp. 1976:12-3), zur Rezeption der drei angeführten Werke die dort gemachten Verweise sowie die entsprechenden Einträge bei Salwak (comp. 1978). Zum 'Bond-Phänomen' und zum daran beteiligten Zusammenwirken unterschiedlicher Medien siehe Bennett/Woollacott (1987), insbesondere S. 18-9 (These), 48-9 (Veröffentlichungsweise und *copyright*) und 87 (zu *Colonel Sun*). Die Bond-Romane bildeten Mitte der sechziger Jahre die Haupteinnahmequelle des Verlags Cape (Howard 1971:266, 313).

¹²⁰ Woods *The Spy Who Loved Me* hat mit Flemings gleichnamigen, posthum 1967 veröffentlichten Roman nur den Titel gemein. Vgl. Binyon (1977) und zu den Verkaufszahlen der Taschenbuchausgaben von Flemings Romanen bis 1977 Bennett/Woollacott (1987:26-7).

¹²¹ Siehe Teil I, Anm. 22 und 24. Die Nachfrage auch der Filmindustrie nach neuen Vorlagen, nachdem Flemings Romane inzwischen alle bereits einmal verfilmt worden waren, wird deutlich aus der Zweitverfilmung von *Thunderball* (zuerst 1965, dann 1983 als *Never Say Never Again*) und an Gardners *Licence to Kill* (es handelt sich ebenfalls um eine *novelization*, und zwar des Drehbuchs zum 1989 gezeigten gleichnamigen Film).

Das Kalkül der Auftraggeber ist zweifellos bestätigt worden: von Gardners *Role of Honour* und seinen folgenden Weiterführungen wurden allein in gebundener Form in den USA jeweils über 100.000 Exemplare im Erscheinungsjahr abgesetzt (Maryles 1984; 1985; 1987).

¹²² Vgl. Kitton (comp. 1886:383-405), Roe (1926:154), James ([1963] 1974:55-82) und Dickens (hg. House u. a. 1965:I 350-1, Anm.).

¹²³ Die Rechnung scheint dennoch nicht aufgegangen zu sein, denn der *Cumulative Book Index* (1933 erschienen für den Berichtszeitraum 1928-32) meldete schon unmittelbar nach dem Erscheinen der angeführten Werke die Aufgabe des Verlags ("Out of business." 1933:2290).

¹²⁴ Siehe dazu auch Teil I, Kap. 3.

¹²⁵ Einen kritischen Überblick über die Begriffsgeschichte bietet Borchmeyer (1987: 306-16); siehe auch Eco ([1983] dt. 1984:76-82). Einen Bezug zwischen Intertextualität und Postmoderne stellt Pfister (1985:22) her, als Spiel ist die *hypertextualité* auch von Genette (²1983:452) aufgefaßt worden. Siehe ebenfalls Terry (1986b:75) und den Klappentext zu Härtling (Hg. [1971] 1988): "Dies ist ein literarisches Spiel, ein Spiel mit der Literatur."

Zwei Beispiele: John Gardners *Grendel* - die Erzählung des *Beowulf*-Stoffes aus der Perspektive des Ungeheuers - und Umberto Ecos *Il nome della rosa* - als Vorverlagerung der Sherlock-Holmes-Geschichten - sind in diesem Zusammenhang gedeutet worden von Klinkowitz (1982:62-3) bzw. von Suerbaum (1985:74-7; siehe dazu Teil VII, Anm. 56).

¹²⁶ So lehnten bekanntlich die *New Critics* Wimsatt und Beardsley die Berücksichtigung der Autorintention 1946 als 'intentional fallacy' gänzlich ab. Einen kurzen Überblick über die anschließende Diskussion bietet Abrams (⁵1988:84-9).

¹²⁷ Die ökonomischen Absichten, auf die ich ebenfalls schon öfter zu sprechen gekommen bin (siehe insbesondere die S. 78-9 und 83), lasse ich im folgenden unberücksichtigt.

¹²⁸ Es kann also gar nicht die Rede davon sein, daß - wie Paull und Ingarden meinten (siehe oben Teil I, Unterkap. 3.3 und Teil II, Unterkap. 1.1) - der Prätext durch diese Zusätze 'zerstört' würde: ausschließlich der mit ihm verbundenen Autorintention wird widersprochen.

¹²⁹ Siehe Teil I, Unterkap. 3.5 und Hempfer (1987: 147-8).

¹³⁰ Zu Folgetexten, die das größere Ganze aus Vorlage und Weiterführung als seinerseits abgeschlossen präsentieren, siehe Klüppelholz (1988:90, 95, 98).

¹³¹ Beispiele sind die antiken Texte, die in der Neuzeit supplementiert wurden (vgl. Schmidt 1964).

¹³² Siehe Stackelberg (1972:127, 132), zitiert oben auf S. 32. Diesen Zweck verfolgte auch Lady Echlin in ihrer Umarbeitung von *Clarissa*.

¹³³ Die in Richardsons *Pamela; or, Virtue Rewarded* eingestreuten Briefe der Eltern oder Mr. B.s sowie die wenigen Einschübe des fiktiven Herausgebers ändern nichts daran, daß es sich auch hierbei grundsätzlich um einen einseitigen Briefroman handelt.

Der transtextuelle Bezug von *Another Pamela* wird daneben deutlich signalisiert über Haupt- und Nebentitel, über das Vorwort des als Herausgeber auftretenden Upton Sinclair und über Alter und Namen der Protagonistin (auch sie heißt Pamela Andrews und ist am Romanbeginn siebzehnjährig).

¹³⁴ Die andere Pamela wird durch ihre Sektenzugehörigkeit bereits als Außenseiterin dargestellt, ihr Erstaunen über die 'freizügige' Bademode (Sinclair 1950:57, 112-3) mußte wohl schon zum Zeitpunkt der Veröffentlichung als Prüderie und Weltfremdheit erscheinen und ihr komische Züge verleihen; im Gespräch mit ihrem Verführer, den sie zu bekehren versucht, wird sie (und wird der Leser) zudem mit Unstimmigkeiten der christlichen Lehre konfrontiert (37, 43-7, 67, 130-4).

¹³⁵ So hat es Kreissman (1960:75) aufgefaßt; zu Sinclairs Folgetext siehe dort insgesamt S. 75-80.

¹³⁶ In Genettes Terminologie ausgedrückt: es handelt sich nicht allein um eine auf das *setting* beschränkte Veränderung (*transposition diégétique*, speziell ein 'mouvement de translation proximisante'), sondern durchaus um eine Verfremdung der Vorlage und um eine Umwertung (*transvalorisation*).

¹³⁷ Zitate aus dem Prätext und sie einrahmende Kommentare finden sich in Brief 36 (Sinclair 1950:145-52), Brief 38 (155-7), Brief 40 (160), Brief 51 (187-94), Brief 59 (218-21), Brief 61

(225-33), Brief 69 (254-6), Brief 82 (279-82), Brief 84 (286-90) und im letzten Brief (312-3). Richardsons autographische Fortsetzung von *Pamela* bleibt davon unberücksichtigt.

¹³⁸ Sinclair (1950:160). Die Numerierung der jeweiligen Protagonistinnen und die angenommene Ahnenreihe wird 'Pamela Two' durch die sie mit Richardsons Roman bekanntmachende Figur nahegelegt (145); eine Verwandtschaft der später geborenen Protagonistin mit ihrer (fiktiven) Vorgängerin wird als nicht unmöglich offengelassen (146, 153-4, 222).

¹³⁹ Zum genannten Topos siehe Wuthenow (1980). Als weitere Beispiele seien genannt: Plenzdorf (1973), *Suzanne et le pacifique* von Jean Giraudoux (Paris 1921) als Weiterführung von *Robinson Crusoe* (vgl. Reckwitz 1976:591-7, 608-11 und Genette ²1983:346-50) sowie *Moreau's Other Island* von Brian Aldiss (1980, zum Prätext von H. G. Wells). Auf einige andere, ähnliche Folgetexte gehe ich in den folgenden Teilen ein.

¹⁴⁰ *Gwendolen* zeichnet sich (wie ich Colby 1957 und Handley 1989 entnehme) durch antisemitische Tendenz aus, womit den u. a. auf religiöse Toleranz gerichteten Absichten George Eliots widersprochen wird. Siehe oben S. 54.

¹⁴¹ Siehe dazu die Beschreibung in Knapp u. a. (1987:2-3):

The very concept of "intercultural communication" itself appears to be in need of a more precise definition. There are, in fact, quite a large number of disciplines other than linguistics that deal with intercultural communication, in particular psychology, social psychology and sociology. [...] In most of the work done under the label of "intercultural communication", the notions of "culture" and "communication" are very broad and vague, indeed. They tend to be regarded as "passe-partout" concepts: Everything is a consequence of culture, and everything communicates.

[...] In addition, much of the literature is characterized by a certain terminological arbitrariness: "intercultural", "interethnic", "interracial", and "cross-cultural" often seem to be used in free variation.

¹⁴² Eine allgemein gehaltene Definition lautet:

typically in intercultural communication at least one of the strangers does not speak the language of the interaction as her or his mother tongue, but is a learner of that language at whatever level of proficiency. (Knapp u. a. 1987:8)

¹⁴³ The field itself is generally concerned with behavior as conditioned by living in a given country, culture, or environment, and its specific objective is to make comparisons of behavior between cultures. (Brislin u. a. 1973:3)

Einen guten Überblick bietet Bochner (1982).

¹⁴⁴ Ich beziehe mich auf das von Furnham und Bochner (1986) vorgelegte Konzept, das ich im Rahmen einer Textanalyse (in Teil V) darstellen werde.

¹⁴⁵ Die Dissertation von Gyr (1978) enthält einen Forschungsbericht zu 'Fremdheit', der zugrunde gelegte Interkulturalitätsbegriff (bezogen auf die Situation der Schweiz) ist für die vorliegende Untersuchung aber ohne Belang. Auf 'Fremdheit' und das Motiv des 'Fremden' werde ich nicht eingehen, da mir dies weniger als die schon angeführten anthropologischen, linguistischen u. a. Untersuchungen konkret zum Verständnis interkultureller Begegnung beizutragen scheint.

¹⁴⁶ Zum *archetypal criticism* siehe Abrams (⁵1988:111-2, 201-3); zu Harris' Sicht ihn selbst (1983:137).

¹⁴⁷ Bochner (1982:8-11) machte, aus sozialpsychologischer Sicht, diese Unterscheidung zur Grundlage einer Typologie interkultureller Begegnungen: "there is a major difference regarding within-society and between-society cross-cultural contacts" (1982:8).

¹⁴⁸ Harris (1983:56, 127). Mit *coniunctio* wird die astrologische Vorstellung vom Zusammenwirken der Sterne bezeichnet, im Gegensatz zur *oppositio*.

¹⁴⁹ Zu Schöpfungsmythen siehe Harris (1983:50, 56). Das Bild des Mutterschoßes wird von ihm in unterschiedlichster Weise aufgenommen (und verliert so in meinen Augen jeglichen eindeutigen Referenz-Charakter): er spricht von "womb of space" (im Titel und auf den S. 26, 28, 50), von "womb of the sea" (25), "womb of an age" (27) und "womb of cultural evolutions" (28).

¹⁵⁰ Das mag sich bedenklich nach einem deterministischen, die Individualität der Schriftsteller außer acht lassenden Dogma anhören, ist aber lediglich als Erwartung, nicht als zwingender Schluß formuliert. Natürlich ließe sich ein Gegenbeispiel nennen: *Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique*, ein zwar die interkulturelle Begegnung thematisierender Folgetext (zu *Robinson Crusoe*), dessen Verfasser aber gar keinem der englischsprachigen Kulturräume angehört. Ich komme auf ihn am Beginn von Teil III zu sprechen.

Andere Beispiele für eine außerhalb des englischen Sprachraums erfolgte (nicht notwendigerweise aber auch interkulturelle Aspekte berührende), produktive Rezeption finden sich in Teil I, Anm. 9, 16-27 sowie auf S. 81.

¹⁵¹ 1989:33, 192. Ausführlicher vorgestellt wird lediglich *Not Wanted on the Voyage* (1985) des Kanadiers Timothy Findley, ein *rewriting* der biblischen Erzählung von Noahs Arche (1989:97-104).

¹⁵² C. O. Acholonu konstatierte in ihrer einschlägigen Dissertation allenfalls Zitate oder Anspielungen, jedoch keine ausgedehnten transtextuellen Bezüge (1981:196-213).

¹⁵³ Dies gilt insbesondere für zwei aus interkultureller Hinsicht interessante Folgetexte zu Dramen Shakespeares, nämlich George Lammings *Water With Berries* (1971, zu *The Tempest*) und Murray Carlins *Not Now, Sweet Desdemona* (Nairobi 1969, zu *Othello*; siehe Nazareth 1984).

III. WEITERFÜHRUNGEN ZU DEFOES *ROBINSON CRUSOE*

Mag auch insgesamt umstritten sein, welches Werk genau als erster englischer Roman anzusehen ist, so ergeben sich doch daraus für die vorliegende Untersuchung keine Abgrenzungsschwierigkeiten, denn erst zu Defoes *Robinson Crusoe* - und nicht etwa zu ihm bereits vorausgegangenem Prosawerken - sind in jüngster Zeit Weiterführungen veröffentlicht worden. Ich werde ihnen deshalb einen eigenen Untersuchungsabschnitt widmen, da sie allein schon aufgrund ihrer Anzahl breiten Raum beanspruchen, mehr noch aber deswegen, weil sich an ihnen bereits viele der vorangegangenen theoretisch-methodischen Überlegungen konkretisieren lassen. Seitenblicke auf zwei Weiterführungen zu anderen Romanen des 18. Jahrhunderts werden das Bild später abrunden.

1. *Robinson Crusoe* und *Vendredi*

1.1 Rezeptionsgeschichte des Prätextes

Robinson Crusoe ist zu Recht als ein 'Weltbuch'¹ bezeichnet worden: nicht nur, daß sich die einzelnen Episoden über nahezu den gesamten damals bekannten Globus verteilen, mehr noch, Defoes Held dürfte nach über zweieinhalb Jahrhunderten (immer noch) weltweit bekannt sein. Die Einzelheiten der Rezeptionsgeschichte dieses *longseller* sind dabei nicht uninteressant. Viele Rezipienten werden ihn nämlich gar nicht gelesen haben, sondern nur durch andere Medien oder durch Hörensagen mit seinem Mythos (Watt 1951) vertraut gemacht worden sein; und selbst seine Leser werden ihn nicht immer vollständig präsentiert bekommen haben: Die wenigsten etwa werden wissen, daß er bloß den ersten Teil einer Trilogie darstellt.

Zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung war *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner (RC1)* ein unmittelbarer, wenngleich nicht sensationeller Publikumserfolg beschieden, so daß Defoe selbst ihm innerhalb von vier Monaten einen Fortsetzungsband (*RC2*) und, nach einem weiteren Jahr, Crusoes *Serious Reflections [...] With his vision of the angelick world* folgen lassen konnte. Diese Weiterführungen blieben - ebenso wie fast alle anderen Werke Defoes - nach seinem Tod nahezu ohne Leser, den ersten *Crusoe*-Roman ausgenommen; doch auch dieser überlebte

bekanntlich vorwiegend in veränderter Form. Rousseaus 1762 im *Émile* geäußelter Empfehlung folgend, erschienen bald auf die Insel-Episode beschränkte Kinderbuch-Ausgaben, in denen der Held - anders als bei Defoe - ohne Hilfsmittel, ganz auf sich allein 'geworfen', sein Überleben bewerkstelligt. In dieser ge- und verkürzten Form wurde Robinson Crusoe zum pädagogischen Leitbild (besonders in Johann Heinrich Campes erstmals 1779/80 erschienenener, bald den deutschen Sprachraum beherrschender Erweiterung *Robinson der Jüngere*)², und zur mythischen Figur. Davon zeugt nicht zuletzt die produktive Rezeption in Gestalt von Adaptationen (insbesondere der in England zu Weihnachten aufgeführten Pantomimen), von Nachahmungen (in der zur eigenen Untergattung werdenden, international verbreiteten Form der Robinsonade) oder in Gestalt von hier interessierenden Folgetexten.³

Erstaunlicherweise wird Defoes Werk dagegen lange Zeit von Literaturkritikern übergangen und erfährt erst in der Romantik langsam eine Aufwertung. Auch *Robinson Crusoe* bleibt - ungeachtet seiner anhaltenden *Popularität* - als künstlerisch wertvoller *Klassiker* umstritten; er wird dazu eigentlich erst 1957 durch Ian Watt erhoben, der genau mit ihm die Geschichte des englischen Romans beginnen läßt.

Konnten sich die ersten Leser bei Erscheinen der *Life and Adventures*, ganz dem zeitgenössischen literarischen Erwartungshorizont entsprechend, eine Reise- und Abenteuererzählung versprechen, so erfuhr diese im weiteren, davon abweichend, die unterschiedlichsten Interpretationen. War sie anfangs noch - im Vorwort zu *RC1* - als "just history of fact" vorgestellt worden, so wurden ihr im Vorwort der *Serious Reflections* nachträglich allegorische Züge bescheinigt; der Titelheld wurde später als exemplarischer Naturmensch (Rousseau 1762) bzw. als "representative of humanity in general" (Coleridge 1818) gesehen, im weiteren entweder als vorrangig ökonomisch bestimmter Mensch - sei es als idealtypischer Engländer (Taine 1863), sei es als Vertreter der gesamten westlichen Zivilisation (Watt 1957) - oder als religiöses Kind seiner Zeit (Starr 1965; Hunter 1966). Die geschilderte Rezeptionsgeschichte der Vorlage ist nicht ohne Einfluß auf die Gestalt der Weiterführungen geblieben, wie sich im weiteren zeigen wird.⁴

Rund 250 Jahre nach der Erstausgabe von *RC1* - zu einem Zeitpunkt, als im Kreis seiner reproduzierenden Rezipienten gerade die Frage seiner lediglich geistes- (vorrangig: religions-)geschichtlichen oder immer noch aktuellen (ökonomischen) Bedeutung kontrovers diskutiert wurde - sorgte in Frankreich mit *Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique* (*VLP*) ein Folgetext für Aufsehen, der als Roman-Erstling seinem Autor noch im selben Jahr den "Grand Prix du Roman de l'Académie française" einbrachte. In welcher Form sind Defoes Robinson-Romane von Michel Tournier, dem preisgekrönten Verfasser dieser Weiterführung (und inzwischen einem der bekanntesten Gegenwartsautoren Frankreichs), produktiv rezipiert worden, weshalb überhaupt und mit welchem Erfolg?

1.2 Akzentverlagerung durch Michel Tournier (1967)

Tourniers Folgetext hält sich grob an den Handlungsablauf allein der Insel-Episode von *RCI*, übernimmt die Robinson- bzw. Robinson-Friday-Konfiguration⁵ (und natürlich die Figurennamen), akzentuiert diese Handlung aber anders und gibt sie stellenweise sogar bewußt verändert wieder.

Auch Tourniers Robinson erleidet Schiffbruch, baut sich auf einer Insel eine einsame Existenz auf, bis er zuerst durch Friday/Vendredi und schließlich - nach insgesamt 28 Jahren - durch eine englische Schiffsbesatzung wieder in Kontakt mit anderen Menschen gerät: insoweit gleichen sich Prä- und Folgetext.

Innerhalb des Handlungsablaufs werden aber andere Akzente gesetzt. Der Prolog, der den zwölf Kapiteln von *Vendredi* vorausgeht, enthält eine Weissagung des Kapitäns, der unmittelbar vor dem Schiffbruch Robinson die Karten legt: Damit werden (anders als im episodisch strukturierten Prätext) in verschlüsselter Form bereits Handlungsgerüst und Sinnstruktur der Entwicklungen im folgenden Text vorgegeben.

Allein auf der Insel findet Robinson sich - wie ihm aus den Tarot-Karten prophezeit wurde - in die Rollen des Organisators, des Herrschers und des Eremiten, die insgesamt noch der (Selbst-)Charakterisierung in *RCI* entsprechen, wenngleich sie in bezeichnender Weise verändert werden. So lehnt es Tourniers Robinson nach dem Schiffbruch zuerst ab, sich auf der Insel einzurichten, er zeigt sich als Organisator und ergreift (nicht immer durchdachte und letztendlich erfolglose) Maßnahmen zu seiner Rettung. Allein gelassen, errichtet er nach einer persönlichen Krise, die er in einer Suhle auslebt, auf der nun *Speranza* (Hoffnung) getauften Insel eine 'Ordnung nach seinem Bild' (VLP 8), genauer gesagt: die Miniaturausgabe eines neuzeitlichen, rational bestimmten Staats. Als "Seigneur et Maître" (VLP III/57) erläßt er, der einzige Inselbewohner, eine Verfassung und ein Strafgesetzbuch (mit eigenen Kommentaren), schafft quasi-öffentliche Gebäude und bekleidet administrative Ämter, regelt Maße und Gewichte, stellt deren Eichmaße in quasi-religiöser Weise zur Schau und markiert bezeichnenderweise selbst seine Ziegen mit einer Buchstaben-Zahlen-Kombination (VLP III/70; IV/71-6, 92). Nicht zuletzt macht er sich zum Herrn über die Zeit: verzichtete er anfangs noch auf einen Kalender, so führt er ihn später gemeinsam mit einer Wasseruhr ein, wobei er sich vorbehält, dieses Meßinstrument - und damit 'seine' Zeit - nach Belieben anzuhalten (VLP IV/92-5).

Anders als in *RCI* dargestellt, ängstigt er sich anfangs nicht vor seiner Umwelt, baut erst später sein Haus, und noch später dies zur Festung aus; sein Schußwaffenbesitz als Machtgrundlage wird nur am Rande erwähnt. Dagegen erfüllt ihn fortwährend die Furcht, den Verstand zu verlieren (VLP I/23), der er mit seinem Organisationstrieb und mit dem Festhalten seiner Gedanken in einem 'Logbuch' (analog zum Tagebuch im Prätext) zu begegnen sucht. Die

Auseinandersetzung mit der Erfahrung der Einsamkeit, die er schließlich im Selbstversuch - und in erzwungener *Anpassung* an die Umwelt - überwindet (VLP VI/102-3), findet sich dort ebenso wie philosophische Reflexionen über das Erkenntnisproblem (VLP IV/96-100; VI/128-9).

Andere Akzente werden aber noch deutlicher dadurch gesetzt, daß prätextuelle Unbestimmtheitsstellen gefüllt werden, sei es, daß Nicht-Erzähltes hinzugefügt wird (*augmentation*) - neben der Weissagung insbesondere Robinsons Sexualleben - , sei es, daß summarisch abgehandeltes Geschehen - besonders die drei Jahre des Zusammenlebens mit Friday/Vendredi (RCI:208-30) - ausgedehnter oder stärker szenisch präsentiert wird (*transmodalisation intramodale: temps*).

Einmal von der Veränderung abgesehen, daß er angeblich Frau und Kinder in York zurückgelassen habe (VLP 8), stellt sich Robinsons einsame Existenz als Prozeß der Annäherung an, schließlich der körperlich empfundenen Vereinigung mit der von ihm als weiblich (mal als Sexualpartner, mal als Mutterfigur) angesehenen Insel dar. Die Erfüllung seiner sexuellen Bedürfnisse (für die die 'Venus' des Tarot-Spiels als Sinnbild stand) findet Robinson schließlich in einer 'rosa Senke' ('une combe rose') inmitten der Insel, "aux confins de la vie, dans un lieu suspendu entre ciel et enfers, dans les limbes, en somme. Speranza ou les limbes du Pacifique..."⁶

In dieser geographischen Randlage und existentiellen Grenzsituation vollziehen sich in Robinson zwei gegenläufige Charakterentwicklungen, einmal hin zu einem allein rational geprägten Verwalter, andererseits davon weg zur Herausbildung eines 'neuen Menschen' (VLP VI/116-8; VI/126, 133-4; IX/188-9). In die letztgenannte Richtung wird er nicht nur von der die Gefühle anregenden, 'anderen Insel' gezogen, größeren Einfluß hat vielmehr das Zusammenleben mit Vendredi.

Anders als sein Gegenstück im Prätext (dessen nicht-negroide, fast europäische Gesichtszüge betont werden: RCI:208-9) wird Vendredi im Folgetext als dunkelhäutig, genauer: als Mischling zwischen Indianer und Schwarzen präsentiert (VLP VII/142, 146-7; X/217), der seine Rettung vor dem Opfertod allein dem Zufall verdankt (denn der sein eigenes Risiko kalkulierende Robinson hat ihn eigentlich beim Fluchtversuch erschießen wollen und lediglich zufällig verfehlt). Wie im Prätext geschildert, stellt sich die Kulturbegegnung zwischen ihm und Robinson anfangs als vom Weißen erzwungene Assimilation an "trois millénaires de civilisation occidentale" (VLP VII/144) dar; Robinsons Verachtung des neuen Gefährten ist deutlich eurozentrisch und rassistisch motiviert (VLP VII/146-7, 154). Doch die Unterjochung schlägt fehl: nicht nur, daß Vendredi in jugendlicher Unbefangenheit Robinsons Gehabe und sein dogmatisches Christentum verlacht (VLP VII/149), er findet darüber hinaus zur ihm vertrauten, lustbetonten Lebensweise zurück und macht sich von Robinsons Ordnungsvorstellungen unabhängig. Damit unterstützt er entscheidend den sich im (bereits an sich zweifelnden) Weißen vollziehenden Prozeß zu einem 'neuen

Menschen', eine Entwicklung, die in Robinsons Assimilation von Vendredis spielerischer, von Beschränkungen freier Lebensart endet - besonders nachdem eine von Vendredi unbeabsichtigt ausgelöste Explosion Robinsons gesamtes Zivilisationswerk mit einem Schlag vernichtet hat (VLP IX).

Robinson macht sich von seiner Vergangenheit frei, wobei er u. a. vom Christentum zu einem Sonnenkult überwechselt, sich an die Prophezeiung des Kapitäns erinnernd und Vendredis Namen als Symbol auffassend:

le sens étymologique de Vendredi. Le vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus. J'ajoute que pour les chrétiens, c'est le jour de la mort du Christ. Naissance de Vénus, mort du Christ. Je ne peux m'empêcher de pressentir dans cette rencontre, évidemment fortuite, une portée qui me dépasse et qui effraie ce qui demeure en moi du dévot puritain que je fus. (VLP X/228)

Er fühlt sich auf dem 'Gipfel der menschlichen Vollkommenheit', wie ihm geweissagt wurde, weshalb er die Insel nicht (wie Vendredi!) mit einem anlegenden englischen Schiff verläßt, sondern konsequenterweise auf ihr zurückbleibt. Nicht allein, denn ein Schiffsjunge schließt sich ihm an, den Robinson wie folgt umtauft:

- Désormais, lui dit Robinson, tu t'appelleras Jeudi. C'est le jour de Jupiter, dieu du Ciel. C'est aussi le dimanche des enfants.⁷

Robinson hat der Versuchung, in die europäisch-rationale Zivilisation zurückzukehren, widerstanden und die Möglichkeit erhalten, seine 'neue Menschlichkeit' an die nächste Generation weiterzugeben; der Roman endet mit einem als Apotheose Robinsons geschilderten Sonnenaufgang.

1.3 Veränderungen des Prätextes

Unterstützt werden diese Akzentverlagerungen durch größere Veränderungen des Prätextes, die Gérard Genette selbst bereits weitestgehend auf den Punkt gebracht hat.⁸ Die Handlung wird örtlich vom Atlantik in den Pazifik (auf die Insel, die das historische Robinson-Vorbild Alexander Selkirk jahrelang bewohnte) und zeitlich um genau hundert Jahre ins achtzehnte Jahrhundert versetzt.⁹ Mit dieser *translation proximisante* ins Zeitalter der Aufklärung wird die vernunftbestimmte Haltung Robinsons stärker und anders motiviert als in der Vorlage: er wird nämlich nicht als von religiösen oder ökonomischen Triebkräften bestimmt gezeigt, sondern von einem sich auf alle Lebensbereiche erstreckenden (Ver-)Ordnungssinn. Mit dieser *transmotivation* verbunden ist eine Aktualisierung, denn Robinson wird zur Symbolfigur für eine instrumentelle Vernunft, die um den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Folgetextes von manchen als wesentliche Ursache gegenwärtiger Mißstände angesehen wurde (Horkheimer [1947] 1967).

Diese Seite von Robinsons Charakter wird aber, wie geschildert, durch die Entwicklung hin zu einem 'neuen', von den gewohnten Zwängen befreiten Menschen konterkariert, dessen gewandeltes Weltbild von mythologischen Vorstellungen bestimmt wird. Auch dies hat Veränderungen gegenüber der prätextuellen Darstellung zur Folge, etwa bei der Figurenkonstellation:¹⁰ Stehen Robinson und Friday im Prätext durchgängig in einem Herr-Diener- bzw. Lehrer-Schüler-Verhältnis, so wandelt sich dieses im Folgetext - bevor es sich letztendlich in sein Gegenteil verkehrt - schon bald zu einer Auseinandersetzung gleichwertiger Gegenspieler (*VLP IX/187-9*). Bis Robinson sich Vendredis Lebensweise verschreibt, wird er in Konfliktfällen handgreiflich und denkt sogar an dessen Ermordung (*VLP VII/149, VIII/174, 176-7; IX/188*). Die Figur des Dieners wird insgesamt aufgewertet (*valorisation secondaire*), rückt allerdings nicht - wie der Titel nahezu legen scheint - ins Zentrum der Betrachtung: es handelt sich nicht um eine *trans*-, sondern lediglich um eine *défocalisation*. Vendredis Gedanken werden fast ausschließlich über einen Erzähler vermittelt (aber zumeist unkommentiert) wiedergegeben; auch der Leser von *Vendredi* erhält ausgedehnte *inside views* (Booth ²1983) nur auf Robinson bezogen.¹¹ Deren Umfang ist im Folgetext allerdings deutlich geringer, und damit die Distanz zum Geschehen merklich größer: *Vendredi* wird generell auktorial und damit von einer anderen Figur als in der Vorlage erzählt (*dévoicalisation*),¹² die Ich-Erzählsituation bleibt beschränkt auf Robinsons Eintragungen in sein Logbuch.

Die anders gesetzten Akzente werden am deutlichsten von Veränderungen am Handlungsablauf selbst unterstützt (*transposition pragmatique*). Den Höhepunkt bildet nicht länger Robinsons Auffinden des fremden Fußabdrucks (*RCI:162*), das im Prätext das Ende seiner eremitischen Existenz und den Beginn seiner allmählichen Rückkehr in die Zivilisation anzeigt - dies wird im Folgetext nur beiläufig vermerkt¹³ und in seiner Bedeutung ersetzt durch die Explosion, die den Wendepunkt in Robinsons Charakterentwicklung markiert. Konsequenterweise wird deshalb auch das Romanende verändert, wobei noch einmal deutlich wird, daß *Vendredi* nur die zeitlich beschränkte Rolle einer personifizierten alternativen Lebensweise, und einer lediglich den Umschwung herbeiführenden Figur zugewiesen ist; der Schwerpunkt liegt auf *Robinsons* Lebens-Wandel.

Vendredi ist deshalb nicht als bloßes *rewriting* (*transtylistation*) oder aber als *Adaptation* zu werten (unter der ich ja lediglich die Übertragung in eine andere Gattung verstehe), vielmehr als - *ernsthaft verfremdete* - *Erweiterung mit Wechsel der Innenperspektive*. Vorrangig aufgenommen werden Figuren und *setting* der Vorlage (während Handlung und Thematik Veränderungen unterworfen werden). Das Wissen über sie ist Voraussetzung, um die Akzentverlagerung im Folgetext - und damit zugleich die Aktualisierung des Prätextes - zu erfassen. Mit dem Titel wird ein deutliches transtextuelles Signal gesetzt (wenngleich seine eigentliche Bedeutung im Hinweis auf den Folgetext selbst

liegt, nämlich auf die Rolle, die *Vendredi* und der Sonnenkult in ihm spielen). Bei allen Hinweisen auf die erforderliche Zusammenschau der Texte wird jedoch der Autorenwechsel nicht verschleiert.

Über die Verfremdung von *RCI* werden mit *Vendredi* eine Kritik abendländischer Zivilisation der Neuzeit und eine radikale Alternative zu ihr inszeniert. Neben diesem zentralen transtextuellen Bezug weist Tourniers Roman noch mehrere andere auf, die von philosophischen Reminiszenzen (beispielsweise an Sartres Existentialismusphilosophie), literarischen Anspielungen (im Nebentitel auf Giraudoux' *Suzanne et le Pacifique*, oder durch das Logbuch auf Valéry's *Monsieur Teste*) bis hin zu biblischen Zitaten reichen. Sie alle sind aber nicht etwa von eigenständiger Bedeutung, sondern haben lediglich unterstützende Funktion.

Und damit bin ich beim nächsten Punkt: weshalb hat Michel Tournier seinen Folgetext in dieser Form, weshalb hat er ihn überhaupt geschrieben - reizte ihn etwa bloß das nahende und sicherlich verkaufsfördernde (eingangs bereits angeführte) Jubiläum?

1.4 Aspekte der Produktion

Der 1967 erschienene Folgetext stellt nicht Tourniers letztes Wort innerhalb seiner Beschäftigung mit Defoes zum Mythos gewordenen Helden dar. Er hat sich mit ihm wiederholt auseinandergesetzt, sowohl in weiteren produktiven Rezeptionen als auch in z. T. längeren Epitexten. (Urheberrechtliche Fragen spielten dabei - gerade angesichts des großen Zeitabstands zur Veröffentlichung der Vorlage - keine Rolle.)

1.4.1 *Vendredi* und (k)ein Ende¹⁴

1971 ließ Tournier mit *Vendredi; ou, La Vie Sauvage* (VVS) eine Umarbeitung seiner Weiterführung folgen, die sich an Kinder und Jugendliche (also an einen anderen Rezipientenkreis) wendet. Kennzeichnend für sie ist - bei Beibehaltung der Handlung - eine Vereinfachung der sprachlichen Darstellung, eine völlige Eliminierung der für *Les Limbes du Pacifique* charakteristischen Themenbereiche Sexualität, Mythos, Philosophie und Kulturkritik (die das Fortfallen des Prologs und der Logbuch-Eintragungen nach sich ziehen) sowie eine Reduktion der transtextuellen Bezüge allein auf *RCI* (und natürlich auf den eigenen Folgetext). Gleichzeitig stellt diese Fassung aber auch eine Überarbeitung dar, was sich vor allen Dingen in einer erneuten Akzentverschiebung ausdrückt: 'la vie sauvage', das Zusammenleben nach der Explosion, nimmt einen wesentlich größeren Raum ein. Neben inhaltlichen Zusätzen - beispielsweise einem Rollenspiel, bei dem Robinson und *Vendredi* die Rollen tauschen

(VVS 125-8) - fällt insbesondere die neu hinzugefügte (und 1977 durch einen Epitext bekräftigte) Motivation für Vendredis Verlassen der Insel auf: er sei dem Reiz des Segelschiffs verfallen und habe spontan seinen Gefühlen nachgegeben (was er wahrscheinlich mit späterer Versklavung bezahlen werde).¹⁵

Daß es sich nicht nur um eine kindgemäße Selbst-Bearbeitung, sondern auch um eine Überarbeitung handelt, macht der leicht veränderte Text der 1972 veröffentlichten Taschenbuchausgabe der *Limbes du Pacifique* deutlich: das gerade erwähnte Rollenspiel und die neue *motivation* werden nämlich in die 'für Erwachsene' (Stemmler 1988) bestimmte Fassung aufgenommen. *La Vie Sauvage* wurde 1973 als Bühnenschauspiel für Kinder, später auch als Fernsehspiel adaptiert.

Tournier hat sich noch ein weiteres Mal, wenngleich in kurzer Form, mit Defoes Helden auseinandergesetzt. In "La Fin de Robinson Crusoé" (1976; 1978) hat er einen von VLP und VVS textlich unabhängigen, ihnen dennoch aber komplementär zuzuordnenden (*anti*-)épilogue (Genette ²1983:231-2) geschaffen, einen alternativen Schluß sowohl zu Defoes Prä- wie zu seinen eigenen Folgetexten. Er zeigt Robinson 22 Jahre nach seiner Rückkehr nach England als alten, gebrochenen Mann, der inzwischen noch einmal versucht hatte, seine Insel zu besuchen, sie aber nicht mehr finden konnte. Er stellt nicht länger einen *culture hero* (Watt 1951), sondern eine lächerliche, von einer fixen Idee besessene Figur dar.¹⁶

1.4.2 Epitexte

Zu den Umständen der Entstehung von *Vendredi* und zu der mit diesem Folgetext verbundenen Autorintention hat sich Tournier mehrfach, vor allem aber in einem 1977 veröffentlichten Epitext geäußert.¹⁷ *Vendredi* sei zwar sein erster veröffentlichter Roman geworden, ihm seien aber mehrere 'Fehlgeburten' vorangegangen. Schon während der Arbeit an der Endfassung des Folgetextes, in den Jahren 1962-66, habe er sich von zwei, später sein gesamtes Werk bestimmenden Grundsätzen leiten lassen: einmal von dem, daß es unter thematischen Gesichtspunkt die Aufgabe der Schriftsteller sei, allbekannte Mythen weiter- oder umzuschreiben, ohne dabei jedoch eine realistische Erzählweise aufzugeben.¹⁸ Zum zweiten habe er sich nicht dem experimentellen *nouveau roman* der fünfziger und sechziger Jahre, sondern traditionelleren Erzählformen verpflichtet gefühlt (1977:189-90; Bouloumié 1988:254), wobei er allerdings die Rolle des auktorialen Erzählers eingeschränkt habe. Auf eine einleitende auktoriale Charakterisierung lasse er in der Regel bald (kontrastierend) die Selbst-Charakterisierung der Hauptfiguren folgen (1977:256), ohne ihre Perspektive im weiteren noch durch auktoriale Kommentare zu korrigieren.¹⁹

Diese Grundaussagen in Tourniers im Rückblick verfaßten Epitext decken sich mit der bereits angesprochenen Darstellung in *Vendredi*, zu dem sich sein

Verfasser im einzelnen ebenfalls noch geäußert hat. Seine produktive Rezeption von Defoes Roman sei begleitet gewesen von persönlichen Lebensumständen: eine erneute Lektüre von *RCI* (vermutlich in den fünfziger Jahren) habe vor dem Hintergrund seiner ethnologischen Studien und eines erforderlichen Rollenwechsels - vom Philosophie-Begeisterten hin zum Romancier - stattgefunden. Diese Umstände beeinflussten zum einen seine Sicht der Figurenkonstellation:

L'attitude de Robinson à l'égard de Vendredi manifestait le racisme le plus ingénu et une méconnaissance de son propre intérêt. Car pour vivre sur une île du Pacifique ne vaut-il pas mieux se mettre à l'école d'un indigène rompu à toutes les techniques adaptées à ce milieu particulier que de s'acharner à plaquer sur elle un mode de vie purement anglais? (1977:221).

Zum anderen gaben sie ihm Gelegenheit, einen philosophischen Roman zu schreiben, wobei ihn nicht so sehr das Thema der Assimilation oder der Verschmelzung zweier Kulturen interessiert hätte:

Mon propos plus proprement philosophique allait dans un sens tout différent. Ce n'était pas le mariage de deux civilisations à un stade donné de leur évolution qui m'intéressait, mais la destruction de toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'oeuvre décapante d'une solitude inhumaine, la mise à nu des fondements de l'être et de la vie, puis sur cette table rase la création d'un monde nouveau sous forme d'essais, de coups de sonde, de découvertes, d'évidences et d'extases. Vendredi - encore plus vierge de civilisation que Robinson après sa cure de solitude - sert à la fois de guide et d'accoucheur à l'homme nouveau. Ainsi donc mon roman se veut inventif et prospectif, alors que celui de Defoe, purement rétrospectif, se borne à décrire la restauration de la civilisation perdue avec les moyens du bord. (223)

Tournier wollte also nicht primär ein Gegenstück zu einem als typisch englisch aufgefaßten Prätext schreiben (siehe Taine 1863), wie das Ende des vorhergehenden Zitats nahegelegt haben mag, sondern allgemein den Prozeß des Auslöschens einer kulturellen Prägung und den Aufbau einer anderen Zivilisationsform darstellen.

Nicht zuletzt reizte ihn auch der von ihm erblickte mythologische Gesichtspunkt: Er hält *RCI* für einen universalen Mythos abendländischen Ursprungs, und zwar für einen der lebendigsten überhaupt (1977:215). Analog zur Konfiguration - die er, anders als ich, nicht als Zwei-, sondern als Dreipersonenstück ("Robinson + l'île + Vendredi", 223) versteht - macht er drei Erzählabschnitte aus.²⁰ In ihnen begegne man Robinson als 'Helden der Einsamkeit', der erst zu ihrem Opfer, dann zu ihrem (und der Insel) Gestalter werde (215-220); ferner Vendredi als weiterer Mythengestalt, einem Luftikus (wie ich ihn einmal nennen möchte), der drittens schließlich die 'terrestrische' Existenz Robinsons hin zu einer 'solaren' führe (220-8). Der Mythos sei aktuell: Robinson stehe prototypisch für das isolierte moderne Individuum, Vendredi für eine irrationale, nicht-zivilisierte, kreative Lebensform; man könne den Roman überdies mit grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Überlegungen (228-9) und mit dem Kolonialismus verbinden.²¹

Die ausgedehnte epitextuelle Interpretation nicht nur Defoes, sondern auch des eigenen Romans verdeutlicht, daß es sich bei Tourniers Rezeption um ein gewolltes 'produktives Mißverständnis', also um eine *transformation*, handelt, bei der Defoes Autorintention und der von ihm geschaffene 'Mythos' verändert und aktualisiert werden sollen.²² Der - etwa über das Schicksal Alexander Selkirks, die autographischen Fortsetzungen zu *RC1* und dessen Rezeption - gut informierte Verfasser (1977:207-14, 221-2) steht dabei erkennbar Coleridges Interpretation vom allgemeinmenschlichen Charakter Robinsons sowie Watts Hinweis auf dessen mythologischen Rang nahe; die - allerdings erst 1965/66 - von reproduzierenden Rezipienten des Prätextes stärker herausgestellten puritanisch-religiösen Züge streift Tournier dagegen höchstens (siehe oben Seite 116).

Die beiden späteren Folgetexte (*VVS*, "Fin") dienen demgegenüber kaum der Erhellung von *VLP*, sie werfen vielmehr neue Fragen auf. Wie wichtig sind die in *VVS* fortgefallenen Themenbereiche wirklich? Reduziert sich Tourniers produktive Rezeption des 'Mythos' Robinson-Friday auf eine Begegnung gegensätzlicher Kulturen (die Altes zerstört und Neues schafft)? Wenn ja, handelt es sich dabei im Kern um eine Auseinandersetzung zwischen Zivilisations- und Naturzustand, in Erinnerung an Rousseau? (Tournier hat dies zuerst bestätigt, die Sicht des 'edlen Wilden' hingegen später zurückgewiesen. Siehe Gorin 1967 und Tournier 1977:221-2.) Handelt es sich zumindest auch um eine Auseinandersetzung vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte? (Diese klingt im ersten Teil von *VLP* an, entfällt aber im zweiten, um dann in Tourniers Epitexten durchgängig wieder herausgestellt zu werden.)

Eine mögliche Lösung dieser Deutungsprobleme bietet sich aus rezeptions-ästhetischem Blickwinkel an. Tournier hat sich, denke ich, an unterschiedliche Adressatenkreise *mit unterschiedlicher Aussage* wenden wollen, wobei *VLP* nicht nur seiner Länge wegen den zentralen Folgetext darstellt: schließlich hat er ihn 1972 in der Taschenbuchausgabe (lediglich mit den angesprochenen, kleinen Veränderungen) neu auflegen lassen und *ihn* - nicht aber *VVS* - im 1977 erschienenen Epitext ausführlich kommentiert.²³

1.4.3 Peritexte

Bevor ich die Rezeptionsdokumente reproduzierender Rezipienten von Tourniers Roman mit seiner epitextuellen Interpretation vergleiche, möchte ich noch kurz auf die Peritexte der verschiedenen Ausgaben von *Vendredi* eingehen, die unterschiedliche Signale an die Leser ausgesendet haben. Der lange Klappentext der französischen Erstausgabe (Paris: Gallimard, 1967) gibt in Grundzügen die erst 1977 veröffentlichte Interpretation seines Verfassers wieder und hat sie so bereits den ersten - französischen - Rezipienten bekannt gemacht.²⁴ Die ersten deutschen und englischen Übersetzungen erschienen mit

verändertem Nebentitel ("Im Schoß des Pazifik" bzw. "The Other Island"), der den mit 'limbes' gegebenen Hinweis auf den Sonnenkult unterschlägt. Die englische Ausgabe kennzeichnet zudem den Romanbeginn als "Prologue" und fügt ein Motto neu hinzu: "Il y a toujours une autre île. / Jean Guéhenno" (London: Collins & New York: Doubleday, 1969:[5]). Dies bekräftigt den gewählten Nebentitel sowie allein den 'terrestrischen' Aspekt der Erzählung, ist von Tournier allerdings später gewissermaßen dadurch sanktioniert worden, daß er dasselbe Motto dem *Vendredi*-Kapitel im Epitext vorangestellt hat (1977:205). Die Verlagsnotiz der englischen Ausgabe betont außerdem - weit stärker als die der Erstausgabe - die Aktualität und Aktualisierung der Vorlage.²⁵ Alle Peritexte übergehen jedoch (ebenso wie der autographische Epitext von 1977) die Zeitverschiebung im Folgetext.

Die Peritexte der späteren Taschenbuchausgaben, die bei Übersetzungen die jeweiligen Nebentitel beibehalten haben, sind in der Regel kürzer und weniger aussagekräftig.²⁶ Interessant ist allein das der französischen Taschenbuchausgabe (Paris: Folio, 1972) beigegebene Nachwort des früheren Studienkollegen Gilles Deleuze, der den Folgetext in existenzphilosophischer und psychoanalytischer Weise gedeutet und damit rezeptionslenkende Bedeutung gewonnen hat - und der Rezeption will ich mich abschließend zuwenden.

1.5 Aspekte der Rezeption

Michel Tournier mußte sich um die Rezeptionsmotivation der Leser seiner Weiterführung wenig Gedanken machen, da es sich bei der Vorlage um einen populären Klassiker, eben um ein 'Weltbuch' handelt, das in den unterschiedlichsten Medien einem universalen Leserkreis zugänglich war und ist. Diesen Rezipientenkreis (auf den ich später noch näher eingehen werde) hat er mit seiner Verfremdung der Vorlage einer Ent-Täuschung ausgesetzt, denn die Identifikation der Leser mit der Robinson-Figur - auf der letztendlich deren mythischer Status beruht - ist in *Vendredi* nicht länger durchzuhalten. Dennoch ist diese Verfremdung offensichtlich nicht als Ärgernis, sondern als ästhetischer Genuß empfunden worden - die Geschichte seiner Rezeption ist eine Kette von Erfolgen. Mit seinem Romanerstling gewinnt Tournier, wie eingangs erwähnt, einen der beiden begehrtesten Literaturpreise Frankreichs (und mit seinem nächsten Roman den anderen), *Vendredi* wird nicht zuletzt deswegen weithin - und nahezu ausschließlich positiv - rezensiert.²⁷ Bald folgen Übersetzungen in viele Sprachen, die so auch den Folgetext universal zugänglich machen, insbesondere im englischsprachigen Raum (dem ja der Prätext entstammt). Die 1969 in London und New York veröffentlichte Übersetzung wurde ebenfalls in allen einflußreichen englischen und US-amerikanischen Feuilletons rezensiert;²⁸ außerdem erschienen Aufsätze über Tournier in Zeitschriften anderer englischsprachiger Länder. Von großer distributioneller Be-

deutung sind solche Veröffentlichungen gewesen, die sich an Lehrer gerichtet haben.²⁹

Taschenbuchausgaben in Frankreich und darüber hinaus erreichen augenscheinlich immer noch einen anhaltend großen, passiven Rezipientenkreis;³⁰ Literaturwissenschaftler begannen etwa ein Jahrzehnt nach der Erstveröffentlichung mit einer ebenfalls seither nicht abgerissenen Auseinandersetzung. *Vendredi* ist inzwischen zum Gegenstand allein ihm gewidmeter Monographien geworden (Stirn 1983; Sbiroli 1987), sein Verfasser hat den Sprung in die Literaturgeschichten geschafft (Grimm Hg. 1989:354-5), sein Werk ist, wenn man so will, durch die Aufnahme in *Kindlers Neues Literatur Lexikon* zumindest für die Gegenwart kanonisiert worden (Jens Hg. 1991:XVI). Damit nicht genug, auch *Vendredi; ou, La Vie Sauvage* scheint - den diesmal überwiegend enttäuschten Kritikern zum Trotz - zum Bilderbuch-Erfolg geworden und ebenso wie die Erstfassung gegenwärtig in den Rang eines französischen Schulbuch-Klassikers aufgestiegen zu sein.³¹

Zeitpunkt und Ablauf dieser Erfolgsgeschichte kommen dabei erst einmal überraschend. Tournier gewinnt mit seinen formal eher traditionsverhafteten Romanen Literaturpreise und eine breite Leserschaft zu einer Zeit, als doch angeblich der experimentelle *nouveaux roman* das Leitbild stellt; kein Vorwurf des Epigonentums wird laut, andererseits hat sich ebensowenig jemand über die Art der *transformation* von *RCI* beklagt, über die Darstellung von Sexualität oder über die Rolle der Naturmystik als Vernunftersatz. Hat Tournier am Anfang seiner Karriere noch niemanden provozieren können? Von wem sind seine Folgetexte überhaupt gelesen worden?

Tournier hat das sich für jeden produktiven Rezipienten von *RCI* stellende Problem der intendierten Leserschaft dadurch gelöst, daß er sowohl einen 'Robinson für Erwachsene' (Stemmler 1988), also für den ursprünglichen Rezipientenkreis des Prätextes (und ebenso für seine eigene Haupt-Zielgruppe) als auch eine kindgemäße Fassung veröffentlicht hat (für die wohl überwiegende Zahl postautorieller Rezipienten des Prätextes).³² Daß die erwachsenen Leser sich augenscheinlich nicht provoziert fühlten, ist in der Tat mit dem zeitgenössischen Kontext zu erklären: *Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique* erscheint, als die bereits in seiner Vorlage verborgene Weltsicht (gekennzeichnet u. a. durch Vernunftprimat, leibfeindliche Religiosität, Arbeitsethos und koloniale Ausbeutung im Gewand der Ausbreitung europäischer Zivilisation) durch Entwicklungen wie 'Kritik der instrumentellen Vernunft', 'sexuelle Revolution', 'Freizeitgesellschaft' und 'Dekolonisation' angegriffen wird; die Thematik des Folgetextes lag gewissermaßen in der Luft, wie die zustimmenden Rezensionen bezeugen.³³ Die literarische Provokation, nämlich die Verfremdung des zum universalen Mythos gewordenen Prätextes, haben dessen reproduzierende Rezipienten entweder nicht zur Kenntnis genommen oder aber öffentlich übergangen. Von namhaften, auf Defoes Werke spezialisierten Literaturwissen-

schaftlern hat sich meines Wissens nach lediglich Reckwitz (1976:597-611) mit Tourniers Folgetext auseinandergesetzt.

Das transtextuelle Spannungsverhältnis haben ansonsten allein reproduzierende Rezipienten von *Vendredi* behandelt, vor allem Sbiroli durch ihre detailgenaue Analyse und schlüssige Interpretation (1987:5-58); in gründlicher, aber kürzerer Form auch Stirn (1983), Purdy (1984), Biondi (1985) und St. Aubyn (1988). In vielen frühen Rezensionen, aber auch in den meisten der folgenden Aufsätze und Monographien fehlen beispielsweise Erwähnungen und Deutungen des Ortswechsels (so etwa bei Laureillard 1967, Petit 1984 und Cloonan 1985) oder der Zeitverschiebung (bei Stirn 1983 und Stemmler 1988) oder von beidem (bei Deleuze [1967] 1972, Nsamba 1970, Reckwitz 1976, Deneffe 1986, Matzat 1987, Bouloumié 1988, Davis 1988 und 1989, Merllié 1988 und Guichard 1989).

Nahezu alle Arbeiten sprechen die Aspekte des Eurozentrismus bzw. der Kolonisation an (am deutlichsten hat sich aus afrikanischem Blickwinkel 1970 Nsamba geäußert),³⁴ und die meisten widmen sich eben der transtextuellen Verfremdung. Einige der neueren hingegen lassen all dies völlig beiseite und deuten Tourniers Roman *für sich allein* aufgrund seines mythologischen, philosophischen oder psychologischen bzw. psychoanalytischen Gehalts (Maclean 1984, Petit 1984, Deneffe 1986, Bouloumié 1988, Davis 1988 und 1989, Merllié 1988) - was in meinen Augen den Verlust der wichtigsten Bedeutungsmomente nach sich zieht und eine adäquate Konkretisation ausschließt. (Wie ich weiter oben bereits erklärt habe, kann ich in diesen weniger zentralen transtextuellen Elementen nur unterstützende, keine selbsttragenden erkennen.) Viele Rezipienten greifen auf autographische Epitexte (vor allem auf den aus dem Jahr 1977) zurück, durch die der Autor so erfolgreich den Rezeptionsprozeß zu lenken verstanden hat.

Abschließend stellt sich die Frage nach den (Rück-)Wirkungen, die von diesem so überaus erfolgreichen Folgetext ausgegangen sind. Ob er auf den oben stichwortartig umrissenen Zeitgeist, den er augenscheinlich so gut einzufangen verstanden, möglicherweise selbst noch verstärkend gewirkt hat, läßt sich aufgrund der vorliegenden Rezeptionsdokumente nicht beurteilen. Sicherlich sind ihm allerdings Rückwirkungen auf die Rezeption des Prätextes zuzuschreiben, weniger im englischen Sprachraum (wo er für die Auseinandersetzung mit Defoe noch nicht herangezogen worden ist) als vielmehr im französischen. Wenn die weiter oben angeführten Beurteilungen zutreffen, so wird er dem Prätext dort in den Schulen zur Seite gestellt oder hat ihn teilweise (in den Grundschulen) sogar bereits verdrängt. Hat er darüber hinaus auch für spätere Weiterführungen von *Robinson Crusoe* Modellcharakter angenommen?

2. Adrian Mitchell (1972-5), *Man Friday*

Wenige Jahre nach Michel Tournier ist ihm der weiße Brite Adrian Mitchell mit einer Weiterführung zu *Robinson Crusoe* gefolgt, die den Gefährten des Schiffbrüchigen stärker in den Mittelpunkt rückt. Sein *Man Friday* lädt geradezu zum Vergleich mit *Vendredi* ein, um so mehr, da dieses Werk ebenfalls in mehrfacher Form der Öffentlichkeit präsentiert wurde (gewissermaßen in umgekehrter Reihenfolge zuerst als Fernsehspiel, anschließend dann als Theaterstück, Film sowie zuletzt als Roman) und gleichfalls in doppelter Textgestalt vorliegt.

Bei der folgenden Darstellung werde ich deshalb *Vendredi* als Kontrastfolie verwenden; grundsätzlich beziehe ich mich auf die 1974 veröffentlichte dramatische Fassung von *Man Friday* und werde nur hin und wieder Teile aus dem 1975 erschienenen, gleichnamigen Roman zitieren. (Die Gründe für diese Vorgehensweise werden im weiteren deutlich werden.)

2.1 Aspekte der Darstellung

Ähnlich wie bei *Vendredi* wird dem Leser oder Zuschauer von *Man Friday* der transtextuelle Bezug eindeutig über den Titel signalisiert, der Autorenwechsel wird nicht verheimlicht und ebensowenig wird der Rezipient darüber im unklaren gelassen, daß ihn eine *Erweiterung mit Perspektivwechsel* erwartet: Diesem Zweck dienen etwa die Ankündigungen in Fernsehzeitschriften oder - in den beiden Druckfassungen - die jeweiligen Verlagsnotizen sowie die autographische "Introduction" zum Damentext. Mit *Man Friday* erfuhr der Prätext eine *dramatisation* als Fernsehspiel (gesendet am 30.10.1972 von BBC 1), diese Weiterführung erlebte im folgenden jedoch selbst mehrfach eine *transmodalisation*, und zwar ebenso als *variation du mode dramatique* in Gestalt eines Einakters (aufgeführt im Frühjahr 1973 in verschiedenen englischen Städten) und eines Spielfilms (1975) wie abschließend auch als *narrativisation* des Filmdrehbuchs in Romanform (1975).

Allen Fassungen eigen ist, daß sie nur einen Handlungsausschnitt der Prätexte aufgreifen (nämlich, wie schon in *Vendredi*, die Insel-Episode von *RCI*) und diesen aus einem anderen Blickwinkel beleuchten. Robinson Crusoe bleibt zwar weiter eine zentrale Figur, die Ereignisse werden jedoch aus Fridays Mund nacherzählt (*transvocalisation*), dessen Erleben mit in den Vordergrund rückt (*défocalisation* der Vorlage mit *valorisation secondaire*) und der zugleich Crusoes Handeln in Frage stellt (*dévalorisation*).

Fridays Bericht ist eingebettet in eine neu hinzugefügte Rahmenhandlung, die zeitlich auf die Ereignisse in *RCI* folgt: Fridays Stamm versammelt sich, um die Erzählung seiner Erlebnisse mit Crusoe anzuhören und um anschlie-

ßend über Crusoes Bitte um Aufnahme in den 'tribe' zu entscheiden. Diese Rahmenhandlung weist deutlich Einflüsse aus Brechts Theorie des Epischen Theaters auf: der Bühnenraum mit seinem bewußt nicht-illusionären Bühnenbild wird umschlossen von den Sitzreihen des Publikums; die Zuschauer werden von den drei Darstellern des 'tribe' anfangs begrüßt und in die Thematik eingeführt (Mitchell 1974:[7]); später unterbrechen die Stammesangehörigen Friday in seiner Erzählung (die so gleichzeitig szenisch gegliedert wird), um an einzelnen Stellen nachzufragen (15, 20, 22-3, 27, 31, 37, 39). Durch ihre kontroverse Diskussion über die Aufnahme Crusoes beschließen sie das Stück, bevor es zur Abstimmung des Publikums in dieser Frage kommt, und bevor es mit einem letzten Wechselgesang zwischen Friday und den anderen Stammesangehörigen sowie mit einem Tanz ausklingt (42-3). Neben den genannten, die Illusion durchbrechenden - und die Vorlage *ernsthaft verfremdenden* - Handlungen wirkt sich der Brecht'sche Einfluß auch in der Einbeziehung des Publikums und in der didaktischen Intention aus. Die Zuschauer werden durch die anfängliche Begrüßung sozusagen in den Stammesverband aufgenommen und zu eigenen Zwischenfragen ermuntert (1974:[7]), um am Ende mit ihrer Entscheidung nach Fridays Rechenschaftsbericht das Urteil über Crusoe (und damit exemplarisch über die ihm eigenen, 'weißen' Wertvorstellungen und Verhaltensweisen) zu fällen. Der abschließende Tanz der Darsteller mit den Zuschauern bekräftigt den im Stück ausgebildeten Gemeinschafts-Charakter, der - wie auch der zeitübergreifende, die Vorlage aktualisierende Charakter der Weiterführung - bereits in den Kostümen zum Ausdruck kommt:

The TRIBE, including FRIDAY, wear jeans, bare feet, and lengths of lightweight flame-orange material draped over their shoulders. [...]

CRUSOE wears the traditional goatskin breeks, long hair, goatskin jacket and goatskin sunshade. (1974:[7])

Das (vielleicht ebenfalls schon in Jeans erschienene) Publikum wird vor Beginn des Stücks gebeten, die 'Stammestracht' anzulegen.

Fridays Bericht selbst ist eine von Spielszenen (zwischen ihm und Crusoe), eigenen Kommentaren, Liedern und Dialogen mit Mitgliedern des 'tribe' durchsetzte Rückschau. Durch eine perspektivisch veränderte Wiedergabe der Darstellung im Prätext wird Crusoe von Beginn an unsympathisch präsentiert: Er erscheint nicht als Retter Fridays aus der Hand von Kannibalen (*RCI*: 204-7), sondern als der die Situation verkennende Mörder von zwei seiner Stammesangehörigen. Friday sei nämlich mit drei Freunden vom Sturm auf eine unbekannte Insel verschlagen worden (also selbst in die Situation des prätextuellen Protagonisten geraten), wobei ein Stammesangehöriger ertrank, den die anderen - ihren Bräuchen gemäß - anschließend 'zu sich nehmen' wollten. Während sie Feuer machen, "so we could cook and eat old Hookloser, so we could all take some of the soul of that man, who we loved, into the future with us" (1974:9), erscheint Crusoe, erschießt zwei von ihnen (wobei er "In the

name of God the Father" ruft)³⁵ und nimmt den überlebenden Friday zum Sklaven.

Die folgenden ersten Sätze zu Friday umreißen in wenig einnehmender Form seine (aus dem Prätext bekannte) Haltung:

CRUSOE: What's this? A prisoner? You poor savage.

[...]

I have come to rescue you from the clutches of these foul cannibals.

(CRUSOE places his foot on FRIDAY's prostrated head, poses, removes foot. Then he pokes FRIDAY to his feet with his gun.)

Here follow me. I have saved your life.

[...]

And what is more, I shall attempt to save your benighted soul. (1974:9-10)

Hatte Friday im Prätext (also in Crusoes Darstellung der Ereignisse) sich freiwillig gebeugt (*RC1:207, 209*), so wird der Eingeborene hier vom Weißen unterworfen. Dies wird noch deutlicher durch die Art, wie Crusoe ihm im weiteren - in szenischer Umsetzung der im Prätext (*RC1:209-15*) gerafft berichteten Ereignisse - seine eigene Kultur aufzwingt. Er lehrt 'Man Friday', ihn selbst 'Master' zu nennen, und belehrt ihn über die englischen Bezeichnungen menschlicher Körperteile, wobei er die von Friday anschließend geäußerten, jenem vertrauten Bezeichnungen unterdrückt:

CRUSOE: This is my island, this is Master's Island and Master is an Englishman and so this island is a part of England and so we will talk English, English. Friday will talk English too. And you'll stop speaking that black language of yours if I have to tear your tongue out by the roots.

[...]

(They freeze. FRIDAY forward to audience.)

FRIDAY: Every day he taught me more of his language. It was hard. Our language is more beautiful. But our language only made him angry. (1974:12-3)

Der 'Unterricht' setzt sich fort: Crusoe belehrt Friday im weiteren über den Unterschied zwischen 'Mein und Dein' und insbesondere über sein alleiniges Verfügungsrecht über Schußwaffen (13-5), über Religion (15-7), über sein Heimatland England (17-9) und über Sport und Sportsgeist (19-22). Friday stellt im Gespräch die von Crusoe vermittelten Werte absichtlich immer wieder in Frage: "I allowed him to think he was teaching me. And at the same time I tried to teach him" (15). Daß damit auch der Zuschauer nachdenklich gestimmt werden soll, verdeutlichen die die Binnenhandlung jeweils unterbrechenden, ungläubigen Zwischenfragen der Stammesmitglieder. Der Bericht Crusoes über die englischen Lebensumstände wird dabei mit der egalitären, konfliktarmen, liebevollen Stammesgesellschaft als einer utopischen Gegenwelt konfrontiert.³⁶

Das Verhältnis der beiden zueinander wird zunehmend gespannter. Bei ihren Diskussionen gerät Crusoe in Beweisnot, in einem sportlichen Wettkampf kann er sich nur durch Tricks als Sieger herausstellen, und entsetzt weist er Fridays Angebot, ihm als Sexualobjekt auszuhelfen, zurück. Als offensichtlich

wird, daß er - der Friday die körperliche Arbeit zugewiesen und sich die geistige vorbehalten hat - keine Arbeitsergebnisse vorweisen kann und Friday noch dazu als "an ignorant savage" (1974:28) beschimpft, eskaliert der Konflikt: Friday streikt und läßt sich nur gegen Bezahlung wieder zur Arbeit bewegen (wobei er sich beiläufig nach der Ablösesumme für Crusoes Besitz erkundigt).

Der Konflikt wird damit aber nicht gelöst, sondern nur noch einmal hinausgeschoben. Verärgert über Fridays wachsende Respektlosigkeit versucht Crusoe, den Unterricht in starrer Form zu organisieren, in dem Zwischenfragen nur noch nach Handzeichen erlaubt sind.

CRUSOE: You didn't raise your hand. Take care, Friday, take care. The first principle of education is this. There is a teacher. That's me. Who leads. Duco. I lead. And there is a pupil. That's you. And you follow. (1974:36)

Auf Zuwiderhandlung folgt 'gottgewollte' Strafe:

FRIDAY: What is punished? Is it a principle of education?

CRUSOE (deep breath): Punished. It is not only a principle of education, it is a principle of life. It means to hurt someone because they have done something bad. It is not my invention. God punishes. If we live a bad life, then, when we are dead, God punishes us. (1974:37)

Der emotionale Höhepunkt des Stücks ist erreicht, als Crusoe seinem 'Schüler' (von dem er selbst nichts angenommen hat) wegen mangelnder Anpassungsbereitschaft die Exekution androht. Fridays Experiment des Kulturaustauschs scheitert an Crusoes Ego-/Eurozentrik; gefesselt und geknebelt muß er sich dessen letzte Lektion anhören.

CRUSOE (in cold anger): Today's lesson is about Man. [...] Man is the king of the earth. Under God.

[...] A vile king. A scarlet monster in love with darkness. Because darkness hides him. [...]

But among those vile kings called men, there are some who can bear a little light. It hurts, but some of us can take the pain of that light. There are a few of us, only a few, to whom God has scattered a few grains of light. And we, my poor savage, are the leaders of men.

Yes. I'm one of those leaders. A king of kings, a vile king of vile kings. Why? Because I [...] accept it all. [...]

[...] I'm a vile king of vile kings because - because I use my will. Because, what I take, I keep. Because I have a gun. Because I have a pipe, I have rum, I have a hammock, razors, a grindstone, an axe, three Bibles, ink and paper, two barrels of gunpowder, a pair of scissors, books of navigation, three Bibles, a hammock . . . mathematical instruments, crowbars, canvas, pistols, planks of wood, compasses . . .

[...] Because I am rooted in money and shame because I am the vile king of the vile earth because I came to save you from your monstrosity by showing you how dark you are and how monstrous. Because I am scarlet and monstrously white. Because I am - because I have a gun. (1974:40-1)

Mit diesem Monolog werden - in zugespitzter Form - noch einmal das aus dem Prätext sprechende Selbstverständnis Crusoes als eines Insel-Herrschers³⁷

und jene Teile seiner Weltsicht aufgenommen, die von reproduzierenden Rezipienten der fünfziger und sechziger Jahre herausgestellt wurden ("rooted in money and shame", siehe oben Seite 116). Dieses Weltbild wird als fanatisiert und hochmütig gekennzeichnet, als verschlossen für andere Lebensweisen sowie letztendlich auf Zerstörung ausgerichtet.

Die drohende Exekution Fridays bleibt aus, die immer deutlicher gewordene Veränderung (*transposition pragmatique*) der Darstellung des Prätextes durch den Folgetext wird nun unübersehbar, denn das Stück endet nicht mit beider Fahrt nach England, sondern mit der Erniedrigung Crusoes. Friday gibt jeden Versuch einer Änderung der Verhaltensweisen seines 'Herrn' auf, zahlt ihn mit dem inzwischen angesparten Arbeitslohn aus und läßt nun Crusoe - unter verteilten Rollen und unter Aufsicht mit Gewehr - am Floß arbeiten.

FRIDAY: When I first met you you were possessed by demons. Your head was full of nothing but your own power and your own guilt and the fear of a cruel God. And I taught you to dance, not very well, but I taught you that much at least. But perhaps I was a bad teacher. Because your head is still full of thoughts of power and guilt and fear. (1974:42)

Damit ist Fridays Bericht beendet, es schließt sich eine Diskussion der Stammesmitglieder über Crusoes Aufnahmewunsch an, bei der insbesondere Crusoes anfänglicher Mord an zwei Stammesangehörigen sowie der ihm von Friday attestierte, gefährliche Bekehrungsdrang *gegen* ihn angeführt werden. Die letzte Entscheidung wird dann an das (dermaßen eingestimmte) Publikum übergeben.

Der Romantext (1975) hält sich im wesentlichen an die Vorgaben des ihm vorangegangenen Schauspiels: so wird die Trennung von Rahmenhandlung und Fridays Bericht beibehalten und durch Wechsel zwischen auktorialer (einrahmender) und Ich-Erzählsituation verdeutlicht; die epische Breite wird durch Zusatzinformation oder Beschreibungen erreicht, ansonsten werden die Figurenrede und auch die Lieder nahezu unverändert übernommen. Die Kapiteleinteilung (mit thematischen Überschriften im Stil des 18. Jahrhunderts) hält sich an den dramatischen Szenenablauf, es kommt lediglich in zwei Kapiteln Neues hinzu. Einmal erscheint Crusoe als *projector*, der den lächerlichen - aber für seine ökonomische Geisteshaltung bezeichnenden - Versuch unternimmt, mit einem 'Diamant-Magneten' einen angeblich riesigen, aus Diamanten bestehenden Stern anzuziehen, um dessen Einzelteile später zu Geld machen zu können (Kapitel 12). Zum zweiten wird die Landung englischer Seeleute hinzugefügt, denen Crusoe anfangs beglückt entgegentritt,³⁸ die von Friday aber bald als Sklavenhändler entlarvt und gemeinsam mit Crusoe überwunden werden - womit noch einmal der Vorbild-Charakter der europäischen bzw. speziell der englischen Zivilisation erschüttert wird (Kapitel 18). Durch die Ausgestaltungen der Erzählung wird Fridays Sicht der Ereignisse noch stärker deutlich (im Drama war sie - des Titels ungeachtet - nur hin und wieder in seinen Kommentaren erkennbar gewesen), und Crusoe als "goat-god" (1975:15 u. ö.) erscheint - wesentlich deutlicher als im Drama - als fremde und lächerliche Ge-

stalt, der vom weitaus intelligenteren Friday früh durchschaut und für ihn zum Spielobjekt wird.³⁹ Die während der Handlung sich vollziehende Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses wird noch offensichtlicher, als Crusoe den von ihm gefangengesetzten, aber später entlaufenen Friday aus Angst vor neuerlicher Einsamkeit anfleht, zurückzukehren (1975:86-91).

Neben diesen Zusätzen stellt der Romanschluß die größte Veränderung (*transposition pragmatique*) nicht nur der Dramenfassung, sondern gerade auch des Prätextes dar. Der Stamm lehnt, nach Fridays vehementer Anklage-rede ("He said he wanted to teach our children. The children have no defence against his teaching. And he only teaches one thing - he teaches fear." 1975:153), Crusoes Aufnahmewunsch ab und ordnet dessen Rückkehr auf 'seine' Insel an, worauf sich Crusoe dort wenig später das Leben nimmt; sein Leichnam wird Jahre später von Friday bei einer zufälligen Rückkehr auf die Insel gefunden.

Ähnlich wie in Tourniers Weiterführung kommt es also auch durch *Man Friday* (und am deutlichsten durch dessen Romanfassung) zu radikalen Akzentverlagerungen sowie Veränderungen am Prätext. Auch hier wird mit Fridays Verhalten eine Gegenwelt zu derjenigen Crusoes entworfen, die im wesentlichen durch ihren Mangel an Selbstbeschränkung und durch ihre spielerischen Züge gekennzeichnet ist. Offenkundig erfolgt diese Gegenüberstellung mit einem utopischen Entwurf aber nicht in der Absicht, den Robinson-Mythos zu aktualisieren: von ihm ist in *Man Friday* gar nicht die Rede. Dagegen wird ein Zerrbild westlicher Zivilisation gezeichnet, erkennbar mit dem Ziel, deren angebliche Grundzüge zu verdeutlichen und ihre Veränderung zu bewirken.

Was hat Mitchell zu seiner produktiven Rezeption bewogen, wie haben seine Rezipienten reagiert?

2.2 Aspekte der Produktion

Anders als bei *Vendredi* handelt es sich bei *Man Friday* nicht um ein Erstlingswerk und bei seinem Verfasser zum Zeitpunkt des Erscheinens um keinen Unbekannten mehr. Der 1932 in London geborene (und damit um nahezu ein Jahrzehnt gegenüber Tournier jüngere) Adrian Mitchell war bereits zu seiner Studentenzzeit in Oxford als Dichter hervorgetreten, hatte dann bis 1971 neben Gedichten (die ihm schon 1961 einen Preis eintrugen) zwei Romane, die - ebenfalls preisgekrönte - Übersetzung eines Stücks von Peter Weiß und schließlich mit *Tyger* auch ein eigenes Drama vorgelegt. Es scheint angesichts dieser sich auf keine einzelne Gattung beschränkenden, zuletzt auch noch das Verfassen von Kinderbüchern einschließenden Tätigkeit Mitchells angebracht, sein künstlerisches Profil stärker zu beleuchten, so wie es etwa Toby Zinman getan hat:

Adrian Mitchell is one of the stars of the pop poetry movement of the late 1960s and early 1970s. He is committed to poetry as an oral medium and sees himself primarily as a performer; it is, therefore, not surprising that he has devoted much energy to drama. [...] All these works express his idealistic socialism: his goal is not only to right the world's wrongs but also to establish contact with mass audiences.⁴⁰

Was bringt einen solchen Autor zu einer produktiven Rezeption der geschilderten Art? Mitchell hat sich dazu in (wenigstens) zwei Paratexten geäußert (Mitchell 1974:[6]; 1989:49-50) und dabei zwar freimütig bekannt, daß das ursprüngliche Fernsehspiel nicht aus eigener Motivation heraus, sondern als Auftragsarbeit entstand, gleichzeitig aber auch seinen eigenen Interessen entgegenkam und ihn zunehmend faszinierte, so daß die Arbeit in einen kreativen Prozeß mündete:

Man Friday started life when Ann Scott commissioned it for the BBC's *Play for Today*. [...]

My attempt was to step outside the white race and look at the criminal record of whites. My greatest pleasure was that my black friends and their children loved the play.

[...]

Halfway through writing it, I realised that the play could work on stage and soon the 7:84 Company toured it (Mitchell 1989:49).

Der Prozeß setzte sich fort, als die Erfolge im Fernsehen und auf der Bühne (das Stück wurde im Frühjahr 1973 von zwei unterschiedlichen Theatergruppen auf Tourneen gezeigt) 1975 zur Umarbeitung erst in ein Filmdrehbuch und dann in einen Roman als zwei weiteren Aufträgen führte.

Jack Gold directed a movie of it, which was made thanks to Peter O'Toole, who played Crusoe wonderfully. But the movie was much less successful than the TV or stage play. Maybe my script was too wordy for the movies. And the fact that the producers cut Crusoe's suicide didn't help. It hadn't been there for kicks, it was in the nature of a prophecy about the future of the famous white race if it kept going the way it was going, Jack.

Finally the movie became a novel when I was told that unless I turned into a novelisation of the movie within ten days, somebody else would be given the task. I did it, and enjoyed it, and think the novel is good fun. (Mitchell 1989:49-50)

Fremde Einflüsse zeigen sich nicht nur darin, daß sowohl der Anlaß der Entstehung als auch die Ursache der Umarbeitung von *Man Friday* auf mehrfache Auftragsvergabe, d. h. auf Veranlassung anderer zurückzuführen sind. Gerade auch die Zwänge, denen Mitchell in den letzten beiden Phasen des Schreibprozesses ausgesetzt war, verdeutlichen den großen Einfluß, den Personen im Distributionsbereich - Rundfunkredakteurin, Filmregisseur und -produzenten, Verlagsangehörige (alle mit jeweils eigenen Interessen) - auf die Gestalt(en) dieser Weiterführung genommen haben.

(Insofern begründet sich auch meine Entscheidung, der Analyse unter darstellungsästhetischem Gesichtspunkt generell den Dramentext, und zusätzlich nur den Schluß des Romans zugrunde zu legen: diese Textbestandteile sind vom Autor als einzige in freier Entscheidung zustandegekommene gekennzeichnet worden.)

Ob Mitchell den bereits übersetzten Folgetext von Tournier kannte oder sogar von ihm beeinflusst wurde, läßt sich nicht ermitteln.⁴¹ Der Reiz einer philosophisch verstandenen Auseinandersetzung mit dem mythischen Helden Defoes läßt sich in Mitchells Angaben nicht entdecken. Andererseits werden die bislang zitierten epitextuellen Äußerungen aber verdeutlicht haben, daß er - einmal an die Arbeit gesetzt - mit dieser transtextuellen Auseinandersetzung bewußt auch einen zeitübergreifenden, interkulturellen Bogen zu schlagen versuchte. Er wollte sich dabei, eigenen Angaben zufolge, nicht allein in die Perspektive der Nicht-Weißen hineinversetzen, sondern darüber hinaus erstaunlicherweise ebenfalls versuchen, sich ihren oralen Literaturformen anzunähern: "In order to write it I read a lot about tribal story telling" (Mitchell 1989:49; er verweist dabei auf eine Sammlung entsprechender Lieder aus allen Erdteilen).

Auch nach Mitchells Weiterführung gilt in meinen Augen dennoch Genettes (auf Tourniers Folgetext bezogene) Feststellung: "Le véritable *Vendredi*, où Robinson serait vu, décrit et jugé par Vendredi, reste à écrire. Mais ce *Vendredi-là*, aucun Robinson - fût-il le mieux disposé - ne peut l'écrire" (21983:424). Man *Friday*s kultureller Kontext wird von Mitchell allenfalls grob skizziert und dient - wie bereits ausgeführt - lediglich als Kontrast zu Crusoes Vorstellungswelt. Und doch hat sich somit ein weiteres Mal ein weißer Schriftsteller - diesmal aus dem englischen Kulturraum selbst - mit der Verantwortung seiner ethnischen Gruppe im Kolonisationsprozeß auseinandergesetzt. Während allerdings von Verlagsseite der Dramentext als "A lively satire on British imperialism" (Mitchell 1974:[1]) gekennzeichnet wurde, äußerte sich der Autor in seinem eigenen Peritext differenzierter:

Crusoe is *not* a Fascist - he is a liberal. That is why the greatest violence he employs against Friday is chaining and gagging - an image which should recall Bobby Seale. His slaughter of Friday's friends is done out of ignorance and also out of his upbringing. It is nonetheless slaughter, [...]. Friday, we assume, comes from a well-run, cooperative tribe - there are good tribes and bad tribes of course. Friday should make his points out of innocence rather than knowing needling. (1974:[6])

Dieser Hinweis hat eventuellen Mißverständnissen vorbeugen wollen und sich nicht nur an das Lesepublikum, sondern bereits an die Zuschauer gerichtet (denen Mitchell ihn als Handzettel zur Aufführung zukommen ließ) - Anlaß genug, zu den rezeptionsrelevanten Gesichtspunkten überzuleiten.

2.3 Aspekte der Rezeption

Man Friday ist unter rezeptionsästhetischem Blickwinkel sehr interessant, gerade weil diese Weiterführung in unterschiedlicher Form unterschiedlichen Teilen der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Bevor ich jedoch auf diesen Punkt näher eingehe, möchte ich noch einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken, die sich auf die Phasen des Rezeptionsprozesses beziehen.

Die Postrezeption von *Robinson Crusoe* durch Adrian Mitchell mündete - auch wenn nicht sofort und aus eigenem Entschluß - in eine *transformation* des Prätextes. Gleich, ob als Fernseh-, Theater- oder Lesepublikum, ein um den Prätext wissender und so sicherlich der Weiterführung aufgeschlossener Adressatenkreis war Mitchell (und den ihn beauftragenden Personen) gewiß. In der eigentlichen Rezeptionsphase hat die u. a. durch Verfremdungstechniken gekennzeichnete Art der Darstellung (wie bei *Vendredi*) eine Ent-Täuschung des Rezipienten zum Ziel; Rezeptionshaltungen wie etwa die Identifikation mit Robinson Crusoe als einer sich in einer existentiellen Notlage bewährenden Jedermann-Figur (Coleridge 1818) können unmöglich aufrechterhalten werden. *Man Friday* wird als kritischer Kommentar zur Vorlage präsentiert, mit dem - ganz in der Tradition des Epischen Theaters - für die Phase *seiner* Postrezeption ein Umschlag in sozial wirksames Handeln (sprich: die Beseitigung kolonialer Abhängigkeitsverhältnisse) anvisiert wird.

Die Wahl des jeweiligen Vermittlungsmediums zieht dabei nicht nur Konsequenzen für den Kreis realer Rezipienten nach sich (dazu gleich mehr), vielmehr wirkt sie sich interessanterweise auch auf die Rezeptionssituation als solche aus. Der über Crusoe zu Gericht sitzende Eingeborenenstamm stellt bei den Fassungen als Roman, Film oder Fernsehspiel nur *fiktive* Rezipienten dar, fällt aber bei der Aufführung als Schauspiel mit den *realen* Rezipienten zusammen, die so unmittelbar angesprochen werden können:

Stage had the advantage that the audience could become members of the tribe and the decision as to whether or not to admit Crusoe could become a real debate with a real vote. Sometimes they voted to keep him, sometimes to throw him out. (Mitchell 1989:49)

Damit gehen zwei weitere Unterschiede einher. Während das Drama 1973 von der in der *fringe*-Theaterszene bekannten, sich sozialistisch verstehenden 7:84 *Theatre Company* "in schools, colleges, universities and community centres"⁴² in England aufgeführt wurde und sich - in einer auf die Dekolonisation, auf die französischen 1968er-Unruhen und auf die Proteste gegen den Vietnam-Krieg folgenden Zeit - so an ein vermutlich wohlgesonnenes, aber eben doch zahlenmäßig beschränktes Schüler- und Studentenpublikum wandte, zielten Fernsehspiel, Film und Roman auf eine weniger geschlossene und vor allem größere Zahl von Rezipienten, die aber andererseits (das ist der zweite Unterschied) den Folgetext gattungsbedingt je individuell und nicht, wie beim Schauspiel, in der Gruppe erleben.

Wie groß ist der reale Rezipientenkreis gewesen? - Hier lassen sich nur Vermutungen anstellen, sicher scheint jedoch, daß keine der Fassungen an den Erfolg von Tourniers *Vendredi* heranreichte. Die 7:84 *Theatre Company* gastierte auf ihrer Tournee 1973 in 15 englischen Städten (Mitchell 1974:[6]), seither ist das Stück allerdings wohl nicht mehr aufgeführt worden. Die Verfilmung startete als offizieller britischer Beitrag beim Filmfestival in Cannes 1976 und lockte mit so bekannten Namen wie denen des Regisseurs Jack Gold und des Crusoe-Darstellers Peter O'Toole, fiel aber dennoch bei Kritikern wie

beim breiten Publikum durch, wofür Mitchell - wie schon angeführt - auch sein Drehbuch verantwortlich machte.

Das Urteil reproduzierender Rezipienten in den Feuilletons konnte angesichts der provokanten Aspekte von *Man Friday* nicht unabhängig von ihrer allgemein-politischen Haltung erfolgen; die Kritiker des *Guardian* oder des *New Statesman* waren Mitchell denn auch wohlgesonnener als die der *Times*-Gruppe, aus deren Reihen es Verrisse hagelte (Reynolds 1972; Robinson 1976; Powell 1976). Insgesamt erhielten die Fernseh- und Bühnenfassungen bessere Kritiken als die allgemein abgelehnte Filmversion. Auch die Mitchell politisch sicher nächststehenden Kritiker (Potter 1972; Billington 1973; Coleman 1976) merkten allerdings allen Fassungen eigene, allzusehr vereinfachende Züge an. Stanley Reynolds hat dies (aus konservativer Sicht) wie folgt zugespitzt:

Friday was given all the logical tricks and all the soul. [...] the playwright [...] deals in black and white absolutes.

[...] This was a serious little dialectic exercise, a parable explaining the errors of our power-mad, money-grabbing, guilt-ridden society, pointing the way to the light through simple affection and guilt-free orgasms (Reynolds 1972).

Dem Kritiker erschien das gezeigte Werk erkennbar als propagandistisches *period piece*, und wie auch immer man zu seiner Bewertung steht, so wird im Rückblick auf die reproduzierende wie passive Rezeption seit 1972 die rein zeitlich gebundene Aktualität von *Man Friday* faktisch deutlich. Seine beiden nur als Taschenbücher erschienenen Fassungen wurden als solche üblicherweise nicht rezensiert, und bislang ist der Folgetext auch von der Literaturwissenschaft so gut wie gar nicht beachtet worden. Die Verbreitung von *Man Friday* blieb im wesentlichen auf England beschränkt, selbst dort ist der Text aber inzwischen nicht mehr lieferbar.⁴³ Der Strom von Weiterführungen zu Defoes Prätexten ist damit jedoch nicht versiegt, wie die folgenden Beispiele zeigen.

3. Derek Walcott (1978), *Pantomime*

3.1 Darstellungsaspekte

Nach Adrian Mitchell hat ein weiterer Dichter und Dramatiker seiner Generation Defoes Vorlage aufgegriffen und in dramatischer Form (mit Gesangseinlagen) weitergeführt: der 1930 geborene Farbige Derek Walcott mit *Pantomime* (1978). Der transtextuell zwar nur schwach markierte Titel und, wesentlich deutlicher, das einleitende Lied spielen auf die traditionelle Adaptation von *RC1* als Pantomime an; noch mehr als bei jener üblich entfernt sich Walcotts Weiterführung vom Prätext, dessen Kenntnis dennoch vorausgesetzt wird.

Die beiden Akte von *Pantomime* spielen an einem unbestimmten, aber deutlich gegenwartsnahen Sonntag "in a gazebo on the edge of a cliff, part of a guest house on the island of Tobago, West Indies" (Walcott 1980:91). Das, noch stärker als *Man Friday*, auf zwei Personen beschränkte Stück wird von zwei thematischen Linien durchzogen: zum einen entwickelt sich, an die Crusoe-Friday-Konfiguration angelehnt, ein "extended set of variations on the master-and-servant relationship" (Wardle 1979); zum zweiten wird immer wieder der *theatrum mundi*-Topos aufgegriffen.

Die Handlung in Kürze: Harry Trewe, als weißer Engländer Besitzer einer heruntergekommenen Pension auf Tobago, schlägt seinem schwarzen Bediensteten Jackson Phillip vor, gemeinsam eine Crusoe-Pantomime zu proben, um damit später die erwarteten Urlaubsgäste unterhalten zu können. Trewe schwebt eine komisch-harmlose Verfremdung der Vorlage mit umgekehrter Rollenverteilung vor. Der anfänglich zögernde Jackson steigert sich im weiteren immer mehr in die Rolle hinein und entwickelt eigene, von der bloßen Umkehrung der Situation abweichende Vorstellungen - indem er etwa 'Friday' in 'Thursday' umbenennt, eine erfundene, 'wilde' Sprache einführt und letztlich sogar eine Veränderung der Handlung anstrebt (1980:111-23). Der dramatische Konflikt spitzt sich zu, als im Spiel unter ihrem eigenen Verhältnis zueinander (das angesichts von Jacksons Selbstbewußtsein und Trewes Lässigkeit beinahe herrschaftsfrei erscheint) zunehmend die alten kolonialen Abhängigkeitsverhältnisse hervorbrechen. Trewe will deshalb das Spiel beenden und befiehlt, wieder zur Normalität zurückzukehren, was Jackson als Ausdruck eben dieser Verhältnisse, und als Mißachtung seiner Person, empfindet.

Während der improvisierten Proben wird beiden bewußt, daß sie nicht nur durch ihre Vergangenheit als *popular artists* miteinander verbunden sind, sondern immer noch an einem Rollenspiel mitwirken (1980:138), wobei sich der ehemalige *music-hall comedian* Trewe als liberal eingestellter weißer Arbeitgeber, der frühere Calypso-Musiker Jackson als perfekter schwarzer Diener gibt. Der spielerische Rollenwechsel mißlingt ihnen anfangs deshalb, weil sie sich noch nicht dazu bereit finden, ihre Masken gegenüber dem anderen und

gegenüber sich selbst fallen zu lassen: Jacksons Pidgin-Englisch verbirgt nämlich einen intellektuell unabhängigen, auf Gleichberechtigung drängenden Menschen; Trewe dagegen läßt erkennen, daß er nicht ernsthaft an die Aufgabe seiner Stellung denkt oder auch nur bereit wäre, seine Kulturwerte in Frage stellen zu lassen.

Für den Mißerfolg verantwortlich sind darüber hinaus noch tiefer liegende, sich aus den verdrängten persönlichen Problemen der Akteure ergebende Gründe - bei Jackson wird die Verbitterung über die Erfahrungen der Kolonialzeit, bei Trewe die Erinnerung an das Scheitern seiner Ehe wach. Eine bloße Umkehrung (also ein letztlich nicht völlig freigegebenes Nachspielen) genügt Jackson nicht, denn er verfolgt mit dem Umschreiben der *story* zugleich ein Umschreiben der Kolonialgeschichte, stößt dabei jedoch (wie er später erkennt) gerade deswegen auf Trewes Widerstand, weil dieser sich - angesichts der Erfahrung eigener Minderwertigkeit in seiner Ehe - nicht noch einmal seine Rolle vorschreiben lassen will (1980:164).

Erst nachdem diese, den eigentlichen Konflikt verursachenden Probleme offengelegt worden sind, gelingt es beiden (im zweiten Akt), sie - wiederum durch das Spiel - auszuleben und zu überwinden, wobei der aufmerksame Jackson zuerst zum Lebenshelfer und darüber hinaus zum 'partner' Trewes wird.

Defoes Roman wird damit nicht etwa adaptiert oder unmittelbar fortgesetzt, sondern in den Kontext der siebziger Jahre (d. h. in die Situation nach der Dekolonisation des karibischen Raums) versetzt und aktualisiert - ein gegenüber *Vendredi* noch radikalerer Fall von 'mouvement de translation (temporelle et sociale) proximisante'. Vorrangig aufgenommen wird dabei das für den letzten Abschnitt der Insel-Episode kennzeichnende Herr-Diener-Verhältnis zwischen Crusoe und Friday, zudem spielen Walcotts Figuren einzelne Handlungsteile des Prätextes nach. Die transtextuelle Einheit wird nicht durch Beseitigung von Leer- oder Unbestimmtheitsstellen erreicht, sondern dadurch, daß der Prätext - ähnlich wie in Sinclairs *Another Pamela* oder in Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (siehe oben Seite 88-9) - durchgängig als 'Buch im Buch' (bzw. 'Spiel im Spiel') und Verhaltensmodell gegenwärtig ist, weshalb ich auch *Pantomime* als eine zeitlich versetzte Fortsetzung (und ernsthafte Verfremdung) ansehe.

3.2 Interkulturelle Gesichtspunkte

Trewes Lebenskrise ist lediglich für den Handlungsablauf von Bedeutung, die mit Jackson verbundene, weitreichendere Problematik weist dagegen auf das eigentliche Anliegen des Autors. Walcott setzt - wie zuvor bereits Mitchell - die Crusoe-Friday-Konfiguration ein, um den Dekolonisationsprozeß auf die Bühne zu bringen; *Pantomime* unterscheidet sich von *Man Friday* jedoch im

Verständnis des gezeigten Unabhängigkeitsprozesses und außerdem dadurch, daß dieser statt mit Hilfe Brecht'scher Stilmittel hier über Bilder veranschaulicht wird.

Das verlassene "Castaway Guest House" ist nicht nur Ort der Handlung, sondern stellvertretend auch Bühne des Lebens; sein Zustand ist unschwer als Bild für die wirtschaftliche Lage der von den Kolonialmächten (den "Gästen") verlassenen Staaten auszumachen:

JACKSON

This hotel like a hospital. The toilet catch asthma, the air-condition got ague, the front-balcony rail missing four teet', and every minute the fridge like it dancing the Shango . . . brrgudup . . . jukjuk . . . brrugudup. Is no wonder that the carpenter collapse. Termites jumping like steel band in the foundations. (1980:98)

Ein offensichtliches Relikt der Vergangenheit stellt Trewe's Papagei dar, der - ähnlich wie sein Gegenstück Poll im Prätext - vernehmlich den Namen seines Vorbesitzers (eines Deutschen: "Heinegger, Heinegger") ruft und (durch die lautliche Nähe zu 'nigger') damit den selbstbewußten Jackson verärgert.

JACKSON

[...] Language is ideas, Mr. Trewe. And I think that this pre-colonial parrot have the wrong idea. [...] and if it want to last in Trinidad and Tobago, then it go have to adjust. (1980: 99-100)

Der Papagei versinnbildlicht nicht nur die über Sprache tradierten, sondern auch die in Wirklichkeit noch fortbestehenden Abhängigkeitsverhältnisse. Ungeachtet aller Lässigkeit im Umgang bleibt Trewe ein weißer Arbeitgeber, abgewirtschaftet zwar, aber - einmal in die Enge getrieben - immer noch schnell mit der Kündigung bei der Hand (123, 153). Seine Privilegien sind nicht zuletzt am Zustand seines Badezimmers (im Gegensatz zu dem Jackson zur Verfügung stehenden Pissoir) erkennbar (152), und im Affekt findet er auch schon einmal zu alten Vorurteilen zurück, wonach Schwarze nur zur Imitation weißer Lebensart, nicht zur Herausbildung einer eigenen fähig seien.⁴⁴

Der eigentliche Protagonist des Stücks ist jedoch Jackson, auf dessen Handlungen Trewe letztlich nur reagiert.⁴⁵ Jackson spricht mehrfach deutlich aus, daß sie beide in ihren verschiedenen Rollenspielen stellvertretend für ihre ethnische, soziale und kulturelle Gruppe agieren:

JACKSON

[...] For three hundred years I served you. Three hundred years I served you breakfast in . . . in my white jacket on a white veranda, boss, bwana, effendi, bacra, sahib . . . in that sun that never set I was your shadow, I did what you did, boss, bwana, effendi, bacra, sahib . . . that was my pantomime. Every movement you made, your shadow copied . . .
(Stops giggling)

and you smiled at me as a child does smile at his shadows helpless obedience, boss, bwana, effendi, bacra, sahib, Mr. Crusoe. (1980:112; siehe auch S. 97, 113, 128, 157)

Als Trewe sich (anders als der prüde Robinson: *RCI*:144) nackt vor ihm zeigt, besteht Jackson schockiert auf "Manners, sir. Manners"⁴⁶ - womit sich nicht ein

kulturell assimilierter, das Butler-Stereotyp erfüllender Bediensteter, sondern, ganz im Gegenteil, ein selbstbewußter, gar nicht angepaßter Schwarzer zu erkennen gibt, der den Respekt seiner Person gegenüber einfordert (Ismond 1985:96-7). Als Kind des Kolonialzeitalters ist er zum Angehörigen zweier Welten geworden, was sich sprachlich dadurch dokumentiert, daß er zwar Pidgin-Englisch als Verkehrssprache bevorzugt, aber oft Versprecher nur vor-täuscht (1980:139-40) und durchaus in der Lage ist, sowohl in entscheidenden Situationen *Standard English* zu sprechen (121-9, 152) als auch dieser Sprache seine 'eigene', als schwarzer Crusoe im Spiel erfundene entgegenzusetzen (114-6; Ashcroft u. a. [1989] würden hier von "code-switching and vernacular transcription" sprechen). Und so lehnt er es auch ab, Trewes Aufforderung zum Abbruch des von ihm ernsthaft betriebenen Spiels Folge zu leisten.

HARRY

[...]

Er, Jackson. This is too humiliating. Now, let's just forget it and please don't continue, or you're fired.

[...]

JACKSON

It don't go so, Mr. Trewe. [...] You see, it's your people who introduced us to this culture: Shakespeare, *Robinson Crusoe*, the classics, and so on, and when we start getting as good as them, you can't leave halfway. [...]

[...]

Here am I getting into *my* part and you object. This is the story . . . this is history. This moment that we are now acting here is the history of imperialism; it's nothing less than that. And I don't think that I can - should - concede my getting into a part halfway and abandoning things, just because you, as my superior, give me orders. People become independent. (123-5)

Die Auseinandersetzung veranschaulicht das generelle kulturelle Dilemma vor allem der Künstler in den von kolonialer Abhängigkeit befreiten Gesellschaften. Ihre eigenen Wege nehmen ihren Ausgangspunkt oft von einer fremden, eben der Kultur der Kolonialmacht (im einzelnen etwa von *Robinson Crusoe*). Als Verkehrssprache bleibt ihnen gleichfalls häufig nur die der ehemaligen Herrscher oder ein daran gebundenes Pidgin, während das Ideal einer eigenen Sprache an deren notgedrungen traditionsloser Künstlichkeit zerbricht.

Damit ist bisher jedoch nur eine Momentaufnahme innerhalb des Dekolonisationsprozesses beschrieben; langfristig zeichnen sich Veränderungen ab: nicht nur - um im Bild zu bleiben - durch Jacksons Reparaturarbeiten an der Pension, sondern durch die sich über alle Konflikte hinweg entwickelnde Partnerschaft von Weiß und Schwarz,

the two o' we,

one classical actor, and one Creole,

let we act together with we heart and soul. (170)

Dies geschieht in kleinen Schritten, nicht in einem revolutionären Akt; ein Umstand, der drastisch an Jacksons Weigerung veranschaulicht wird, jetzt schon den kürzeren Weg zu Trewes Toilette zu nehmen:

JACKSON

Use your bathroom, Mr. Harry?

HARRY

Go on, will you?

JACKSON

I want to get this. You giving me permission to go through your living room, with all your valuables lying about, [...] and you are granting me the privilege of [...] doing my thing right there among all those lotions and expensive soaps, and . . . after I finish, wiping my hands on a clean towel?

[...]

I mean, equality is equality and art is art, Mr. Harry, but to use those clean, rough Cannon towels . . . You mustn't rush things, people have to slide into independence. They give these islands independence so fast that people still ain't recover from the shock, so they pissing and wiping their hands indiscriminately. [...] let's keep things that way until I can feel I can use your towels without a profound sense of gratitude, (151-2).

Bezeichnenderweise geht die zwischen ihnen drohende Möglichkeit einer gewaltsamen Konfliktlösung von Trewe aus (154-8). Jackson beseitigt die Erinnerung an alte koloniale Abhängigkeiten lediglich durch die Tötung des Symboltiers Papagei (155). Am Ende steht eine Situation der Gleichrangigkeit mit lediglich unterschiedlicher Rollenverteilung.

Gäbe es nur Szenen wie die zuletzt zitierte, dann handelte es sich bei *Pantomime* um wenig mehr als eine politisierte und tragikomische Robinsonade; als Weiterführung ist das Stück dagegen, wie schon Patricia Ismond bemerkt hat (1985:93-5), durch die bewußte Übernahme der Crusoe-Friday-Konstellation auf mehreren Ebenen gekennzeichnet: nicht nur als Vorgabe der Pantomime, vielmehr noch als Quelle des Selbstverständnisses der Figuren und als Grundlage für die literarische Auseinandersetzung des Dramatikers mit vergangenen und zukünftig möglichen Formen interkultureller Begegnung.

Trewe hatte nämlich die Robinson-Figur als Bild vor Augen, als er seine Frau verließ, um sich in der Karibik eine neue Existenz aufzubauen (1980: 162); Jackson bringt dieses Selbstverständnis auf den Punkt - einmal durch das Wortspiel "Crusoe-Trusoe, Robinson Trewe-so" (133), und später noch einmal durch die das Stück beschließende Frage: "Starting from Friday, Robinson, we could talk 'bout a raise?" (170).⁴⁷ Er selbst spielt bewußt sowohl (im Alltag) die Man Friday-Figur (158) als auch (in der Pantomime) einen schwarzen Robinson.

Darüber hinaus wird die einseitig dominierte Kulturbegegnung im Prätext als Sinnbild für die Kolonialgeschichte insgesamt herangezogen. Alternative Formen zu ihr werden durchgespielt - z. B. eine rein schwarzafrikanisch ausgerichtete (in Jacksons erfundener Sprache sich zeigende) Kultur als neues, allgemein verbindliches Wertesystem - , um schließlich eine Synthese aus 'classical and Creole acting' als Lösung des Kulturkonflikts und tragfähige Form

des Zusammenlebens vorzustellen. Der zwar transtextuell nur schwach markierte Titel gewinnt hier programmatischen Charakter: Er spielt nicht nur auf die Adaptationen von Defoes Roman an, sondern auch auf die seit 1949 bestehende Tradition der *Jamaican pantomime*, die Musik, Tanz und Sprechtheater mit der Behandlung aktueller gesellschaftlicher Probleme verbindet (Hill 1972:28).

In Walcotts Synthese aus 'Classical and Creole' ist der transtextuelle Bezug nicht nur indirekter, (wie in einer Robinsonade) allein das insuläre Herr-Diener-Verhältnis imitierender, sondern eben direkt mit dem Text der Vorlage verbundener Natur. Eine isolierte Betrachtung des Folgetextes, d. h. das Ignorieren seines weiterführenden Charakters, beraubte ihn substantieller Teile seines Sinnpotentials, die u. a. im kritischen Kommentar zum Prätext und in der Modifikation seiner eurozentrischen Perspektive bestehen.

3.3 Produktions- und Rezeptionsaspekte

Parallelen zwischen den herausgearbeiteten interkulturellen Aspekten und der schöpferischen Biographie des Verfassers sind offensichtlich.⁴⁸ Derek Walcott stammt, anders als seine hier schon behandelten Vorgänger, nicht aus dem europäischen Kulturraum, sondern wurde als Sohn mulattischer Eltern auf der Karibikinsel St. Lucia geboren. Er gilt heute als einer der herausragendsten Dichter und Dramatiker dieses Raums, wie die Verleihung des Literaturnobelpreises 1992 an ihn unterstreicht. Gleichwohl sind transtextuelle Bezüge zu 'Klassikern' der europäischen Literaturgeschichte für sein Gesamtwerk (das ihn als produktiven Rezipienten schlechthin ausweist) ebenso kennzeichnend wie die Auseinandersetzung mit der problematischen Identität der Karibik-Region als eines Sammelbeckens vieler verschiedener, allesamt fremder Kulturen. *Pantomime* steht in formaler wie thematischer Hinsicht also durchaus exemplarisch da, es spiegelt überdies innerste Überzeugungen seines Verfassers.

Walcotts Auseinandersetzung mit dem Kulturkontakt unter kolonialen Bedingungen ist zugleich eine Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft, als 'part-white' (1970:15) innerhalb der überwiegend schwarzen Bevölkerung seiner Heimatinsel St. Lucia hatte er schon früh seine doppelte ethnische Bindung auch als doppelt kulturelle erkannt. Wie etwa die Adaptation des Don Juan-Stoffs in *The Joker of Seville* (1974) oder der Bezug auf die homerischen Epen in *Omeros* (1990) zeigen, versteht er sich in der Tat als Vertreter einer *world literature written in English*, nicht bloß als *black writer*. Die Ablehnung einer einseitig die afro-amerikanische Traditionslinie betonenden Sichtweise (wie sie etwa der Dichter und Historiker Edward Brathwaite verkörpert)⁴⁹ charakterisiert auch die Auseinandersetzung mit dem Problem karibischen Selbstverständnisses in seinen literatur- und kulturkritischen Schriften, die übrigens immer wieder um die Figur Crusoe kreisen.

Ähnlich wie die Figur Jackson wird wohl auch Walcott bereits zu Schulzeiten in den damaligen British West Indies mit *RCI* vertraut gemacht worden sein, der für ihn nicht zuletzt des *setting* wegen seinen besonderen Reiz gehabt haben mag (Robinson erleidet vor der südamerikanischen Küste Schiffbruch, Friday soll aus Trinidad stammen). Schon in den 1964/65 veröffentlichten Gedichten "The Castaway", "Crusoe's Island" und "Crusoe's Journal" (1986:57-8, 68-72, 92-4) sowie in einem Vortrag über "The Figure of Crusoe"⁵⁰ hatte er das Schicksal von Defoes Schiffbrüchigem produktiv rezipiert; dieser 1965 gehaltene Vortrag und insbesondere drei weitere, bis 1974 veröffentlichte kulturkritische Schriften stellen Epitexte zu *Pantomime* dar.

In ihnen erscheint Robinson Crusoe als Leitfigur karibischen Selbstverständnisses: durch seinen Schiffbruch von der gewohnten kulturellen Umgebung abgeschnitten (1974b:41), sei er gezwungen - ähnlich wie der biblische Adam - Neues aufzubauen (ibid.; 1965). Anders als dieser könne er ihm Bekanntes und ihm Begegnendes miteinander verschmelzen (1970:10, 17; 1974a: 13; 1974b), wobei der Sprache eine wichtige Aufgabe zuwachse (1970; 1974b: 40). Assimilation - nicht als bloße Nachahmung europäischer Vorbilder, vielmehr als schöpferische Neugestaltung verstanden (1974a; 1974b) - sei nach Walcott auch die Aufgabe der Gegenwart. Eine revolutionäre Ausmerzungen der europäisch-weißen und ihr Ersetzen durch eine allein afro-amerikanische Tradition lehnt er ab (1970). So gesehen, gewinnt Walcott den Schlüsselbegriffen *mimicry*, *pantomime* (!), *ape* und *mirror* positive Seiten ab (1974a:6-11) und tritt damit der abwertenden Sicht des Westinders V. S. Naipaul ebenso entgegen wie den Vorurteilen weißer Kolonialisten und der an seinem Werk geübten Kritik karibischer Schwarzer.⁵¹

Es wird deutlich geworden sein - ohne daß jeweils noch einmal auf die entsprechenden Passagen in *Pantomime* verwiesen werden muß - wie sehr Walcotts Folgetext im Einklang steht mit seinen eigenen vorab gemachten, programmatischen Aussagen. Darüber hinaus ist es wichtig, festzuhalten, daß das Thema des Stücks, die Auseinandersetzung mit der Art von Kulturbegegnung während des Kolonialismus und in der Zeit der Dekolonisation, in enger Verbindung steht mit dem transtextuellen Charakterzug von *Pantomime* (und anderer Werke Walcotts) als Formelement: interkulturelle und transtextuelle Gesichtspunkte werden eng miteinander verknüpft.

Erwähnen möchte ich nur nebenbei noch einen weiteren Epitext (1978), in dem Walcott über den Entstehungsprozeß des Stücks im einzelnen Auskunft gegeben hat. Er verdeutlicht darin, daß er sich bewußt für eine Alltagssituation als Rahmen der dramatischen Auseinandersetzung mit den größeren (interkulturellen) Fragen entschieden hat⁵² - vielleicht läßt sich damit auch erklären, daß das Stück immer wieder ein Publikum gefunden hat.

Pantomime ist ungleich erfolgreicher als *Man Friday* gewesen: es wurde im ersten Jahrzehnt nach seiner Entstehung neunmal auf der Bühne gezeigt - von 1978-80 viermal in Trinidad, außerdem bis 1988 in London, Cardiff, Washing-

ton, New York und Bremen. Weiterhin wurde es 1978 in Trinidad als Fernseh- und 1979 von der BBC als Hörspiel gesendet (Braach 1980; Goldstraw comp. 1984:71-2; Meserve 1988). Damit zählt es zu den am häufigsten gezeigten der über 30 Stücke Walcotts; die Aufführungen in Trinidad und London beeindruckten die Kritiker.⁵³

Der 1980 in New York veröffentlichte Damentext ist immer noch im Druck (ohne daß es zu einer Taschenbuchausgabe gekommen wäre); *Pantomime* ist überdies mehrfach von reproduzierenden Rezipienten aufgegriffen und allgemein positiv von ihnen bewertet worden.⁵⁴ In der Regel wurde das Stück im Zusammenhang mit anderen Werken Walcotts behandelt, sei es mit thematisch ähnlich gelagerten (Hamner 1985; Jeyifo 1989) oder mit solchen, die ebenfalls der späteren Phase seines Dramenschaffens angehören (Hamner 1981; Ismond 1985; Fiet 1991). Patrick Taylor hat das Drama 1989 in den Zusammenhang der anti-kolonialistischen und kulturkritischen Schriften des Westinders Frantz Fanon gestellt und gemeinsam mit Werken von George Lamming als charakteristisches Beispiel eines "narrative of liberation" besprochen; Taylor hat sich daneben aber auch - und bislang als einziger Rezipient - ausschließlich diesem Folgetext gewidmet (Taylor 1986). Damit bleibt Walcotts Drama zwar weit hinter Tourniers Bucherfolg zurück (um so mehr, als es sich bei *Pantomime* nicht um einen Erstling handelt und sein Verfasser alles andere als einen Unbekannten darstellt). Gemessen an anderen Folgetexten zu *RCI* ist es jedoch häufig, anhaltend und in positiver Weise rezipiert worden. Wie aus den Texten der reproduzierenden Rezipienten hervorgeht, hat zumindest diese Gruppe immer ebenso den transtextuellen Bezug wie die interkulturellen Gesichtspunkte im Blick behalten, also die Autor-Intention nachvollzogen.⁵⁵

4. *Robinson* zwischen Imitation und Revision

Über Tournier, Mitchell und Walcott hinaus haben im Untersuchungszeitraum noch weitere Autoren Defoes Roman produktiv rezipiert, dabei aber nicht länger Friday, sondern Robinson Crusoe in den Mittelpunkt gestellt. Da es in den meisten Fällen nicht zu einer ähnlich grundlegenden Auseinandersetzung wie in den schon herangezogenen Werken kam, werde ich diese Texte im folgenden in der Regel jeweils nur kurz besprechen.

4.1 Anklänge an Defoes Figur

In drei Romanen begegnen Crusoes Abenteuer dem Leser erneut als 'Buch im Buch'; beispielsweise in Maxine Hong Kingstons *China Men* (New York 1980), dessen Kapitel "The Adventures of Lo Bun Sun" als Nacherzählung einer angeblich chinesischen Kinderbuchfassung präsentiert wird. In ihr werden - im Detail leicht verändert und insgesamt verfremdet - die Ereignisse in *RC1* und *RC2* gerafft wiedergegeben, wobei aus Friday (wörtlich ins Chinesische übersetzt) 'Sing Kay Ng' wird und aus Robinson 'Lo Bun Sun', was im Chinesischen gleichbedeutend wäre mit 'Naked Toiling Mule': erneut wird also der Arbeitseifer des gestrandeten Puritaners herausgestellt. Mit Genettes Terminologie läßt sich dieser Text als eine *transtylistation*, eine *condensation* und eine *transposition diégétique* (in Form einer *naturalisation*) beschreiben, in meinem Schema entspricht er einer *ernsthaften Verfremdung*, ohne daß er sich aber auf der Handlungsebene einer bestimmten Form von Weiterführung zuordnen ließe. Dies deswegen nicht, weil das Kapitel zwar in Kingstons Roman integriert, nicht aber für dessen *plot* oder Aussage von wesentlicher Bedeutung ist: *China Men* (in dem anhand einer Familiengeschichte zugleich die Geschichte der US-Bürger chinesischer Abstammung, und damit einmal mehr eine interessante Kulturbegegnung, thematisiert wird) stellt als Ganzes *keine Weiterführung* von Defoes Prätexten dar, denn der transtextuelle Bezug bleibt - ebenso im Umfang wie in der Intensität - nur allzu begrenzt.⁵⁶

Dies gilt gleichfalls für den wohl als Jugendbuch konzipierten Roman *Robinson Daniel Crusoe* (1978) von Prudence Andrew.⁵⁷ Hier spielen zwei Brüder ihre Jugend hindurch die Insel-Episode nach. Der mit dem Ausbruch des älteren Daniel von zu Hause endende Prozeß wird durch die jeweils am Kapitelende eingefügten Auszüge aus dessen Tagebuch unterstrichen, die wiederum abgewandelt aus Crusoes Tagebuch übernommen worden sind. Damit wird zwar der Prätext als Kommentar zum Geschehen im Folgetext herangezogen, nicht aber umgekehrt, weswegen es sich bei diesem transtextuellen Bezug ebenfalls nur um eine ernsthafte Verfremdung, nicht aber um eine Weiterführung im Sinne dieser Untersuchung handelt.⁵⁸

Ähnlich verhält es sich auch mit dem dritten Roman, *Crusoe's Daughter* von Jane Gardam (1985), dessen Ich-Erzählerin auf ihr Leben vor dem Hintergrund der beiden Weltkriege zurückblickt und dabei die einzelnen Phasen ihrer mehr von Büchern als von realen Erlebnissen geprägten Persönlichkeitsentwicklung - vor allem ihrer Auseinandersetzung mit der Religion und ihres sexuellen Reifeprozesses - herausgreift. Robinson Crusoe, die Leitfigur ihrer Jugend, wird dieser Polly Flint mit wachsendem Alter zunehmend zum Ersatz für den ausbleibenden realen, männlichen Lebensgefährten. Sie übersetzt *RCI* für sich in andere Sprachen, aufbauend auf einer "analysis of the book as a Spiritual Biography, seeing it in relation to other spiritual biographies of the seventeenth and eighteenth centuries" (Gardam [1985] 1986:176), womit sie angeblich bereits 1930 die Sichtweise einer späteren, einflußreichen Gruppe realer reproduzierender Rezipienten (Starr 1965; Hunter 1966) vorweggenommen hätte. Neben durchgängigen Verweisen wird *Robinson Crusoe* am ausführlichsten in einem (ins Jahr 1986 versetzten) dramatisierten Epilog kommentiert, ja, Defoes Protagonist erscheint der alten Frau und erhält so sogar einen eigenen Auftritt - und dennoch sehe ich Gardams Roman nicht als Weiterführung an. Ebenso wie in Sinclairs *Another Pamela* oder Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* wird auch hier die Technik des 'Buchs im Buch' eingesetzt, doch handelt es sich (anders als bei den beiden genannten Werken) nicht um eine zeitlich versetzte Fortsetzung der Prätexte. Polly Flint ist nur im übertragenen Sinn 'Crusoe's daughter', und Gardams Roman insgesamt stellt keine Aktualisierung der Vorlage dar, sondern präsentiert sich als eigenständiger Entwicklungsroman, der inhaltlich wie formal durchaus auf den transtextuellen Verweis als einer notwendig einbezogenen Bedeutungsebene verzichten kann. Einmal mehr handelt es sich also bei diesem Roman zwar um eine produktive Rezeption von Defoes Prätexten, nicht aber im engeren Sinne auch um eine Weiterführung.⁵⁹

In drei weiteren, ausgesprochenen Folgetexten, die alle - wie schon *Vendredi* - in Frankreich erschienen sind, wird Crusoes Erlebnisbericht - wie in Tourniers Roman - verändert wiedergegeben oder sogar einer Revision unterzogen. Die Abweichung ist noch am geringsten bei *Mes carnets de croquis*, den (1972 in Boulogne und, als *My Journals and Sketchbooks* übersetzt, 1974 in London erschienenen) angeblich von Anie und Michel Politzer als Manuskript gefundenen und lediglich herausgegebenen Originaltage- und -skizzenbüchern Crusoes.⁶⁰ Die Darstellung im Prätext wird paraphrasiert und ergänzt um Zeichnungen, die Landschaft und Vögel, aber auch die von Crusoe benutzten Seemannsknoten abbilden und sogar zum Bau eines Flaschenschiffes anleiten. Dies, der einfache Stil und die Verwendung der Gegenwartssprache (*transtyliation*) lassen Kinder als intendierte Rezipienten vermuten; es handelt sich um eine *nachahmende Erweiterung ohne Perspektivwechsel*, die nicht aus der Gruppe der Kinderbuchbearbeitungen des Prätextes herausragt (und sich nicht

mit Tourniers nahezu zeitgleich veröffentlichtem *La Vie Sauvage* messen kann).

Einen völlig anderen Rezipientenkreis spricht *The Sexual Life of Robinson Crusoe* an, das zuerst bei der einschlägigen Olympia Press 1955 in Paris (in Englisch) erschien, in anderen Ausgaben (unter wechselnden Pseudonymen und auch in Übersetzungen) aber noch bis in die achtziger Jahre verbreitet worden ist.⁶¹ Der Roman wird als Versuch ausgegeben, den von Defoe (und zuvor bereits von Alexander Selkirk) angeblich durch Selbstzensur unterschlagenen Lebensbereich durch den Folgetext nachträglich phantasievoll auszugestalten. In der Tat macht er damit auf entsprechende Unbestimmtheits- und Leerstellen in den vergleichsweise puritanisch-prüden Prätexten aufmerksam. Wie bei *Vendredi* handelt es sich um eine auktorial erzählte *Erweiterung mit Perspektivwechsel* und um eine *Verfremdung*, allerdings weniger mit dem Ziel ernsthafter Umdeutung als vielmehr in pornographischer Absicht verfasst. Darstellungen heterosexueller Wunschträume und homosexuellen Verkehrs mit Friday, aber auch provozierend abweichenden Sexualverhaltens werden aneinandergereiht. Sie ergeben ein mit Blick auf die Art der Ausgestaltung zwar vernachlässigungswertes Stück *underground literature*, das jedoch im transtextuellen Rahmen darstellungsästhetisch grundsätzlich relevant (Stichwort: Unbestimmtheit) und auch aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht interessant ist.⁶² Als extremes (aber immerhin von 1955 bis 1977 in fünf englischen bzw. französischen Ausgaben verbreitetes) Beispiel verdeutlicht dieser Text den übergreifenden Prozeß zunehmend enttabuisierter Darstellung von Sexualität in und durch die Literatur des 20. Jahrhunderts,⁶³ einen Prozeß, der sich in weniger provozierender Form auch noch in später veröffentlichten Folgetexten widerspiegelt (beispielsweise in der mystisch verklärten Vereinigung Robinsons mit seiner Insel in *VLP* oder in der Anspielung auf ein denkbare homosexuelles Liebesverhältnis mit Friday sowohl in jenem Folgetext als auch in *Man Friday* und *Pantomime*), wo er ebensowenig vor der Klassiker-Rezeption Halt macht.

Die hier kurz angesprochenen Weiterführungen sind in der Regel nicht sehr erfolgreich gewesen: die wenigsten sind in andere Sprachen übersetzt worden, viele inzwischen nicht mehr im Druck.⁶⁴

Den dritten Text in dieser Gruppe möchte ich etwas ausführlicher darstellen.

4.2 Gaston Compère (1986), *Robinson 86*

Gaston Compères *Robinson 86* (Paris 1986) stellt ebenfalls eine den Prätext korrigierende literarische Replik dar. Der Roman gibt sich als Abdruck einer von Robinson stammenden (und aus dem Englischen übersetzten) Handschrift aus, mit der dieser die angeblich von Defoe verzerrte Darstellung seiner Lebensgeschichte zurechtzurücken beabsichtigt hat. Der Charakter des als mit

Defoe gleichaltrig ausgegebenen Ich-Erzählers zeigt viele Facetten: er ist ein Bücherwurm, ein Melancholiker und Menschenfeind, ein Stammgast in Bordellen, schließlich ein Atheist, der sich abwechselnd selbst göttliche und satanische Züge zuschreibt (1986:14, 35, 155), wie er überhaupt überspannt und von sich eingenommen wirkt (147).

Ganz profan ist er ein Dieb und Mörder. Nachdem man seine Jugendliebe als Hexe verbrannt hat, verschreibt er sich einer an Hobbes' Bild vom Wolfsrudel angelehnten Sicht der Menschen und rächt sich an den an der Hinrichtung Beteiligten (175-6, 302). Wenige Jahre später raubt er planvoll die Besitztungen eines Adligen aus und verläßt England anschließend per Schiff mit seiner Geliebten, einer Prostituierten. Einen Schiffbruch in der Nähe einer Pazifikinsel überlebt er als einziger, doch ist er anfangs nicht allein: die Insel ist bereits von einem anderen Schiffbrüchigen, der vermutlich Robinson heißt, kultiviert worden. Der Ich-Erzähler tötet 'Robinson' (in Notwehr) und wenig später auch dessen Gefährtin, eine Eingeborene, die er posthum 'Vendredi' benennt.

In den nächsten Jahrzehnten nimmt er Robinsons Platz ein, genießt die menschenleere Abgeschiedenheit, die erst ein Ende findet, als Eingeborene landen und rituelle Opfer feiern. Einige Jahre später rettet er unbeabsichtigt eine vor einer solchen Opferung fliehende Schwarze, die er wiederum 'Vendredi' tauft und mit der er die nächsten Jahre zusammenlebt. Auch wenn er den persönlichen Kontakt zu ihr auf das Nötigste beschränkt, nicht mit ihr spricht und ihre sexuellen Annäherungsversuche nach besten Kräften abwehrt (wie sich dieser Folgetext überhaupt bei *sexual adventures* zurückhaltend gibt), so ist der Zauber der von ihm 'Allothi' (grob übersetzt: 'anderswo') genannten Insel doch zerbrochen. Vendredi stirbt, als sie zu einer der jährlichen Opferfeiern zurückkehrt; der Erzähler verläßt danach für immer die Insel (die er auf einer Rückreise später nicht mehr wiederfinden kann). In England trifft er den Journalisten Daniel Defoe und erzählt ihm die wesentlichsten Ereignisse, die dieser dann in die Form von *RCI* gebracht und veröffentlicht habe.

Gegen Defoes Roman schreibt der Schiffbrüchige an und stellt ihm seine eigene, angeblich wahrhaftige Erzählung entgegen: es liegt also eine *Erweiterung mit Perspektivwechsel* vor. Neben den schon durch die inhaltliche Wiedergabe deutlich gewordenen Unterschieden verweist der Erzähler auf angebliche Unwahrheiten in Defoes Roman, vorrangig was die zeitliche Ansiedlung, die Person des Gefährten sowie Charakter und Namen des Protagonisten angeht. Er (Compères Erzähler) habe nur sporadisch Kalender oder Tagebuch geführt und dabei einzelne Daten völlig willkürlich zugeordnet, die Defoe später unbesehen übernommen hätte (1986:200, 212); andererseits habe die Isolation in Wirklichkeit nicht 1659, sondern 1687 begonnen und erst 1717 geendet (Defoe wird damit eine *transmodalisation* im zeitlichen Rahmen unterschoben). Die Gefährten der beiden Schiffbrüchigen (des Erzählers wie seines Vorgängers auf der Insel) seien weiblich und schwarz gewesen, Defoe habe bei seiner

angeblich abweichenden Figurenzeichnung den zeitgenössischen Erwartungshorizont berücksichtigt (1986:273). Der Erzähler selbst sei weder so vernunftbestimmt (157) noch so gläubig wie in Defoes Darstellung gewesen, und den Namen Robinson habe er sich lediglich zugelegt (166-7). Seinen wahren Namen gibt er nicht letztgültig preis, vielmehr tritt er in vierfacher Gestalt auf: als Nathaniel 'Robinson', d. i. der eigentliche Erzähler, und als dessen Brüder Jonathan und Christopher sowie als kindliche Dorothy MacFarlane, die jeweils einzelne Charakterzüge von ihm spiegeln (16-8, 148, 264).

Über die Erzähltechnik in *Robinson 86* kommen dessen transtextuelle und zeitübergreifende Aspekte zum Tragen. Der Folgetext bezieht sich nicht allein auf *RC1* als Prätext (über durchgängige Verweise hinaus noch durch den Auftritt Defoes als einer Romanfigur und seine Rolle als eines der fiktiven Adressaten), er ist außerdem durchsetzt mit Anspielungen auf und Zitaten aus der englischen Literatur des 17. Jahrhunderts (sowie aus klassisch-antiken Texten und aus der Bibel). Dies hat einmal illusionsfördernde Funktion - *Robinson 86* soll als Text des 18. Jahrhunderts erscheinen - , andererseits trägt die Erzähltechnik aber auch illusionsdurchbrechende Züge. So erscheint der Ich-Erzähler als *unverlässlich* (im Sinn von Booth ²1983), weniger durch seine 'Vierteilung' als vielmehr durch das Zurückhalten wichtiger Informationen (der Hinrichtung seiner Freundin und seiner Rachemorde) oder durch die nachträgliche Veränderung des Gesagten (was seinen Familiennamen angeht, siehe 1986:16, 179).

Illusionsdurchbrechende, d. h. *verfremdende* Funktion kommt diesem Folgetext natürlich insgesamt zu. Er gibt sich ja als eine literarische Replik aus, die den Wahrhaftigkeitsanspruch des Prätextes ("a just history of fact") gleich doppelt untergraben will: Defoe habe sich nur auf die Fakten konzentriert, die viel wichtigeren Gefühlszustände des Schiffbrüchigen aber auslassen müssen (1986:13-4, 136, 149-50); zudem entsprächen in wesentlichen Bereichen auch die wiedergegebenen Fakten nicht der Realität.⁶⁵ Letztlich sind diese ernsthaften Verfremdungsabsichten jedoch nur vorgeschoben, *Robinson 86* ist vorrangig als *Spiel* mit Erzählkonventionen konzipiert.

Zeitübergreifende Aspekte kommen dabei nicht nur durch die Wahl eines *unreliable narrator* zum Ausdruck - der neben der Literatur des achtzehnten (*Tristram Shandy* ist ein naheliegendes Beispiel) insbesondere für die des zwanzigsten Jahrhunderts charakteristisch ist - , sondern außerdem durch den Hinweis des fiktiven Übersetzers/Herausgebers auf Borges' "Bibliothek von Babel" (1986:8) und damit auf einen zentralen Text innerhalb der Debatte um 'postmoderne' Literaturformen (Barth 1967). Stellt sich der Folgetext stilistisch moderner als der Prätext dar (und rechtfertigt so den gewählten Titel), so handelt es sich thematisch allerdings nicht um eine Aktualisierung.

Der Folgetext enthält daneben noch einen weiteren wichtigen transtextuellen (diesmal aber nicht auch zeitübergreifenden) Bezug. Es handelt sich um einige Details, die für sich allein zwar nicht von zentraler Bedeutung für *Robinson 86* sind, zusammengenommen aber doch deutliche Ähnlichkeiten mit

Tourniers Folgetexten aufweisen. Die 'Rück'verlagerung der Handlung auf eine Pazifikinsel ist dabei die geringfügigste (1986:228), das Aufsuchen von Suhlen, Grotten und unterirdischen Labyrinthen (186-90, 203-4, 272) bis hin zur geschlechtlichen Vereinigung mit der Insel (212), der kurze philosophische Einschub über das Subjekt-Objekt-Verhältnis (201), vor allem aber die etymologische Reflexion über 'Vendredi' und den Tag der Venus (171-2, 272) und die nur durch Zufall vereitelte Absicht, die Flüchtende zu erschießen (268-9) stellen dagegen eindeutige Übernahmen aus *VLP* dar; ebenso wie mit der ergebnislosen Suche nach der Insel auf einer späteren Reise (303-7) offensichtlich Tourniers "Fin" variiert wird. Dessen Folgetexte haben hier in der Tat selbst einmal - *gemeinsam* mit dem Prätext! - als Vorlagen gedient. Da aber in diesen Fällen (anders als bei allen anderen transtextuellen Bezügen in *Robinson 86*) die Bezugstexte nicht signalisiert werden, wächst diesen Entlehnungen nahezu plagiatorischer Charakter zu.

Autographische Paratexte, die über Entstehungsprozeß oder auktoriale Intentionen Aufschluß gäben, sind mir nicht bekannt. Der auf dem Rückeinband abgedruckte, verlegerische Peritext erklärt die Titelwahl mit Hinweis auf Giraudoux' *Amphitryon 38* (1938) und macht einige kurze Angaben zu Leben und Werk des Autors. Danach sei der 1929 geborene Compère zum Dr. phil. promoviert; und auch die intendierte Leserschaft von *Robinson 86* scheint mir im akademisch gebildeten, französischsprachigen Bereich zu suchen zu sein.⁶⁶ Der Roman ist meines Wissens nach nur einmal, und zwar positiv, rezensiert worden (Sautel 1986); ein großer kommerzieller Erfolg war er sicher nicht, aber die Zahl seiner passiven Leser scheint über die Jahre groß genug gewesen zu sein, um ihn im Druck zu halten.

Einen vergleichsweise größeren Anklang hat dagegen der letzte hier zu behandelnde Folgetext gefunden, der sich überdies grundsätzlicher mit *RCI* auseinandersetzt.

5. J. M. Coetzee (1986), *Foe*

Im Jahr 1986 ist neben Compères Folgetext noch ein weiterer erschienen, der vorgegeben hat, die wahren Hintergründe der Entstehung von *RCI* zu schildern. Bei *Foe* von J. M. Coetzee, eines Südafrikaners, handelt es sich deshalb ebenfalls um eine *Verfremdung*; anders als *Robinson 86* ist sie jedoch nicht spielerischer Natur, vielmehr sind ihr *ernsthafte Absichten* - und zwar interkultureller Art - unterlegt. Bevor ich diese herausarbeite, möchte ich erst kurz den Inhalt referieren.

5.1 Inhalt

Der Roman *Foe* besteht aus vier Teilen; der erste beginnt als Bericht einer Schiffbrüchigen im Stil einer Robinsonade:

'At last I could row no further. [...] I swam towards the strange island, [...] carried by the waves into the bay and on to the beach.

[...] "Castaway," I said with my thick dry tongue. "I am cast away. I am all alone." [...]' (*Foe* 5)

Schon auf den nächsten Seiten begegnen die Leser allerdings Friday und Cruso, später dann auch dem Schriftsteller Mr Foe: Wenngleich der direkte transtextuelle Bezug zu *RCI* vom Titel her also nicht unmittelbar ersichtlich ist, so wird er doch im Text relativ rasch hergestellt. (Auf die abweichende Schreibweise einzelner Namen gehe ich weiter unten ein.)

Um es aber gleich zu sagen: Die Insel-Episode bildet nur einen Teil des Folgetextes (und zwar den ersten), ihre religiösen, ökonomischen und existentiellen Gesichtspunkte werden *nicht* weiterverfolgt. Auch die Figur Cruso(e) rückt an den Rand des Geschehens, im Zentrum von *Foe* stehen dagegen die Ich-Erzählerin Susan Barton und der stumme Friday. Dieser Folgetext stellt also erkennbar eine *transvocalisation* und eine *transfocalisation* dar, bzw. (wie schon *Robinson 86*) eine *Erweiterung mit Perspektivwechsel*, die aber (im Unterschied zu Compères Folgetext) durchgängig das Erzählen selbst thematisiert⁶⁷ und auch interkulturelle Aspekte aufweist.

Beim ersten Teil von *Foe* handelt es sich um einen angeblich authentischen Bericht über die letzten Jahre Crusos (und Fridays) auf der Insel, rückschauend erzählt - als *self-conscious narrator* im Sinn von Booth (21983) - von der von Meuterern dort ausgesetzten Susan Barton. Der an Mr Foe als *fiktiven* Leser gerichtete Augenzeuginnenbericht weicht stark von der Darstellung des Prätextes ab, die seinen *realen* Lesern bekannt sein dürfte: so habe Cruso nur widersprüchliche Angaben über sein Leben machen können und auf der Insel weder Tagebuch noch Kalender geführt (*Foe* 12, 16),⁶⁸ ja: gar keine Notwendig-

keit dazu gesehen. Die Insel ist zu seiner ganzen Welt geworden, an einer Rückkehr ist er überhaupt nicht interessiert (*Foe* 13-4, 36).

Zwischen ihm und Susan Barton kommt es zu einem einmaligen sexuellen Kontakt, davon abgesehen haben sie ein distanzierendes Verhältnis zueinander. Nachdem sie von einem englischen Schiff (gegen Crusos Willen) 'gerettet' worden sind, stirbt Cruso auf der Überfahrt, und die als 'Mrs Cruso' reisende Susan Barton erreicht allein mit Friday das Ziel. - Wie konnte es, wird sich der Leser fragen, angesichts dieser Entwicklung überhaupt zu einem als fiktive Autobiographie ausgegebenen Prätext kommen?

Auf diese Frage antworten die beiden nächsten Teile von *Foe*. Teil zwei besteht aus den in England geschriebenen, tagebuchähnlichen, aber an Mr Foe gerichteten Briefen Susan Bartons. Sie hatte ihn zufällig kennengelernt und liefert ihm, gegen freie Unterkunft und finanzielle Unterstützung, ihren Erlebnisbericht (Teil eins) als Rohentwurf für einen seiner Romane. Mit Foes Bankrott - dieser Romanabschnitt steckt voller Anspielungen auf Daniel Defoes Leben und Werk - endet auch ihre Abgesichertheit, und sie macht sich nach Bristol auf, um dem (von ihr offiziell für frei erklärten) Ex-Sklaven Friday die Überfahrt nach Afrika oder zurück auf die Insel zu sichern. Dort angekommen, schreckt sie jedoch vor der Umsetzung in die Tat zurück, da die Gefahr besteht, daß Friday auf See wiederum versklavt würde.

Teil drei bildet die retrospektive, aber nicht mehr an einen fiktiven Adressaten gerichtete (und deshalb auch äußerlich nicht mehr in Anführungszeichen gesetzte) Ich-Erzählung der folgenden Ereignisse. Aus Bristol nach London zurückgekehrt, zieht Susan Barton zu Foe. Sie kommen sich in ausgedehnten Unterhaltungen über die Schreibkunst näher. Ähnlich wie schon mit Cruso eignet sich auch mit Foe eine spontane, aber nicht dauerhafte sexuelle Beziehung (mit Anspielung auf den 'Musenkuß'). Bedeutsamer ist jedoch die gemeinsam angegangene Aufgabe, den stummen Friday zum Reden, zum Erzählen *seiner* Geschichte zu bringen.

Mit Teil vier folgt ein von einem anderen Ich erzählter, kurzer, traumähnlicher Epilog, mit dem der Bogen zur Gegenwart geschlagen wird: An (De)Foes Wohnhaus prangt inzwischen eine entsprechende Gedenktafel (*Foe* 155). Im Haus findet der/die nachts eindringende Erzähler/in die leblosen Körper einer Frau (Barton) und eines Manns (Foe) sowie den warmen Körper von "man Friday" (*Foe* 154), dessen Atem den Besucher⁶⁹ in einen Ozean versetzt und dort einen weiteren Besuch auslöst. Er taucht zum vor Jahrhunderten gesunkenen Schiff, mit dem Susan Barton damals reiste und das von Meuterern übernommen wurde. Der Taucher findet die Leiche Bartons und wieder Fridays Körper, den er versucht zum Sprechen zu bringen.

Bevor ich auf dieses verwirrende Romanende eingehe, möchte ich kurz und systematisch den Folgetext analysieren.

5.2 Transtextuelle Gesichtspunkte

Die offensichtlichsten Ähnlichkeiten zwischen *RC1* und *Foe* bestehen in der Übernahme von Cruso(e) und Friday in den Folgetext. Ansonsten fallen eher die Unterschiede ins Auge, im großen wie im kleinen. Die Erlebnisse auf der Insel bleiben auch im Folgetext Episode, werden aber dort - wie geschildert - im Umfang beschränkt und verlieren ihre Aussagekraft an die folgende Handlung und Reflexion, denen sie nur noch als Ausgangspunkt dienen.

Ich habe *Foe* bereits als *transvocalisation* und *transfocalisation* gekennzeichnet, möchte aber noch etwas näher auf die Charakterisierung Crusos eingehen. Wenngleich er noch deutlich Träger neuzeitlich-europäisch-protestantischer Vorstellungen von Zivilisation ist (was ich noch erläutern werde), so hat er sich doch auf 'seiner' Insel weitestgehend von dieser Zivilisation gelöst - was nicht nur dadurch zum Ausdruck kommt, daß er sich in die Häute erlegter Affen kleidet (*Foe* 21).

Cruso läßt sich nur bedingt als *homo economicus* und kaum als religiöse Leitfigur ansehen. In den vielleicht 15 (nicht: 28) Jahren auf der Insel (*Foe* 12, 34) ist aus ihm kein dogmatischer Puritaner geworden (wogegen die anfänglich an der Macht der Vorsehung zweifelnde Susan Barton sich später zu ihr bekennt, siehe *Foe* 11, 23, 30, 37, 103). Auch lehnt er es ab, sich oder der Nachwelt buchhalterisch Rechenschaft abzulegen (*RC1*:83-4; *Foe* 16-7).

Ungeachtet seiner praktischen Veranlagung im einzelnen handelt er langfristig ineffektiv. Auf die im Wrack liegenden Werkzeuge hat er verzichtet (*Foe* 16, 32), seine Terrassenanlage erscheint als fixe Idee: Sie dient nicht als Grundlage eigenen landwirtschaftlichen Anbaus - anders als im Prätext dargestellt verfügt er nicht einmal über ein einziges Getreidekorn - , vielmehr versteht er sie als Vorarbeit für die nächsten Schiffbrüchigen. (*Foe* 33-4. Auch in der Darstellung des Prätextes übergibt Robinson zwar vor seiner Abreise sein Aufbauwerk an die nächste Siedlergeneration, doch hat ihm dies nie als Ziel vor Augen gestanden, hat er seine Kultivierungstätigkeit immer als auf sein persönliches Überleben bezogen, und außerdem nie als vom europäischen Vorbild gelöst betrachtet. Eine solche Gegenüberstellung zwischen Zivilisation dort und Naturzustand hier hat ja erst Rousseau vorgenommen.) Dieser selbstzufriedene Cruso stellt insgesamt alles andere als einen mythischen Helden dar, er hätte in England nichts von allgemeinem Interesse zu erzählen gehabt.

Anders Susan Barton: als bis dahin angeblich erste weibliche Schiffbrüchige ist sie ein Kuriosum. Sie legt aber Wert darauf, daß es sich bei ihren Erlebnissen um Teile ihres persönlichen Lebens handele, über deren Bericht nur sie allein verfügen dürfe (*Foe* 40), weshalb sie auch nach eigenem Gutdünken manche Stellen 'unbestimmt' oder 'leer' lassen könne.

'I am not, do you see, one of those thieves or highwaymen of yours who gabble a confession and are then whipped off to Tyburn and eternal silence, leaving you to make of their sto-

ries whatever you fancy. It is still in my power to guide and amend. Above all, to withhold. By such means do I still endeavour to be father to my story.' (*Foe* 123)

Sie wehrt sich damit gegen (De)Foes Bestreben, aus ihrem Erlebnisbericht eine seiner quasi-autobiographischen Abenteuer-Erzählungen zu formen, was ihn dazu veranlaßt, sie wiederholt nach den effektvollen, von ihr aber unbestimmt gelassenen Ereignissen in Bahia zu fragen. (Barton bleibt, so wird suggeriert, mit ihrer Gegenwehr letztendlich erfolglos, wie ein Blick auf die bekannte Darstellung im Prätext zeigt.) Der Erzählvorgang selbst wird so thematisiert, etwa wenn Susan Bartons Bericht (Teil eins) erst von ihr selbst, später dann auch von Foe kommentiert und von ihm verändert wird (Teile zwei und drei, siehe besonders *Foe* 114-24). Ihr Bericht bildet den Kern ineinander verschachtelter Erzählungen, was jeweils durch die Wiederholung seines ersten Satzes ("At last I could row no further": *Foe* 5, 11, 155) vermittelt wird.

Hier kommen zeitübergreifende Aspekte ins Spiel: So ist die angesprochene Thematisierung des Erzählvorgangs bekanntlich gleichermaßen charakteristisch für einzelne Romane des achtzehnten wie auch für die sogenannten post-modernen Romane unseres Jahrhunderts. Gleiches gilt für den Zeitsprung im vierten Teil, der als innerer Monolog gestaltet worden ist. *Foe* wirkt erzähltechnisch deutlich 'moderner' als Defoes Vorlage, was etwa auch in seiner aufs Wesentliche beschränkten, schon äußerlich 'schlankeren' Form zum Ausdruck kommt. So paradox es deshalb jetzt klingen mag, es handelt sich bei *Foe* dennoch um eine *Erweiterung* des Prätextes, und zwar um eine solche *mit Perspektivwechsel* - nicht aber, wie die Anlage als fiktive Entstehungsgeschichte des Prätextes vermuten lassen könnte, um dessen 'Vorgeschichte'. (Es werden ja nicht die größtenteils unbestimmt gelassenen Lebensgeschichten Robinsons und Fridays vor ihrem Zusammentreffen auf der Insel erzählt.) Ungeachtet der Unterschiede im einzelnen, sind beide Texte als Einheit zu verstehen: Das mögliche Dilemma widersprüchlicher Darstellung der Ereignisse in Prä- und Folgetext - besonders im Fall von Crusos Tod (als einer *transposition pragmatique*) - wird durch den Hinweis auf (De)Foes Bearbeitung des Augenzeugenberichts gelöst.

Der zeitübergreifende und *ernsthaft verfremdende* Charakter dieser Weiterführung zeigt sich aber nicht allein in erzähltechnischer Hinsicht oder etwa im Ersatz bzw. in der Gegenüberstellung einer männlichen (Robinsons) Sichtweise durch eine spezifisch weibliche (Susan Bartons). Mehr als ihre eigene Lebensgeschichte liegt der rollenbewußten Ich-Erzählerin Fridays bislang unerzählte am Herzen - die übrigens auch im Prätext unbestimmt gelassen wird -; hier überlagern sich die transtextuellen Aspekte des Romans mit seinen interkulturellen.

5.3 Interkulturelle Aspekte

Speziell durch seine interkulturellen Aspekte unterscheidet sich *Foe* von der fiktiven Entstehungsgeschichte in *Robinson 86* (wo ebenfalls modernere Erzähltechniken zum Tragen kommen), drastischer als zuvor in *Vendredi* oder *Man Friday* wird die Blickrichtung weg von Robinson Crusoe und hin auf Friday verlagert, dessen Geschichte *um ihrer (seiner) selbst willen* erzählt werden soll (und nicht nur, um - wie in den beiden zuletzt genannten Folgetexten - als alternative Lebensweise allein dem Kontrast mit Robinsons zu dienen).

Friday, der Susan Barton bei ihrer Landung auf der Insel noch vor Cruso begegnet, ist stumm, Opfer einer Verstümmelung durch Sklavenhändler oder durch Cruso. Diese Tatsache und die mit ihr verbundene Unbestimmtheit sind der Erzählerin wichtiger als alle (immerhin auch sexuellen) Erlebnisse im Zusammenleben mit Cruso, und sie macht es sich später zur Aufgabe, Friday zum Reden zu bringen und seine Geschichte aufzuzeichnen.

Von einer interkulturellen Begegnung im Sinn eines Kulturaustausches kann hier also erst einmal gar keine Rede sein - eine solche muß erst herbeigeführt werden; in der Ausgangssituation ist sie einseitiger Natur. Es fällt nicht schwer, das Verhältnis zwischen Cruso bzw. Susan Barton zu Friday als sinnbildlich für vergangene und noch andauernde Formen schwarz-weißer Kulturbegrenzung zu verstehen (und die Figuren als prototypisch für daran beteiligte Rollenträger und ihre Verhaltensweisen); das sich ergebende Bild ist allerdings differenzierter gezeichnet, als es zuerst den Anschein haben mag.

Cruso kann (allerdings in einer gemäßigten Form) für die weißen Herren stehen, denen allein an einer funktionalen Erziehung ihrer Diener/Sklaven gelegen war: Er lehrt (ganz genau wie der Robinson des Prätextes!) Friday nur das Verständnis der in ihrem Abhängigkeitsverhältnis für den Weißen nützlichen Begriffe (*Foe* 21-2). Mit seinem generellen Nützlichkeitsdenken (*Foe* 36), seinem sich in der Terrassenanlage spiegelnden Fortschrittsglauben sowie seiner Arbeitsethik steht er für die neuzeitlich-protestantisch-europäische, also: weiße Zivilisation.

"The planting is reserved for those who come after us and have the foresight to bring seed. I only clear the ground for them. Clearing ground and piling stones is little enough, but it is better than sitting in idleness." (*Foe* 33)

Diese Haltung unterscheidet sich im wesentlichen nicht von der Robinsons in *RCI*. Die Furcht auch nur vor dem Anschein von Faulheit (gegen den sich auch dieser wiederholt gewehrt hatte, siehe *RCI*:126-7, 135, 136, 161) und die daraus resultierende Geschäftigkeit teilt er mit Susan Barton.

Bartons Haltung ist nicht ganz eindeutig, sie schwankt zwischen traditionellen Vorurteilen (wonach Schwarze weniger intelligent und zudem Menschenfresser seien)⁷⁰ und einem humanistischen, der Gleichberechtigung aller Menschen verpflichteten Ideal. Immer stärker gewinnt die letztere Sicht in ihr

die Oberhand, sie macht es sich zur Aufgabe, Friday zu (s)einer Sprache, und damit zu einer selbstbestimmten Identität zu verhelfen:

'[...] Friday has no command of words and therefore no defence against being re-shaped day by day in conformity with the desires of others. I say he is a cannibal and he becomes a cannibal; I say he is a laundryman and he becomes a laundryman. What is the truth of Friday? [...] No matter what he is to himself (is he anything to himself? - how can he tell us?), what he is to the world is what I make of him. Therefore the silence of Friday is a helpless silence. He is the child of his silence, a child unborn, a child waiting to be born that cannot be born. Whereas the silence I keep regarding Bahia and other matters is chosen and purposeful: it is my own silence. [...]' (*Foe* 121-2)

Susan Barton sieht sich in der Rolle der Geburtshelferin (*Foe* 142); sie läßt sich außerdem stellvertretend für solche Weißen ansehen, die in einer pater- (bzw. hier: mater-)nalistischen Weise ehemals abhängige ethnische Gruppen zur Eigenständigkeit erziehen wollen.

Friday selbst - dessen negroide Gesichtszüge gleich zu Beginn, und abweichend vom Prätext, herausgestellt werden (*Foe* 5-6) - versinnbildlicht erkennbar die Opfer des Kolonialismus, insbesondere aber die Schwarzen, die im Verlauf seiner Geschichte von Afrika in andere Erdteile verschleppt, ihrer kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten beraubt und einer fremdbestimmten Identität zugeführt wurden. Er ist der Zunge beraubt und zudem kastriert (*Foe* 118-9), d. h. im geistigen wie körperlichen Sinn an der Weitergabe seiner Wesensmerkmale gehindert worden. Als einzig charakteristische Züge sind ihm seine Tanzlust und die Angewohnheit geblieben, sich ab und zu ganz aus der Welt der Weißen zurückzuziehen:

'[...] Mopes are what Crusoe called them, when without reason Friday would lay down his tools and disappear to some sequestered corner of the island, and then a day later come back and resume his chores as if nothing had intervened. Now he mopes about the passageways or stands at the door, longing to escape, afraid to venture out; or else lies abed and pretends not to hear when I call him. [...]' (*Foe* 78)

(Dieses Verhalten erinnert vage an das von Rousseau verbreitete, zivilisationskritische Bild vom ursprünglichen Naturmenschen.) Im Tanz verhilft sich Friday ebenfalls zur Unabhängigkeit und, wie Susan Barton vermutet, zur Wärme im kalten England (*Foe* 92-8, 103).

Erst dem erzählenden Ich im vierten, in der Gegenwart angesiedelten Romanabschnitt gelingt es, Friday zum Sprechen zu bringen:

His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face. (*Foe* 157)

Wie der ganze, traumähnliche Romanabschnitt trägt auch dieses Ende visionäre Züge; wie der Roman insgesamt sich auf die Kolonialgeschichte übertragen läßt, so kann auch sein Ende als Sinnbild für dessen Abschluß aufgefaßt werden. In diesem allgemeinen Sinn erscheint *Foe* nicht nur - vorrangig auf

Susan Barton, aber eben auch auf Friday bezogen - als Entwicklungsroman, sondern auch als Entwurf der Überwindung des Kolonialismus. (Angesichts der bildlichen Ausdrucksweise am Ende bleibt offen, ob diese evolutionär oder revolutionär gedacht ist. Grundsätzlich stellt sich die Frage, warum Coetzee es nicht bei den ersten drei Romanabschnitten belassen hat, da sie des vierten nicht zwingend bedürfen. Offenkundig war ihm aber das abschließende Traumbild und seine Darstellung eines *stream of consciousness* so wichtig, daß er die damit verbundenen Brüche in der Erzählperspektive in Kauf nahm.)

Nur in diesem allgemeinen Sinn lassen sich, wie schon gesagt, solche Übertragungen vornehmen. Nichts deutet beispielsweise direkt darauf hin (wie man angesichts von Coetzees südafrikanischer Nationalität vermuten könnte), daß mit dem Folgetext eine Parabel speziell auf das Zusammenleben unterschiedlicher ethnischer Gruppen im Apartheid-Staat vorgelegt worden sei. Ebenso wenig gibt es Anhaltspunkte dafür, daß hier gerade die britische Kolonialgeschichte aufgerollt werden soll, wie dies etwa bei *Man Friday* der Fall war (daß die Teile zwei bis vier von *Foe* in England, und vorrangig in London, spielen, hängt mit der Anbindung an Defoes Biographie zusammen). Und natürlich fällt auf, daß Friday im vorliegenden Fall - anders als in den Folgetexten von Tournier oder Mitchell - eine zwar zentrale, aber zugleich völlig passive Rolle zugewiesen bekommen hat. Gerade in diesem Punkt liegt aber, aus übergreifender, den Kolonialismus insgesamt in den Blick nehmender Perspektive betrachtet, die Besonderheit von *Foe*: nicht im Hinweis auf Ursachen und Ausprägungen kolonialer Abhängigkeit, sondern in der Thematisierung des Kulturverlusts als einer ihrer Folgen. Die Unmöglichkeit - und die erneute Ermöglichung - interkulturellen Austauschs ist neben der Thematisierung des Erzählvorgangs als einer Identitätsfindung das eigentliche Thema dieses Folgetextes.

Warum ist er dann als solcher, und nicht als eigenständiges Werk erschienen? - Ganz sicher deswegen, weil sich mit der Cruso(e)-Friday-Konstellation (und insbesondere mit der prätextuellen Charakterisierung Fridays) eines *der* literarischen Modelle kolonialer Abhängigkeit geradezu anbietet (das in seiner spezifischen Bedeutung wohl nur mit dem Figurenpaar Prospero-Caliban aus Shakespeares *Tempest* konkurrieren kann); wahrscheinlich aber außerdem noch aus Gründen, die mit der Biographie des Verfassers zusammenhängen: ihnen werde ich mich nun zuwenden.

5.4 Aspekte der Produktion

J. M. Coetzee wurde 1940 als Südafrikaner burischer Abstammung geboren, wuchs aber englischsprachig auf, wurde dort an englischen Schulen erzogen, studierte Anglistik und promovierte 1969 über stilistische Aspekte von Becketts Erzählwerk (überraschender-weise - oder doch nicht? - nach mehrjäh-

riger Arbeit als Computerprogrammierer). Er ist seit 1968 als Universitätsdozent tätig, seit 1984 als Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft in Kapstadt, wo er u. a. Kurse über Defoe und auch über moderne Sprachwissenschaft abhält.⁷¹ Es fällt nicht schwer, in diesem Lebenslauf die Keimzellen für die in *Foe* verbundenen Züge des Absurden und des experimentellen Romans, der Thematisierung des Sprechens und Erzählens sowie der Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus zu entdecken; man kann gleichfalls davon ausgehen, daß er mit *RC1* nicht nur als Kinderbuch in Berührung gekommen ist, und daß er um die Geschichte der reproduzierenden Rezeption des Prätextes weiß.

Als Literaturwissenschaftler ist ihm außerdem das methodologische Konzept der 'intentional fallacy' (Wimsatt/Beardsley 1946) bekannt: Autobiographische Peritexte (Vorwort, Nachwort usw.) liegen nicht vor, und in seinen epitextuellen Äußerungen bemüht sich der Verfasser erkennbar (anders als Tournier 1977), einer Selbstinterpretation auszuweichen.⁷² Er wehrt in Interviews überdies alle Fragen nach direkten Einflüssen anderer Werke auf seine eigenen ab⁷³ und gibt an, sich auch von seinen möglichen Lesern kein genaues Bild zu machen, sich an keinen bestimmten - noch nicht einmal bewußt an einen englischsprachigen - Adressatenkreis zu richten (Morphet [1983] 1987: 456, 459-60; Sévry [1985] 1986:2). Gleichermaßen sieht er sich und seine Werke zu Unrecht lediglich im zeitgeschichtlichen Kontext, im Rahmen der Auseinandersetzung um die Apartheid-Politik betrachtet. Dieser Blickwinkel sei zu eng:

Q: *Foe* might be seen as something of a retreat from the South African situation. Certainly one, if not the major, interest of the book is the nature and the processes of fiction - of words and stories. Would you comment on the prominence of this theme in the book?

Coetzee: *Foe* is a retreat from the South African situation, but only from that situation in a narrow temporal perspective. It is not a retreat from the subject of colonialism or from questions of power. What you call "the nature and processes of fiction" may also be called the question of *who writes?* Who takes up the position of power, pen in hand? (Morphet 1987:461-2; siehe auch [1983] 1987:460-1)

In diesem weiten Rahmen hat selbstverständlich u. a. dann auch die spezifisch südafrikanische Problematik ihren Platz; Coetzee sieht den Apartheid-Staat als ein Phänomen des Neokolonialismus an (1988:11). *Foe* weist aber - über das allgemeine Thema kolonialer Abhängigkeit hinaus - noch in anderer Hinsicht speziell hin auf Südafrika, wie die 1988 von Coetzee vorgelegte Sammlung von Essays zeigt. Wenn sowohl Cruso (*Foe* 33) als auch Susan Barton (*Foe* 56, 60, 76, 88) vor den angeblich persönlichkeitszersetzenden Folgen von *idleness* warnen und, in Bartons Fall, Friday betont fürsorglich davor zu bewahren suchen, dann spiegelt sich darin weniger eine puritanische Arbeitsmoral als vielmehr das Vorurteil vieler (historischer) europäischer Reisender, die dies als Charakteristikum der in Südafrika lebenden Schwarzen und, davon negativ beeinflusst, auch der Weißen diagnostizierten (Coetzee 1988:3, 12-35).

Auch Crusos absurd anmutende Kultivierungsbemühungen und Fridays Sprachlosigkeit (bzw. Unverständlichkeit seiner letztendlichen Äußerung) decken sich mit Beobachtungen und Aussagen Coetzees speziell zu Südafrika. Der in burischen Heimatromanen verbreiteten, konservativen Ideologie einer patriarchalisch aufgebauten Farmer-Gesellschaft stellt er eine andere gegenüber:

there is a rival dream topography as well: of South Africa as a vast, empty, silent space, older than man, older than the dinosaurs whose bones lie bedded in it [*sic*] rocks, and destined to be vast, empty, and unchanged long after man has passed from its face. [...]

This landscape remains alien, impenetrable, until a language is found in which to win it, speak it, represent it. [...] The quest for an authentic language is pursued within a framework in which language, consciousness, and landscape are interrelated. (Coetzee 1988:7)

Das Ergebnis dieser von den Dichtern betriebenen Auseinandersetzung mit südafrikanischer Natur und Identität stellt sich nach Coetzee wie folgt dar:

What response do rocks and stones make to the poet who urges them to utter their true names? As we might expect, it is silence. [...] Or when this is not true, when the stones seem on the point of coming to life, they do so in the form of some giant or monster from the past, wordless but breathing vengeance.⁷⁴

Ist man bereit, die öde Insel in *Foe* als Gegenstück zu und den stummen Friday als Symbol für diese Landschaft anzusehen, dann ergibt sich auch hier ein Bezug zwischen dem Folgetext und einer speziell auf Südafrika bezogenen Sicht. Insbesondere erklärt sich so der verwirrende Romanschluß (siehe oben Seite 153 und 157-8).

Ich will damit nicht - gewissermaßen Coetzees eigenen, entgegenstehenden Beteuerungen zum Trotz - den Folgetext als ein spezifisch südafrikanisches Kunstwerk klassifizieren. Worauf es mir allein ankommt, ist das Herausarbeiten einer solchermaßen *möglichen*, sich auf Coetzees Essaysammlung als Epitext stützenden Interpretation von *Foe*. Läßt sie sich in der Rezeption des Folgetextes belegen, hätte also die 1988 erschienene Sammlung rezeptionslenkend gewirkt?

Bevor ich mich der Rezeption zuwende, noch einige letzte Seitenblicke auf Coetzees Epitexte. Er gibt in dem 1987 mit Tony Morphet geführten, von *Foe* veranlaßten Interview keine Gründe für seine produktive Rezeption zu Protokoll (schon deswegen nicht, weil ihn sein Gegenüber erstaunlicherweise gar nicht danach fragt!), kommentiert aber die Wahl der Erzählerin ("my interest clearly lies with *Foe's* foe, the *unsuccessful* author - worse, *authoress* - Susan Barton", Morphet 1987:462) sowie Fridays Sprachverlust ("Nobody seems to have sufficient authority to say for sure how it is that Friday has no tongue." Ibid.) und bestätigt, daß die veränderte ethnische Charakterisierung Fridays bewußt vorgenommen wurde ("In Robinson Crusoe's story, Friday is a handsome Carib youth with near-European features. In *Foe* he is an African." 1987:463). Er verweigert aber, wie schon gesagt, jede Interpretation seines Textes (etwa eine tagespolitische, oder eine feministische), gerade weil er in

ihm ja die Fragwürdigkeit erzählerischer Autorität und Macht thematisiert habe ("Who takes up the position of power, pen in hand?" 1987:462).

Die Penguin-Ausgabe (1987) gibt auf dem Rückenband dagegen Ausschnitte aus Rezensionen wieder, die jeweils eine Interpretationsweise anbieten: eine metafiktionale (M. Hastings), eine auf die südafrikanische Situation gemünzte (*Books and Bookmen*) und eine im Geist von Coleridge (*Sunday Times*).⁷⁵

5.5 Aspekte der Rezeption

Coetzees *Foe* ist neben Tourniers *Vendredi* zum erfolgreichsten der hier angesprochenen Folgetexte geworden. Er wurde in allen einflußreichen Feuilletons beiderseits des Atlantiks rezensiert, oft jedoch in kritisch-negativer Weise. Den Kritikern der *Times* wie des *Guardian* beispielsweise erschienen die 'allegorischen' Bezüge zur Situation in Südafrika überdeutlich, und deshalb störend zu sein (Shakespeare 1986; Wordsworth 1986). D. J. Enright, der Dichter und Kritiker der *New York Review of Books* (1987), empfand sie hingegen als unklar und zudem nicht originell genug. Der Defoe-Forscher P. N. Furbank schließlich bemängelte im *TLS* (1986) vor allem die (wenigen) sexuellen Passagen, während ihm die metafiktionale Thematik gelegentlich zu dürftig erschien. Andere Rezensionen (im *New Statesman*, im *Spectator* und in der *NYTBR*) fielen dagegen deutlich positiver aus.⁷⁶

Was läßt sich etwa über Zahl, Durchschnittsalter und Bildungsgrad der passiven Rezipienten sagen? - Stephen Watson (1986:380) und Peter Kohler (u. a. 1986:56) haben aus der erzähltechnischen Anlage von Coetzees Werken allgemein auf ein Interesse akademisch geschulter Leser geschlossen; in Südafrika speziell beschränkte sich sein Leserkreis auf die (englischsprachigen) Weißen - die vom Regime dort Benachteiligten, das wisse er selbst, zählten nicht zu seinen Lesern (Kohler u. a. 1986:53).

Ganz so klein, scheint mir, kann die Zahl der passiven Rezipienten nicht sein. Bereits ein Jahr nach der Erstveröffentlichung ist der Roman in Großbritannien und den USA in Taschenbuchform erschienen, und wie alle anderen Erzählwerke des Autors liegt auch *Foe* in französischer oder deutscher Übersetzung vor (wengleich bislang noch nicht in Taschenbuchform). Seit 1987 (!) ist der Roman überdies auch ins Italienische, Spanische und in alle skandinavischen Sprachen übersetzt worden. Das rasche Erscheinen von Taschenbuchausgaben wie Übersetzungen belegt die Erwartung einer zahlenmäßig größeren Leserschaft von seiten der Verleger, und ihr Kalkül scheint aufgegangen zu sein (alle Ausgaben befinden sich noch im Druck bzw. sind sogar nachgedruckt worden). Der Kreis passiver Rezipienten allgemein ist durch Watson und Kohler sicherlich grob zutreffend charakterisiert worden, stellt sich aber noch differenzierter dar, wenn man die 1987 in den USA erschienene, immer

noch im Handel erhältliche Großdruckausgabe berücksichtigt, mit der vermutlich Benutzer von Leihbibliotheken (und speziell ältere Menschen) angesprochen werden sollen.⁷⁷

Die Beliebtheit bei einem akademischen Leserkreis belegen die Dokumente reproduzierender Rezipienten. Auf die anfangs oft negativen Kritiken folgte ein nicht abreißender Strom positiver Stellungnahmen: von 1987 an sind jährlich mindestens drei Auseinandersetzungen speziell mit *Foe* in Aufsätzen oder Teilen von Monographien erschienen. Diese Arbeiten lassen sich drei Interpretationsansätzen zuordnen, je nach Betonung der transtextuellen Gesichtspunkte von *Foe*, seiner gesellschaftspolitischen bzw. interkulturellen Aspekte (Thema des Kolonialismus) oder, drittens, seiner metafictionalen Elemente. Vorrangig diese haben ihn für eine Auseinandersetzung, und zwar eine im Rahmen sogenannter dekonstruktivistischer Interpretation oder der Debatte um die Postmoderne, reizvoll erscheinen lassen; die dritte Gruppe ist zahlenmäßig die am stärksten vertretene.⁷⁸ Nahezu alle Vertreter versuchen das Dilemma von experimenteller, bewußt nicht einem erzählerischen Realismus verpflichteter Darstellung einerseits und den brennenden politischen Problemen südafrikanischer Gegenwart andererseits zu lösen, das Harriett Gilbert (1986) auf den Punkt gebracht hatte: "Post-modern games while Soweto burns?"

Das Thema des Kolonialismus (und die Apartheid-Politik als sein Teil) steht im Zentrum der sozioliterarischen Auseinandersetzung, vor allem derjenigen von Post (1989), der - wie einige Rezensenten vor ihm - von einer "allegory of contemporary South Africa" (1989:145) spricht und die einzelnen Romanfiguren als Prototypen gesellschaftlicher Gruppen dort ansieht.⁷⁹

Die transtextuellen Aspekte werden in all diesen Arbeiten entweder überhaupt nicht oder lediglich am Rand angesprochen. *Foe* ist von reproduzierenden Rezipienten nahezu ausschließlich als eigenständiger, nicht als Folgetext behandelt worden; erst de Voogd hat 1990 ausführlich das transtextuelle Verhältnis charakterisiert und insbesondere die Veränderungen des Prätextes durch den Folgetext herausgearbeitet.⁸⁰ Dabei hilft dieser Zugriff doch, wenigstens eine der Verrätselungen Coetzees aufzulösen. Obwohl nämlich nahezu alle Rezipienten den Titel kommentieren und dabei auf den von Daniel (De)Foe vorgenommenen Namenswechsel verweisen, äußert sich keiner - auch de Voogd nicht - zur abweichenden Schreibweise von Cruso(e). Berücksichtigt man aber einerseits die sich hartnäckig haltende Auffassung, wonach Defoes Schulkamerad Timothy Cruso das Namensvorbild abgegeben habe (Rogers 1979:60), andererseits den zu Anfang des 20. Jahrhunderts entdeckten, mysteriösen Frühdruck von *RCI* unter dem Titel *Robeson Cruso* (Stoler comp. 1984:164), dann erscheint die abweichende Schreibweise in *Foe* als ein weiteres transtextuelles Spiel (eines mit dem Vorwissen der Leser über die Entstehungsgeschichte des Prätextes).

Das mehrdeutige Romanende bleibt dagegen für Vertreter aller Interpretationsrichtungen rätselhaft - manche haben Coetzee persönlich, andere Susan

Barton als Ich-Erzähler(in) ausgemacht, einige haben auf Ähnlichkeiten zur Technik von Joyce oder von Nabokov verwiesen, andere eine Anspielung auf Adrienne Richs "Driving into the Wreck" gesehen. Niemand hat jedoch eine definitive Auflösung vorstellen können (siehe Penner 1987:213-4, Post 1989: 152 sowie Gallagher 1991:189-90), und der Verfasser selbst hat, wie gesehen, jede Erklärung verweigert.

Unterschiede zwischen - wenn auch noch so verhalten formulierter - Autorintention und der Rezeption von *Foe* lassen sich (vom weitgehenden Ignorieren des transtextuellen Bezugs abgesehen) in der Frage der Übertragbarkeit auf die gesellschaftliche Gegenwart in Südafrika erkennen. Dieser aus dem gesellschaftlichen Kontext erwachsende Erwartungshorizont kennzeichnet nahezu alle Arbeiten reproduzierender Rezipienten und die Spannbreite der Postrezeption: manche Leser (z. B. Nicholson 1987) haben sich in ihrer Haltung nach der Lektüre enttäuscht, andere (wie die bereits zitierten Rezensenten) in übertriebener Form bestätigt gefunden.

J. M. Coetzee gilt inzwischen als einer der weithin anerkannten lebenden Schriftsteller Südafrikas, seine Werke haben Eingang in die Literaturgeschichten gefunden (etwa in *Kindlers Neues Literatur Lexikon*⁸¹ oder aber in die von MacCaffery herausgegebene Übersicht über *Postmodern Fiction*); *Foe* ist bereits 1988 Gegenstand einer Lehrveranstaltung an der Universität Pretoria gewesen (die zu den 1989 erschienenen Aufsätzen von Marais und Wagner geführt hat). Wichtiger als diese Faktoren sind innerhalb des Distributionsprozesses, ähnlich wie schon bei Michel Tournier, die an Coetzee verliehenen Preise gewesen. Hier fallen jedoch zugleich die entscheidenden Unterschiede ins Auge. Anders als in Tourniers Fall stellt Coetzees Folgetext nicht einen Romanerstling dar, außerdem gelang dem Verfasser schon vor der Veröffentlichung von *Foe* der Durchbruch. (Er gewann regelmäßig den südafrikanischen "CNA Literary Award" und in Großbritannien, nach einigen kleineren Literaturpreisen, mit dem "Booker McConnell Prize" 1983 den dort angesehensten.) *Foe* selbst wurde zwar nicht preisgekrönt, sowohl sein Erfolg beim Publikum als auch die anfänglich negativen Rezensionen erklären sich jedoch vor dem Horizont der durch Coetzees vorangegangene Werke geschaffenen Autorerwartung: an ihnen wurde er gemessen und von ihrem Erfolg konnte er offenkundig profitieren. Zudem waren sie von reproduzierenden Rezipienten bereits unter ähnlichen Aspekten wie dann auch *Foe* analysiert worden (siehe dazu Dovey 1987 sowie Watson 1986) und hatten so rezeptionslenkenden Einfluß gewonnen - nicht dagegen die oben (auf Seite 160) aus dem Epitext von 1988 herausgearbeitete mögliche Interpretation.

Wirft man abschließend, von *Foe* ausgehend, einen Blick zurück auf die vorangegangenen Folgetexte zu Defoes Vorlagen, dann werden neben den sie trennenden auch einige sie verbindende Züge sichtbar.

5.6 *Foe* im Kontext der anderen Folgetexte

Alle der hier herangezogenen Weiterführungen haben von den drei autographischen *Crusoe*-Texten lediglich den ersten als Vorlage aufgegriffen und spiegeln damit die Rezeptionsgeschichte dieser Texte im ganzen, in deren Verlauf *RC2* und die *Serious Reflections* allgemein keine Rolle gespielt haben. (Daß Tourniers "Fin" und *Compères Robinson 86* auch noch eine spätere Rückreise zur Insel enthalten, ist nicht als Anknüpfung an die Darstellung in *RC2* zu werten.)

Im Gegensatz zu passiven und reproduzierenden Rezipienten von *RC1* über die Jahrhunderte hinweg zeigen dessen produktive Rezipienten seit den fünfziger Jahren aber in der Regel kein Interesse an Charakter und Psychologie der *Figur Crusoe* - von der unterschiedlich starken Ausgestaltung seines Sexuallebens abgesehen. Die mit dieser Figur verbundene Darstellung existentieller Erfahrung, die sich als populärer Mythos verselbständigte und internationale Verbreitung fand, steht nicht länger im Mittelpunkt, und das obwohl seine Ängste, sein Schutzbedürfnis und seine panische Reaktion nach dem Auffinden des fremden Fußabdrucks doch beispielsweise sehr gut das moderne sozialpsychologische Konzept des 'Kulturschocks' illustrieren.⁸² Auch mit *Robinson 86* werden die Empfindungen *Crusoes* nicht weiter ausgestaltet oder aktualisiert, wie der Titel zu signalisieren scheint; es handelt sich 'lediglich' um ein literarisches Spiel mit der Vorlage.

In den ausführlicher behandelten Weiterführungen wird dagegen eine Verlagerung hin auf die Figur *Friday* erkennbar, wenngleich die Titel auch hier oft täuschen: nur in wenigen Fällen (insbesondere in *Pantomime* und *Foe*) kommt es tatsächlich zu einer Ausgestaltung dieser Figur oder zu einer echten *transfocalisation* bzw. *transvalorisation*. Coetzee nimmt in *Foe* die radikalste Umwertung vor, indem er *Cruso(e)* nur als Randfigur auftreten und dann auch noch sterben läßt, wohingegen das Schicksal des passiven *Friday* zu einem zentralen Thema avanciert. In *Vendredi* oder *Man Friday* dagegen spielt *Robinsons* Gefährte - ungeachtet der Titel - nicht die Hauptrolle, sondern dient nur als Motor eines *auf Robinson* bezogenen Entwicklungsprozesses.

Dabei liegt das Augenmerk, wie schon gesagt, nicht auf der *Figur Robinson Crusoe*, sondern auf seiner *Rolle* innerhalb der Figurenkonstellation, und - im übertragenen Sinn - innerhalb eines interkulturellen Dialogs. *Robinson* als Figur steht stellvertretend für die Zivilisation der *White Anglo-Saxon Protestants*, für die ihnen zugewiesene, instrumentalisierte Vernunft (*VLP*), ihre Rolle in (nach)kolonialen Herrschaftsverhältnissen (*Man Friday*) und die damit einhergehende, dominierende Stellung innerhalb interkultureller Beziehungen (*Pantomime*, *Foe*).⁸³ Die Begegnung zwischen ihm und *Friday* als Rollenträgern ist dabei überwiegend durch konflikthafte und weniger durch versöhnliche Züge gestaltet worden; lediglich *Walcott* hat in seinem Drama den in *Tourniers* Epitext gewiesenen, selbst aber nicht eingeschlagenen Weg beschritten (siehe das

oben auf Seite 123 angeführte Zitat). In der facettenreichen Gestaltung dieser Begegnung liegen die Verfremdung und Vergegenwärtigung der Vorlage durch die ausführlicher vorgestellten Folgetexte begründet, und damit weisen diese produktiven Rezeptionen über gängige, allein auf Robinson fixierte Lehrmeinungen reproduzierender Rezipienten (Stichworte: puritanische Religiösität, *homo economicus*) hinaus.

Defoes Prätext hat - anders als dies eine abwertende Sicht von Weiterführungen erwarten ließe - bedeutende Gegenwartsautoren (solche, die es schon waren und solche, die es wurden) zur produktiven Rezeption angeregt; sein Charakter als 'Weltbuch' spiegelt sich in der Anzahl von Folgetexten und ihrem Auftreten auch im außerenglischen Raum. Wie sieht das Bild bei den angesprochenen anderen Weiterführungen aus?

ANMERKUNGEN ZU TEIL III

¹ Ullrich (1924); er erläutert dies nicht, führt aber viele außerenglische Rezeptionszeugnisse an.

² Neben Campes Folgetext ist noch der von Wezel (1778/79) zu nennen. Aus dem Untertitel von Campes *Robinson* geht bereits der Adressatenkreis beider Werke hervor, Wezels *Robinson* erschien charakteristischerweise zuerst in *Philanthropisches Lesebuch*. Beide Werke stellen nicht nur Bearbeitungen (also Veränderungen) des Prätextes dar, sondern sind genuine Weiterführungen. Der zweite Band von Wezels *Robinson* erschien gesondert unter dem Titel *Robinsons Colonie; oder, Schilderung der Entstehung der verschiedenen Staatsformen und Religionen* (Leipzig 1795), er beinhaltet eine Fortsetzung des ersten Teils von Defoes Prätext und soll bewußt die autographischen *Farther Adventures* ersetzen:

Ich entschloß mich, diesen zweiten Teil ganz nach meinem eignen Plane auszuarbeiten, denn zwecklose Scharmützel, die nicht einmal sonderlich vergnügen, und Reisen nach China oder Rußland, die man in neuen Reisebeschreibungen ungleich besser und vollständiger findet, in Auszug zu bringen, dauert mich Zeit und Mühe. (Vorrede zum zweiten Buch, Wezel [1780] 1982:121)

Nicht nur diese, die Autorintention verdeutlichende Passage, sondern Wezels Folgetext insgesamt bildet einen Kommentar zu Defoes Prätext(en): Er verweist auf Defizite und will sie zugunsten einer besseren Lösung aus der Welt schaffen. Siehe insgesamt Ullrich (comp. 1898: 67) und Liebs (1977:59-63, 95-134, 149-50).

Campes *Robinson* stellt in meinem Schema einen den Prätext um neue (nämlich aufklärerische) Aspekte bereichernden Folgetext dar. Er war als Schullektüre von großem Einfluß (1894 erschien die 117. deutsche Auflage, daneben Übersetzungen in nahezu alle europäischen Sprachen) und regte zwischen 1797 und 1841 selbst zu mindestens fünf Fortsetzungen an. Siehe insgesamt Ullrich (comp. 1898:67-84).

Die Auseinandersetzung zwischen Wezel und Campe darüber, wer zuerst auf die Idee eines solchen Folgetextes gekommen sei, satirisierte Andreas Riem in seiner *Geschichte einiger Esel; oder, Fortsetzung des Lebens und der Meinungen des weltberühmten John Bunkels* (Hamburg & Leipzig 1782-3, darin besonders Bd. 2, Teil 2), die sich überdies im Titel als Folgetext zu Thomas Amorys (in 2 Bdn. 1756 und 1766 erschienenen) Romans *The Life and Opinions of John Buncl, Esq.* aus gibt.

³ Zur Publikationsgeschichte siehe zusammenfassend Rogers (1979:4-12) und Dahl (1977), zur Geschichte der reproduzierenden Rezeption neben Rogers (Hg. 1972:1-30; 1979:127-54) noch Heidenreich (Hg. 1982:1-7, 10-9). Zur produktiven Rezeption in Form von Kinderbüchern siehe Brunner (1967) und Liebs (1977), zu Adaptationen Bolton (comp. 1987:9-12), schließlich zu Robinsonaden Ullrich (comp. 1898; 1924) - der die insulare Isolation als *das* Gattungsmerkmal herausgestellt hat (1898:xiv) - , außerdem noch Reckwitz (1976) und Stach (comp. 1991). Robinsonaden zeigen als solche *nicht direkt 'hypertextuellen' Charakter* und bleiben deshalb im weiteren unberücksichtigt. Zupancic (1978) bespricht solche Robinsonaden wie auch Folgetexte im von mir verstandenen Sinn (Campe; Tournier 1967; Mitchell 1974), gelangt aber gerade bei den letzteren nicht über Inhaltsangaben hinaus.

⁴ Die angeführten Rezeptionsdokumente finden sich in Rogers (Hg. 1972; das Coleridge-Zitat auf S. 80).

⁵ Dieser üblicherweise auf Dramen angewendete gattungstheoretische Begriff erscheint mir (nicht nur angesichts der dramatischen Adaptationen des Prätextes) auch hier geeignet zu sein; ich werde ihn noch öfter aufgreifen.

Ich zitiere *Vendredi* im folgenden nach der Taschenbuchausgabe und jeweils auch mit Kapitelangabe (zur Erleichterung bei Benutzung anderer Ausgaben). Bei der inhaltlichen Wiedergabe im Deutschen lehne ich mich an die Übertragung von Herta Osten ([1968] 1982) an.

Die Figuren führe ich in diesem und in den folgenden Kapiteln immer in der Weise auf, wie sie sie in den Folgetexten erscheinen: beispielsweise mal als 'Robinson', mal als 'Crusoe'.

⁶ *VLP* VII/130. In der deutschen Übersetzung (1982:104) fehlt aus mir unbegreiflichen Gründen der auf den Nebentitel verweisende zweite Teil des Zitats; ebensowenig wird das Wortspiel 'combe'/les lombes'/les limbes' (*VLP* VII/127, 130) wiedergegeben. *Les limbes* ist mehrdeutig, es kann im astronomischen Sinn den Rand eines Gestirns, vorrangig den der Sonne (Bezug zu Robinsons späterem Sonnenkult), im christlichen die Vorhölle oder im übertragenen Sinn einen noch nicht abgeschlossenen Reifungsprozeß (*être encore dans les limbes*) bedeuten (siehe Erich Weis, Hg. 1979:I 552, *Langenscheidts Grosswörterbuch Französisch*).

Diese nicht leicht zu übertragende Bedeutungsvielfalt kommt in den Übersetzungen nicht mehr zum Ausdruck: die deutsche erschien mit dem Nebentitel "Im Schoß des Pazifik" (mit Anspielung auf Robinsons Aufenthalt in einer den Mutterschoß versinnbildlichenden Höhle), der Nebentitel der englischen lautete "The Other Island" (unter Bezug auf *VLP* IV/94; VI/126; VII/140; X/220).

⁷ *VLP* XII/254. Zur Mehrdeutigkeit dieser Stelle siehe Merlié (1988:235); der Donnerstag war bis 1972 in Frankreich ein schulfreier Tag.

⁸ ²1983:237-8, 418-24. Daß ich Tourniers Folgetexte selbst auch noch einmal aufgreife, liegt in ihrer Relevanz für die vorliegende Untersuchung begründet, sie können zudem sehr gut als Ausgangspunkt und Vergleichsmaßstab dienen.

⁹ *VLP* 10; IV/71; XI/235; es ergibt sich eine kleine Unstimmigkeit bei Robinsons Geburtsdatum (siehe *RCI*:27). Ich messe - gemeinsam mit Purdy (1984:224) - dem Zeitsprung größere Bedeutung bei als Genette (²1983:420) dies getan hat.

¹⁰ Ich übernehme auch diesen Begriff, der auf das Verhältnis der Figuren zueinander gemünzt ist, aus der Gattungstheorie des Dramas; zur Unterscheidung von der Konfiguration (d. h. der in einer Situation präsenten Gruppe von Figuren) siehe Pfister (⁵1988:232-5).

¹¹ Eine Ausnahme bildet lediglich die Passage kurz vor der Explosion (*VLP* VIII/182-3), wie bereits Genette (²1983:420) herausgestellt hat.

¹² An einer Stelle wird außerdem ironisch die Herausgeberfiktion aufgegriffen (*VLP* V/120).

¹³ *VLP* III/56-7; es versinnbildlicht hier Robinsons Inbesitznahme der Insel, nicht die Fragwürdigkeit seiner unumschränkten Herrschaft oder das nahende Ende seiner Einsamkeit.

¹⁴ In Anlehnung an Klüppelholz (1988).

¹⁵ *VVS* 174, 180-1. Auch Robinsons Verhalten erscheint in dieser Fassung anders motiviert, und er damit insgesamt sympathischer. Er zeigt sich eher praktisch als übertrieben rational veranlagt (*VVS* 40-5), will bei Vendredis Entkommen nicht ihn, sondern seinen Verfolger erschließen (*VVS* 72), gibt sich nicht rassistisch, gewalttätig oder mordlüstern. Zu den Veränderungen siehe detailliert Maulpoix (1980) und Cloonan (1985:34-6), außerdem Petit (1984:351, zur englischen Übersetzung) und Merlié (1988:235, 205-6).

¹⁶ Siehe Genette (²1983:231), Stirn (1983:47), Biondi (1985:245) und Cloonan (1985:75).

¹⁷ Siehe daneben noch die Interviews mit Gorin (1967), Koster (1986:151) und Bouloumié (1988:251-8), außerdem Merlié (1988:233-4) und Davis (1988:30) sowie Tourniers Artikel (1971b, zu *VVS*).

¹⁸ Leur ambition vise à enrichir ou au moins à modifier ce "bruissement" mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme. (Tournier 1977:187)

Il a toujours été hors de question pour moi de verser dans le genre fantastique. J'entends m'en tenir à un réalisme qui ne rejoint le fantastique que par un paroxysme de précision et de rationalisme, par hyperréalisme, hyperrationalisme. (1977:111)

Siehe auch Gorin (1967).

¹⁹ Als Beispiel führt er Robinsons Vorstellung an, der Erzeuger der Alraunenpflanzen auf der Insel zu sein.

L'auteur ne doit alors intervenir ni pour corroborer, ni pour contredire cette conviction qui est l'un des ressorts fantastiques du roman. Deux choses sont certaines: il y a des mandragores - cette plante fait partie en effet de la flore de l'archipel Juan-Fernández, je l'ai vérifié - et Robinson croit en être le géniteur. Je n'affirme rien d'autre. (1977:113-4).

Siehe Matzat (1987) zum Verhältnis traditioneller und experimenteller Techniken in Tourniers Romanen.

²⁰ Bei der Zuordnung macht Tournier widersprüchliche Angaben (1977:226, 228-9), siehe hierzu Stirn (1983:59-62, 68-70).

²¹ "Nous pouvons voir [...] dans le dialogue Robinson-Vendredi le prototype du dialogue actuel nord-sud" (Koster 1986:151). Eigentlich hatte Tournier vor, den Roman den ausländischen, nicht-weißen Arbeitern in Frankreich zu widmen (Tournier 1977:229-30).

²² Tournier äußert sich außerdem noch, was ich nur am Rande erwähnen möchte, zur produktiven Rezeption (1977:51-3, 159-62; hier lediglich von geringer Relevanz), zum kreativen Akt des Lesens (203), zum Zwillingmotiv (234), zu Robinsons Leibfeindlichkeit (216) und zur Rolle der Suhle (257-8), zu Vendredis subversivem Lachen (191-8) und zur Rolle der Insel (291-2).

²³ Ich glaube deshalb auch, daß die von Tournier in Interviews geäußerte, größere Wertschätzung von *VVS* (Bouloumié 1988:257) und die an *VLP* geübte Selbstkritik ("too much philosophy", Daly 1985:412) eher provozierend als absolut ernsthaft zu verstehen sind.

²⁴ Stil und Inhalt lassen mich vermuten, daß dieser Peritext von Tournier selbst stammt (siehe auch Merllié 1988:232). Da er nicht allgemein zugänglich sein dürfte, gebe ich ihn ungekürzt wieder:

Ce premier roman de Michel Tournier fait revivre une fois encore Robinson Crusoé, le héros qui incarne le drame de la solitude. L'île déserte du Pacifique et le xviii^e siècle forment le cadre traditionnel de cette histoire. Parce qu'il refuse tout d'abord d'assumer sa solitude et ne songe qu'à partir, Robinson est menacé par la déchéance et la folie. Puis il se ressaisit et entreprend de coloniser l'île, comme une possession anglaise. Non content de cultiver la terre et de domestiquer quelques chèvres, ce puritain avare et méthodique creuse des viviers, crée des rizières, accumule des provisions énormes, construit des édifices publics, promulgue des lois, un code pénal... La survenue de Vendredi paraît d'ailleurs justifier cette construction délirante: il va être le sujet de l'île, devenant tour à tour soldat, enfant de chœur, laquais, etc. En réalité, le sauvage répugne à cet ordre minutieux et ses bévues finissent par provoquer une catastrophe qui détruit l'oeuvre de Robinson. Ils repartent tous deux à zéro, mais désormais, c'est Vendredi qui mène le jeu. Robinson se déshumanise peu à peu et prend le parti des éléments. Administrateur et cultivateur, il s'oppose désormais au fantasque Vendredi, comme l'homme de la terre s'oppose à un être aérien. Puis sous l'influence

de son compagnon, il se transforme en héros solaire. Sa sexualité notamment subit des métamorphoses successives de plus en plus surprenantes.

Le sens du travail, le nudisme, la spéléologie, les bains de soleil, le colonialisme, le racisme, les innovations sexuelles, autant de préoccupations d'aujourd'hui que l'auteur a insérées et brillamment illustrées dans le mythe éternel de Robinson Crusoe.

Né en 1924 à Paris, Michel Tournier partage son temps entre une grande maison d'édition et la télévision.

Eine Übersetzung liegt in Gestalt der Verlagsnotiz zur deutschen Taschenbuchausgabe vor (Frankfurt a.M.: Fischer, 1982:[2]).

²⁵ In this brilliant reorientation of *Robinson Crusoe*, Michel Tournier draws on present-day knowledge of psychology and anthropology to indicate not only the nature of the hold Defoe's story has on us, but how it might have turned out if written by a different man in a different age. [...Robinson (HN)] appoints himself governor in the manner of European colonizers everywhere, [...].

Tournier's entertaining, significant novel has an inescapable relevance to the present predicament of our civilization, which no reader can fail to note. (London: Collins, 1969:[1])

²⁶ Die englischen übernehmen weiterhin das hinzugesetzte Motto, die anderen nicht; nur die deutsche Ausgabe übersetzt als Verlagsnotiz den Klappentext der französischen Erstausgabe und macht ihn so einem weiteren Leserkreis bekannt. Ausschnitte aus lobenden Buchrezensionen werden auf dem Rückeinband hinzugefügt, ebensowenig fehlen Hinweise auf die Ehrungen des Autors.

²⁷ Siehe beispielsweise Deleuze (1967), Laureillard (1967), Ronse (1967) und Fabre-Luce (1968).

²⁸ Siehe u. a. Shrapnel (1969), Tube (1969) sowie, weniger beeindruckt, Weightman (1968) und Nott (1969).

²⁹ Übersetzungen sind aufgelistet worden von Baroche (comp. 1980:182), Rezensionen von Guichard (1989:336-8). Die Ausnahme von der Regel positiver Bewertung bildet Thiel (1968). Besondere Bedeutung für die Distribution im englischsprachigen Kulturraum haben, des Erscheinungsorts oder der intendierten Adressaten wegen, die Aufsätze von Fabre-Luce (1968; an US-amerikanische Lehrer gerichtet), Nsamba (1970; an solche in Ostafrika), Sankey (1981; in Australien erschienen) und Purdy (1984; in Kanada).

³⁰ Die 1972 erschienene französische Taschenbuchausgabe wurde meines Wissens nach zuletzt im Mai 1989 nachgedruckt; die 1974 veröffentlichte Penguin-Ausgabe im Jahr 1984 (in der Reihe 'King Penguin'). In Deutschland erschienen zwei Ausgaben (1971 bei Rowohlt, 1982 bei Fischer), von der zweiten wurden bis April 1989 (also in sechseinhalb Jahren) 15.000 Exemplare aufgelegt.

³¹ *Vendredi ou la vie sauvage* est devenu un classique des classes du premier cycle (Bouloumié 1988:232).

[Tournier (HN)] est actuellement sans doute l'écrivain contemporain le plus étudié dans les écoles. (Guichard 1989:2)

Siehe außerdem Grainville (1980). Inzwischen liegen sogar zwei Ausgaben für den deutschen Fremdsprachenunterricht vor (Paderborn: Schöningh, 1986; Stuttgart: Klett, 1989). Die französische Ausgabe wurde 1987 und 1988 neu aufgelegt.

Zur Beurteilung durch Kritiker als einer literarischen Selbstverstümmelung siehe Tournier selbst (1971) sowie Bognoux (1972) und Genette (²1983:271, 424-5); Lob fand dagegen Showers (1973).

³² Der wenig provokante *épilogue* "La Fin de Robinson Crusoe" ist allen Altersstufen präsentiert worden (siehe Literaturverzeichnis).

³³ Dies wird auch durch die Bemerkung von Purdy (1984:234-5) unterstützt, daß die durch De-foes und Tourniers Robinson jeweils verkörperten Lebensauffassungen, die 1967 noch weit auseinanderzuliegen schienen, sich in den folgenden anderthalb Jahrzehnten einander angenähert hätten: Tourniers Folgetext ist gewissermaßen vom Zeitgeist überholt worden.

³⁴ Nsamba vergleicht den vom Verwalter Robinson gezeigten, ihm beispielhaft europäisch erscheinenden Umgang mit der Zeit mit afrikanischen Konzepten (1970:33) und schließt mit folgender, auf die zeitgenössische Situation bezogenen Interpretation:

The symbolism of Robinson's return to Speranza, and of Friday's flight, is a fascinating one. We recognise in Robinson's action the type of contemporary European who deliberately runs away from his oppressive and congested industrial environment, and escapes to Africa (or Papua) in order to identify himself with uncorrupted nature, to see wild animals, and gigantic waterfalls, and men living in huts of mud and grass.

Robinson's imitators are those mad white men who spend their summer holidays by the sea, sun bathing, swimming, walking about shamelessly naked. In Robinson, Michel Tournier has projected and psychoanalysed them.

Friday's flight symbolises a reverse process. Friday is the black man who rejects the simple and innocent life offered by nature in the raw. Here in Africa he leaves his village and drifts towards the modern world of machines, dirt, noise, and mental disorders. (1970:36)

³⁵ Mitchell (1974:9); in die Romanfassung später nicht übernommen.

³⁶ In der Romanfassung wird dies eingangs bereits herausgestellt: "this tribe was not interested in either hurting or competing. It was an exceptionally happy and co-operative tribe" (Mitchell 1975:9).

³⁷ Siehe beispielsweise *RC1*:240-1, ohne daß er sich dort als 'monster' sähe. Der (Ver-)Ordnungstrieb des 'Seigneur et Maître' aus *VLP* geht Mitchells Crusoe ab.

³⁸ 'All these years,' he said. 'All these years I've dreamed of this kind of reunion, yes, oh yes. And I've tried to maintain standards here, I've tried to keep the old values flying and you know, well, it hasn't always been easy.' (1975:111)

³⁹ Folgende Beispiele mögen genügen:

But once I had overcome my main fear of Master, he often seemed extremely funny to me. He was so serious about himself and the island. He was so serious about everything. [...] He was so busy. And if there was nothing to be busy about the island, he would invent business which had to be done. So funny. But when I laughed at him, he grew angry. I tried to keep my laughter to myself. (1975:28)

I realized that he was expecting to do nothing but teach. Perhaps he was hoping that we would only speak the words of his people and use none of ours. I could not allow that. If I was to learn his ways, he must learn ours. And I liked the sound of some of our words better. (1975:25)

'You understand,' said 'Friday'. 'I wanted to see where all his ideas of England would lead to. So I played every game he suggested. [...]' (1975:101)

Siehe daneben noch (1975:15, 68-9).

⁴⁰ Zinman (1985:372); diese im Rückblick vorgenommene Charakterisierung halte ich ungeachtet ihrer Basierung auf auktorialen Intentionen für eine insgesamt zutreffende Beschreibung von Mitchells Werk. Neben Zinman habe ich mich bei meinem Überblick über Leben und

Werk des Verfassers auf Sadler (1988; 1991a) und den Eintrag im *Writer's Directory 1990-92* gestützt.

⁴¹ Ich halte eine solche Beeinflussung für denkbar, nicht nur wegen der Verwandtschaft im großen, sondern gerade auch wegen der Ähnlichkeiten im Detail: beispielsweise findet sich die Bezahlung Fridays/Vendredis durch Crusoe schon bei Tourmier (*VLP* VII/149-50; *VVS* 82; allerdings ohne die daraus für den Schluß von *Man Friday* erwachsenden Konsequenzen), ebenso sein autoritätsuntergrabendes Lachen (siehe Mitchell 1975:28).

⁴² Mitchell (1974:[6]); zur genannten Schauspielertruppe siehe Thomsen (1980:65, 108, 210, 236-7).

⁴³ In Frankreich beispielsweise ist gar keine, in Deutschland nur eine Übersetzung für den Bühnengebrauch erschienen (Frankfurt a.M. 1974), das Stück wurde aber meines Wissens dennoch nicht aufgeführt. *Kindlers Neues Literatur Lexikon* verzeichnet Mitchell bezeichnenderweise nur mit seinem Stück *Tyger*, und in dem von Broich und Pfister herausgegebenen Band wird *Man Friday* lediglich am Rande erwähnt (1985:168-9).

⁴⁴ Walcott (1980:149, 154-6); insgesamt eine deutliche Anspielung auf Thesen und Themen in V. S. Naipauls Werken (vgl. den Romantitel *The Mimic Men*, 1967). Siehe mein Unterkap. 3.3.

⁴⁵ So sieht es auch Ismond (1985:93, 96-7). - Angesichts des Rollentauschs in der Pantomime läßt sich dieser Sachverhalt allerdings schlecht als *dé-* oder *transfocalisation* gegenüber der Vorlage bezeichnen.

⁴⁶ Walcott (1980:104). Der Abscheu vor Homosexualität zeigt sich hier nicht wie in Adrian Mitchells Stück bei der Crusoe, sondern bei der Friday nachgebildeten Figur (1980:103, 105).

⁴⁷ Auf mögliche weitere Bedeutungen hat Taylor aufmerksam gemacht:

the double meanings of "Friday" and "raise," suggest not that Jackson is merely a servant asking for a salary increase, but that Friday, all Fridays, demand that their statuses be raised; they demand recognition. (1986:175)

Mit Taylors Sicht der Figur Jackson insgesamt ("he never identifies himself with the role he is playing." 1986:174) stimme ich nicht überein.

⁴⁸ Zu Leben und Werk siehe Hamner (1981), Sadler (1991b:1354-5) und King (1991).

⁴⁹ Siehe Brown (1984:146-8) und Teil V, Kap. 1 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁰ Walcott (1965); in Auszügen abgedruckt in Hamner (1981:81) und Brown (Hg. 1991:39, 159). - Walcott hat darüber hinaus 1966 auch eine entsprechende pantomimische Adaptation rezensiert (vgl. Goldstraw comp. 1984:168).

⁵¹ "History is built around achievement and creation; and nothing was created in the West Indies" (Naipaul 1962:29; von Walcott in abweichender, noch weiter zugespitzter Form zitiert). Siehe außerdem Hamner (1981:146-7) und Taylor (1986:175-6).

⁵² Mir liegt lediglich das aus diesem Epitext entnommene Zitat in Ismonds Aufsatz vor (1985:97), ich bezweifle aber, ob ihre daraus gezogenen Schlüsse berechtigt sind - daß sich nämlich darin allgemein eine Abwendung Walcotts von einer mythologisch beeinflussten, hin zu einer naturalistischen Dramen-Konzeption zeige. Sieht Walcott nicht gerade, wie er in dem 1965 gehaltenen Vortrag herausgestellt hat (Hamner 1981:81), in Defoes Vorlage eine für die Karibik identitätsstiftende, mythologische Erzählung? - Siehe auch Taylor (1986).

Ismond äußert sich nicht dazu, ob Walcott von südafrikanischen Dramatikern inspiriert wurde, seine Figuren in unterschiedliche Rollenspiele zu verwickeln, wie Jeyifo (1989:113) später angedeutet hat - dies bleibt wohl *anybody's guess*, ebenso wie Fiets Bemerkung, daß die

Produktionsbedingungen an US-amerikanischen Theatern eine Rolle gespielt haben könnten (1991:140).

⁵³ (Gunness 1978); Wardle (1979: 'brilliant') - andere Kritiken sind mir nicht bekannt.

⁵⁴ Hamner bildete anfangs mit den negativ-kritischen Anmerkungen in seiner Monographie über Walcott (1981:108, 130-1, 136-7) die Ausnahme, korrigierte sich aber wenige Jahre später selbst und reihte *Pantomime* ein in den Kreis von "Walcott's most powerful, and best known dramatic works" (1985:95). Seiner ursprünglichen Ansicht haben Ismond (1985:93-5) und Fiet (1991:141, 145) widersprochen.

⁵⁵ Die schlüssigsten Interpretationen von *Pantomime* stammen in meinen Augen von Ismond (1985:92-7), Fiet (1991:140-1, 145-6) und - in eingeschränkterem Maß - von Taylor (1986); für abwegig halte ich die an das 'absurde Theater' angelehnte Deutung von Meserve (1988: 541).

'Kanonischen' Rang hat *Pantomime* nicht zuerkannt bekommen: wohl ist der Dichter und Dramatiker in entsprechenden Lexika vertreten, dann aber nicht mit diesem Folgetext, sondern mit seinem früheren Stück *Dream on Monkey Mountain* (Sadler 1991; Kirkpatrick Hg. ²1991: 1556-7; Jens Hg. 1992:XVII 355-9).

⁵⁶ M. H. Kingston wurde 1940 als Sino-Amerikanerin in Kalifornien geboren; zur Biographie und zum Zusammenhang zwischen *China Men* und anderen Werken der Verfasserin siehe Blain u. a. (1990:614), zur Lo Bun Sun-Episode speziell auch Grundy (1982), die sie eingehender bespricht (und mich damit auf den Roman aufmerksam gemacht hat).

Eine in ähnlicher Form in einen Roman integrierte, aber als Robinsonade gestaltete kurze Episode findet sich im 14. Kapitel von Conrads *Lord Jim*.

⁵⁷ Eine Kurzbiographie der 1924 geborenen, weißen britischen Autorin findet sich im *Writer's Directory 1990-92*.

⁵⁸ Dies wird noch durch die Tatsache gestützt, daß der Roman 1980 in den USA unter dem Titel *Close Within My Own Circle* - also ohne transtextuelles Signal - veröffentlicht wurde.

⁵⁹ Zweifellos stellt dieser Roman aber - angesichts des deutlich transtextuell markierten Titels, der laufenden Verweise und des abschließenden 'Auftritts' Crusoes - einen Grenzfall bei der Bewertung dar. Meine Ansicht finde ich geteilt von Purton (1989), sie gibt zugleich einen guten Überblick über Leben und Werk der 1928 geborenen Verfasserin, einer weißen Britin.

⁶⁰ Die Herausgeberfiktion wird unterstützt durch das Vorwort des Verlegers André Deutsch in der Übersetzung ('Crusoe' 1974:4-5; die französische Erstausgabe war mir leider nicht zugänglich).

⁶¹ Zu den unter den Pseudonymen 'Humphrey Richardson' bzw. 'Michel Gall' veröffentlichten Ausgaben siehe das Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit. Die Ausgaben von 1962, 1971 und 1977 befinden sich in der *British Library*; zu den anderen siehe Stoler (comp. 1984: no. 646) und den *Cumulative Book Index* (1953-6), den Katalog der Pariser *Bibliothèque Nationale* (1960-9) sowie die von der Deutschen Bibliothek herausgegebene *Bibliographie* (1981-5) und Stach (comp. 1991:91).

⁶² Hierin liegen auch die Gründe dafür, daß dieser eigentlich außerhalb des Untersuchungszeitraums entstandene Folgetext von mir dennoch berücksichtigt wurde.

⁶³ Auf eine entscheidende Wegmarke, den Kinsey-Report, wird im Vorwort zu diesem Folgetext selbst verwiesen.

⁶⁴ Nicht übersetzt worden und inzwischen auch nicht mehr im Druck ist der Folgetext von Andrew; ebenfalls nicht mehr im Handel erhältlich ist die Weiterführung von Richardson bzw.

Gall und die englische Übersetzung des Politzer-Textes. Weiterhin im Druck sind dessen französische Originalfassung (neu aufgelegt 1987) und der Folgetext von Gardam, der nicht übersetzt worden ist. Am erfolgreichsten ist damit - wenn man von der sich lange Zeit im Verborgenen abspielenden Rezeptionsgeschichte der *Sexual Adventures* absieht - der Roman von M. H. Kingston gewesen, was aber wohl kaum allein dem Lo Bun Sun-Kapitel zuzuschreiben ist.

⁶⁵ Der Verweis auf das Konzept der *vraisemblance* (1986:149, 161, 163, 199, 273) ordnet den Folgetext einerseits in den zeitgenössischen literaturtheoretischen Kontext ein, andererseits gewinnt er in diesem Zusammenhang auch metafiktionalen Charakter (siehe unten Anm. 67).

⁶⁶ Die von Nathaniel Robinson angesprochenen *fiktiven* Leser sollen offenkundig belesene Engländer des frühen 18. Jahrhunderts sein, der (fiktive) Übersetzer des 20. Jahrhunderts wendet sich an einen *französischsprachigen* "honnête lecteur" - und ausdrücklich nicht etwa an ein Akademiemitglied oder einen Teilnehmer der "congrès de jargonners" - als (fiktiven) Leser (1986:7). Bei der von Compère *intendierten* Gruppe handelt es sich offenkundig um französischsprachige Leser des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die - wollen sie alle Anspielungen nachvollziehen - in der englischen Literaturgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bewandert (oder wenigstens für diese aufgeschlossen) sein sollten. Über die *realen* Leser läßt sich nicht mehr sagen, als daß sie des Französischen mächtig sein müssen, denn dieser Folgetext ist bis 1992 nicht übersetzt worden.

⁶⁷ Ich vermeide an dieser Stelle den üblicherweise verwendeten Begriff der *Metatextualität* (und werde allenfalls von *Metafikcionalität* sprechen), um nicht in Konflikt mit Genettes terminologischer Bestimmung zu geraten: er verwendet ihn ausschließlich für nicht-fiktionalisierte Rezeptionsdokumente (²1983:450).

⁶⁸ Gebundene und Taschenbuchausgabe sind im Druckbild identisch (siehe auch unten Anm. 77).

⁶⁹ Der Einfachheit halber führe ich ihn/sie im weiteren in der männlichen Form auf - Geschlecht und Identität bleiben unbestimmt.

⁷⁰ Zu ihren Zweifeln an Fridays Intelligenz siehe *Foe* 22, 57, 142; zu ihrer Furcht vor seinem potentiellen Kannibalismus dort S. 94-5, 106, 127; zu ihrem Unwissen über Bräuche und Verhalten Nicht-Weißer S. 69, 70, 104; und zu ihrer Ablehnung der *idleness* siehe S. 56, 60, 76, 88.

⁷¹ Zu Leben und Werk siehe Penner (1989:1-6) oder das *Writer's Directory 1990-92*.

⁷² Morphet (1987:462-4). Ich ziehe im folgenden als Epitexte auch Coetzees Interview-Äußerungen über seine vor *Foe* veröffentlichten Romane oder die 1988 erschienene Auseinandersetzung mit der Literaturgeschichte Südafrikas heran; ihre Relevanz wird sich im laufenden Text herausstellen.

⁷³ Morphet ([1983] 1987:457-8); in eingeschränkter Form wiederholt gegenüber Sévry ([1985] 1986:4-6). Bei der Bewertung der Äußerungen Coetzees ist das erkennbar unterschiedliche, gegenüber Morphet leicht gereizte Verhältnis des Autors zu seinen jeweiligen Fragestellern zu berücksichtigen.

⁷⁴ Coetzee (1988:9-10); er bezieht sich damit auf das Verhältnis von südafrikanischen Werken in englischer Sprache zu jenen in Afrikaans. Für die Sicht einer menschenfeindlichen Landschaft verweist er auf Olive Schreiners *Story of an African Farm*, das Bild des schlummernden, rachelüsternen Ungeheuers erinnert an Nadine Gordimers *The Conservationist* (Coetzee 1988: 11, 63-6).

⁷⁵ Der Peritext der *gebundenen* englischen Ausgabe betont allenfalls die metafiktionale Aspekte:

When Susan Barton is marooned on an island in the Atlantic, she becomes more than a castaway - she finds herself a character in fiction. [...] Foe is less interested in the history of Crusoe than in the story of Susan herself, and battle lines are drawn between writer and subject. Sole witness to the contest, as he was to the true history of Crusoe's island, is mute Friday. (1986:[i])

⁷⁶ Gilbert (1986), King (1986), Donoghue (1987). Weitere Rezensionen finden sich aufgelistet bei Penner (1989:137-44), der aus einigen kurz zitiert (1989:129). Coetzee's Rezeption insgesamt ist inzwischen durch die Bibliographie von Goddard/Read (comps. 1990) erschlossen worden, zu *Foe* siehe dort besonders S. 22, 62-8.

⁷⁷ Ich halte es für unwahrscheinlich, daß damit andererseits gerade auf junge Leser - d. h. die inzwischen größte Gruppe realer Rezipienten des Prätextes - gezielt worden ist. (Es handelt sich nicht wie bei *Vendredi; ou, La Vie Sauvage* um eine umgearbeitete und illustrierte Ausgabe; hinzu kommen gebundene - d. h. bibliotheksgemäße - Aufmachung und Preis.)

Zu den genannten Ausgaben siehe das Literaturverzeichnis; der offensichtliche Druckfehler ^H *obart* (*Foe* 38, 39, 89) wird in der Großdruckausgabe zum Teil korrigiert (1987:44, 45; nicht jedoch auf S. 107). Die Übersetzungen sind von Goddard/Read (comps. 1990:22) aufgelistet worden.

⁷⁸ Siehe Kakutani (1987), Beressem (1988), Williams (1988), Marais (1989), Bishop (1990), Fokkema (1990), Lane (1990).

Siehe auch den mir erst nach Fertigstellung meiner Arbeit bekannt gewordenen, ähnlich gegliederten Überblick von Dovey (1989) und das entsprechende Kap. in Gallaghers Buch (1991; Hinweise auf beides verdanke ich Ronald Hatch). Gallagher verbindet metafiktionale und feministische Aspekte: "The four chapters of the novel represent four different narrative modes, which parallel the development of the novel and thereby suggest a new feminine literary history" (1991:186).

⁷⁹ Ich habe mich dazu bereits in Unterkap. 5.3 geäußert. Siehe außerdem Nicholson (1987), Tiffin (1987:28-31) und Mennecke, der - wie schon Watson (1986) - dieses Thema durch das gesamte Erzählwerk verfolgt. Menneckes Kapitel über *Foe* (1991:175-213) im Rahmen einer Untersuchung des bis dahin vorliegenden Romanwerks ist eine der ausführlichsten Interpretationen dieses Romans, die versucht, das im angeführten Zitat von Gilbert zugespitzt formulierte Dilemma mit Hilfe psychoanalytischer Erklärungsansätze zu überwinden (1991:10-20). Ungeachtet der übereinstimmenden Herausstellung von Details (z. B. des Aspekts der *idleness*, 1991:184-5) unterscheiden sich seine und meine Sicht grundsätzlich darin, daß er in seiner Betrachtung nur am Rand auf den transtextuellen Bezug zwischen *Foe* und *RCl* eingeht (182-3) und den Folgetext überwiegend isoliert bzw. im Kontext der übrigen Romane desselben Verfassers betrachtet. Vorrangig dort also erblickt er die transtextuelle Einheit, muß aber zugleich Brüche darin zugestehen (19). Die sich aus dem Traumcharakter des vierten Teils von *Foe* ergebenden Interpretationsschwierigkeiten dadurch zu lösen, daß man - wie Mennecke - bereits die ersten drei für 'nicht-realistisch' erklärt (176, 183, 190, 204-5), halte ich für den falschen Weg. Ich glaube schon, die transtextuellen Veränderungen plausibel ('realistisch') erklären zu können. Der vierte Teil stellt zwar ein Kunst-Stück des Magischen Realismus dar (Moore 1990:157), ich halte ihn tatsächlich aber, anders als Mennecke (1991:177), für weitgehend "funktionslos". Siehe meine Ausführungen auf S. 155 und 158 und zum Magischen Realismus Teil VII, Unterkap. 3.3.

⁸⁰ Siehe außerdem noch Nicholson (1987) und Post (1989:144-5). Während sich de Voogd bei seiner Analyse nicht des von Genette bereitgestellten Instrumentariums bedient, verweist

Splendore (1988:55) explizit auf *Palimpsestes*, um dann in einem Atemzug die 'Autonomie' von *Foe* und anderer Folgetexte zu *RCI* herauszustellen!

⁸¹ Daß gerade *Foe* in den entsprechenden Band IV (1989) nicht aufgenommen worden ist, erklärt sich wohl aus den nahe zusammenliegenden Erscheinungsjahren.

⁸² Ich komme darauf in Teil V, Kap. 1 zurück.

⁸³ Jeder der von mir hier zugeordneten Folgetexte spricht, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, darüber hinaus noch andere Themen an.

EXKURS: WEITERFÜHRUNGEN ZU ANDEREN ROMANEN DES 18. JAHRHUNDERTS

1. Erica Jong (1980), *Fanny*

Zu einem heute noch weltweit verbreiteten Buch ist aus ganz anderen Gründen ein weiterer englischer Roman des 18. Jahrhunderts geworden, John Clelands *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749, besser bekannt als *Fanny Hill*); und auch zu ihm sind in diesem Jahrhundert eine ganze Reihe von Folgetexten erschienen. Prä- wie Folgetexte zählen zur erotischen Literatur, bei ihnen kann eine grundsätzlich andere Rezeptionsmotivation als etwa bei Defoes, Tourniers oder Coetzees Romanen angenommen werden.

Die Publikationsgeschichte von Clelands Prätext ist bekanntlich durch auto- wie allographische Kürzungen und Bearbeitungen, die Geschichte seiner Rezeption durch die Lust am Verbotenen gekennzeichnet;¹ sie ist eng verknüpft mit wechselnden Haltungen zur Sexualität in der abendländischen Welt. Alle Folgetexte illustrieren Veränderungen - in Hinsicht auf Geschlecht, Bildung und finanzielle Mittel der Rezipienten - im Rahmen der zeitübergreifenden Rezeption von *Fanny Hill*, weshalb ich sie kurz Revue passieren lassen möchte.

Der zeitgenössische Rezipientenkreis von *Fanny Hill* wird (wie schon oben auf Seite 74 erwähnt) wohlhabend und nahezu ausschließlich männlich gewesen sein, und das gilt sicher auch für die anonym und ohne Angabe des Publikationsorts und des Erscheinungsjahrs (wahrscheinlich vor 1920) veröffentlichten *Suppressed Scenes from the Memoirs of Fanny Hill*. Sie spielen im Titel auf die von Cleland später selbst zensierte homosexuelle Liebesszene in der Erstausgabe des Prätextes an (Foxon 1965:60-2), stellen aber eine eigenständige, postautorielle und weitaus ausgedehntere, rein homosexuell ausgerichtete Episode dar. Dieser Folgetext konnte sich nur an einen kleinen 'Liebhaber'kreis wenden, da die Vorlage immer noch der englischen Zensur unterlag; es wird sich wohl um männliche und - angesichts der dargestellten Sexualhandlungen - vielleicht überwiegend homosexuelle Sammler gehandelt haben.

Das offiziell über den Prätext verhängte Publikationsverbot wurde nach einem aufsehenerregenden Prozeß Ende der sechziger Jahre aufgehoben, der Roman erlebte danach nicht nur eine rasche Verbreitung (anders als im 18. Jahrhundert z. T. in erschwinglichen Taschenbuchausgaben), sondern avancierte auch zum enttabuisierten, wahlweise herangezogenen Lehrgegenstand an Universitäten. Die sich anschließenden Weiterführungen - Paulgünther Diensts *Salon Fanny Hill: Der Memoiren zweiter Teil* (Wiesbaden 1965), *La Fille de Fanny Hill* (von Jean des Cars 1973 in Paris 'herausgegeben') und

Erica Jongs *Fanny* (New York und London 1980) - vollziehen den Wandel der Rezeptionssituation mit und unterstreichen den über England hinaus reichenden Rezipientenkreis der Vorlage.

Salon Fanny Hill erschien kurz nach der allgemeinen Lockerung der auch über den Prätext verhängten Zensur, noch in limitierter Auflage, aber in der Darstellung weitaus weniger explizit als die Vorlage (die Handlung setzt anderthalb Jahrzehnte später ein, die politischen Ereignisse von 1763 bis 1776 geben den Rahmen ab).

La Fille de Fanny Hill setzt die Handlung des Prätextes fort mit den wiederum in Briefform mitgeteilten Erlebnissen der Tochter Nelly. Der sich als Übersetzung aus dem Englischen ausgebende, freizügigere Roman erreichte erst später, dann jedoch in Taschenbuchausgaben den angelsächsischen Markt (New York 1985; London 1987): beide - als "unexpurgated" angepriesenen - Ausgaben erschienen dort tatsächlich um die zweite Hälfte der siebzehn Briefe gekürzt und ohne Vorwort und Anmerkungen des 'Herausgebers' Jean des Cars. Diese Entstellung macht ganz deutlich, daß es sich hierbei um eine lediglich von der wieder größeren Nachfrage am Prätext veranlaßte Veröffentlichung handelt, deren Titel falsche Rezeptionserwartungen weckt (denn die transtextuelle Verbindung löst sich rasch).²

Der jüngste dieser Folgetexte, Erica Jongs *Fanny, being The True History of the Adventures of Fanny Hackabout-Jones*, ist zugleich der ambitionierteste. Schon im Titel spielt die Verfasserin mit Gattungs-Konventionen des 18. Jahrhunderts, und derartige transtextuelle Phänomene durchziehen deutlich erkennbar auch den ganzen Text. Jongs Roman enthält beispielsweise ein den Konventionen des 18. Jahrhunderts nachempfundenes, auf 1751 datiertes Titelblatt mit der Angabe von G. Fenton als Verleger (wie bei Clelands Prätext)³ und ein an der damaligen Orthographie orientiertes Druckbild. Die Gliederung in 'Bücher' und Kapitel sowie die thematischen Zwischentitel (Genette 1987:271-92) stellen Übernahmen aus Fieldings Romanen dar; unübersehbar wird das Kapitel I.1 - wie sein Gegenstück in *Tom Jones* - mit "The Introduction to the Work or Bill of Fare to the Feast" betitelt. Weiterhin finden sich Digressionen à la *Tristram Shandy* (Kapitel I.5 erinnert an das in Sternes Roman nie erfüllte Versprechen eines Kapitels über 'Nasen') oder Anspielungen auf Popes *Rape of the Lock* (Jongs *Fanny* adressiert ihren Bericht an ihre Tochter *Belinda*), ja, Pope, Swift, Hogarth und selbst Cleland treten sogar als Figuren auf. Allein diese Beispiele verdeutlichen bereits, daß mit *Fanny* transtextuelle Bezüge zur englischen Literatur des 18. Jahrhunderts hergestellt werden, die weit über die Vorlage hinausreichen. Jongs Roman mag auf den ersten Blick als Pastiche (im Sinne Karrers) erscheinen, lehnt sich aber nicht nur an einen einzigen Autor, sondern an eine ganze Epoche an und stellt so in meinen Augen eine *spielerische Verfremdung* dar.

Dies gilt ebenso für den Bezug zum eigentlichen Prätext. *Fanny* gibt sich zwar als literarische Replik und Korrektur der angeblich von Cleland verfälscht wiedergegebenen Lebensgeschichte aus (Kapitel II.2), stellt also auf der Handlungsebene eine *Erweiterung ohne Wechsel der Innenperspektive* dar. Der Autorin geht es hingegen nicht ernsthaft um eine Rehabilitierung der Protagonistin, sondern um das *Spiel* mit der Tradition des pikaresken Romans. Diese wird außerdem verfremdet, indem gezielt eine weibliche Perspektive eingenommen wird, insbesondere bei der Schilderung Fannys sexueller Erlebnisse. Ausgespart wird bewußt

the excessive Attention Mr. Cleland pays to the Description of the Masculine Organ [...]. Only a Man [...] would dwell so interminably upon the Size and Endurance of sundry Peewees, Pili-cocks, and Pricks - for a Woman hath better Things to do with her Reason and her Wit. (*Fanny* II.2/187)

Jongs Roman stellt in der Tat eindeutig keine pornographische Imitation des Prätextes dar. Die eigentliche Handlung wird nahezu unabhängig von der Vorlage entwickelt und enthält Erlebnisse auf dem Land (wo ein adeliger *rake* *Fanny* verführt und wo sie später an einem 'Hexentanz' in Stonehenge teilnimmt), in London (wo sie ein Bordell, das Clubleben und das Newgate-Gefängnis kennenlernt) sowie auf See (wo sie sogar eine Piratin trifft). Ich will darauf jedoch nicht näher eingehen, vielmehr möchte ich den Blick richten auf Aspekte der Produktion und Rezeption dieses Folgetextes.

Erica Jong erzählt in einem peritextuellen "Afterword", daß sie durch ihr Universitätsstudium der Anglistik und durch die dort gemachten Erfahrungen mit *creative* (besser: *imitative*) *writing* bereits in den sechziger Jahren die Anregung erhielt, eine "mock eighteenth-century novel" (*Fanny* 532) zu schreiben. Ein Jahrzehnt später - nachdem sie durch sexuell freizügige Romane wie *Fear of Flying* zur Bestseller-Autorin geworden war⁴ - griff sie das Projekt auf und ging es mit wissenschaftlicher Akribie an.⁵ Der resultierende Folgetext ist aber nicht nur an literarhistorisch bewanderte Leser adressiert, sondern kommt auch Forderungen feministischer Literaturkritik entgegen, indem er eben aus betont weiblicher Perspektive und unter Bezug auf eine männlich dominierte Gesellschaft erzählt wird. Diese mit dem Folgetext verbundene Autorintention wird ebenfalls im Nachwort herausgestellt: "above all, it is intended as a novel about a woman's life and development in a time when women suffered far greater oppression than they do today" (*Fanny* 537). Der Prätext wird durch den Folgetext damit (in gemäßiger Form) um eine Gesellschaftskritik aus feministischer Sicht ergänzt, ist also auch in dieser Hinsicht verfremdend angelegt.

Die *intendierte* Leserschaft von *Fanny* teilt sich damit in zwei, vielleicht sogar drei Gruppen: zum einen in diejenigen Leser, die das Spiel mit der literarischen Tradition erkennen und genießen, vorrangig also - angesichts der Vielfalt der transtextuellen Bezüge - ebenfalls akademisch ausgebildete Rezipienten. Die zweite Gruppe besteht aus solchen Lesern, deren Rezeptionsmotiva-

tion etwa durch die Kenntnis von *Fear of Flying* bestimmt wird: insbesondere an sie richten sich die peritextuellen Signale von Verlagsseite.⁶ Diese doppelt ausgerichtete Intention ist durch vermittelnde Instanzen unterstützt worden. So sind die in *Fanny* verarbeiteten transtextuellen Bezüge u. a. von Pat Rogers (1980) gewürdigt worden. Dieser anerkannte, auf die englische Literatur des 18. Jahrhunderts spezialisierte Wissenschaftler hat so als reproduzierender Rezipient aus dem Akademiker-Kreis mit schichtspezifischem (nämlich auf die Leser des *TLS* gerichteten) Einfluß im Distributionsprozeß fungiert.

An die zweite intendierte Rezipientengruppe wandten sich die Vorabdrucke von Teilen des Romans in den Illustrierten *Playboy* und *Vogue*, die gemeinhin mit einer jeweils geschlechtsspezifischen Leserschaft in Verbindung gebracht werden. Der Roman wurde damit weiteren - und zwar bezeichnenderweise sowohl männlichen wie weiblichen - Leserkreisen unterbreitet, und gerade in den weiblichen Lesern könnte man eine dritte Rezipientengruppe erblicken (falls man sie nicht nur als Teil der beiden anderen ansieht).⁷

Ich denke, es wird deutlich geworden sein, inwieweit die Folgetexte zu Clelands Roman dessen gewandelte Rezeptionssituation nach der Aufhebung des Publikationsverbots gespiegelt, aber auch, inwieweit sie z. T. bewußt ganz andere Leserkreise anvisiert haben. Wenigstens im Fall von *Fanny* ist die Rechnung offensichtlich aufgegangen, denn der Roman wurde sowohl von den Rezensenten positiv aufgenommen als auch bei passiven Rezipienten zum anhaltenden Erfolg: In den vier Monaten nach Erscheinen wurden allein in den USA nahezu 150.000 Exemplare in gebundener Form verkauft, die deutsche Taschenbuchausgabe wurde in den Jahren 1983-91 84.000mal gedruckt, außerdem wurde der Roman in das Programm von Buchclubs aufgenommen.⁸

2. Bob Coleman (1985), *The Later Adventures of Tom Jones*

Das Jahr 1749 sah die Erstveröffentlichung eines anderen, teilweise ebenso (wenngleich in wesentlich geringerem Maße) als anstößig empfundenen Romans, der in jüngster Zeit gleichfalls zu einem Folgetext Anlaß gegeben hat: Henry Fieldings *History of Tom Jones, a Foundling*.⁹

Fieldings umfangreicher Roman (den ich im folgenden nur als *Tom Jones* anführe) wurde den Buchhändlern bei Erscheinen nahezu aus den Händen gerissen und konnte noch im Erscheinungsjahr mehrfach nachgedruckt werden. Wenngleich die reproduzierenden Rezipienten in den folgenden Jahrhunderten kontrovers über seinen künstlerischen Rang und über seine (Un-)Moral urteilten, verlor dieser Roman über die Zeiten hinweg nie seine Leserschaft; heute gilt er unangefochten als einer der 'Klassiker' der englischen Literatur.¹⁰

Wenig verwunderlich also, daß 1985 in New York *The Later Adventures of Tom Jones* folgten - nachdem der Prätext bereits 1749 eine Fortsetzung (*The History of Tom Jones [...] in his Married State*) erfahren hatte.¹¹ Auch Bob Coleman wurde (ähnlich wie Erica Jong) durch das Anglistik-Studium zur Abfassung der *Later Adventures* angeregt. Seine produktive Auseinandersetzung mit Fieldings Roman ist vor dem Hintergrund seiner reproduzierenden Rezeption zu sehen: er hatte wenige Jahre zuvor über Fielding promoviert.¹² So erklärt sich auch die Tatsache, daß es Coleman insgesamt gelungen ist, nach zweieinhalb Jahrhunderten eine *Nachahmung im Geist der Vorlage* zu schreiben und, ebenso wie zuvor schon Jong, stilistische Anachronismen weitestgehend zu vermeiden.

Daß Coleman von Jongs gerade fünf Jahre früher erschienener Weiterführung angeregt wurde, wäre naheliegend, läßt sich aber nicht belegen. Es fällt zwar auf, daß auch er - der seinen Folgetext ebenfalls in 'Bücher' und Kapitel gliedert - mit Zwischentiteln wie "A New Bill of Fare to the Feast or, on Second Helpings" (Kapitel I.1) oder "In Which Our Story Begins to Draw to a Close" bzw. "[...] Draws Even Nearer to the End" (Kapitel VIII.8, 9) arbeitet, doch erklärt sich dies natürlich gerade aus dem gemeinsamen Bezug beider Folgetexte zu Fieldings Prätext.¹³

Charakteristisch für die *Later Adventures* ist dabei die Beschränkung der transtextuellen Bezüge auf diejenigen zum eigentlichen Prätext und der überzeugende Versuch, mit ihm eine nahezu bruchlose Einheit zu bilden. So wird mit Kapitel I.1 nicht nur auf das Gegenstück in *Tom Jones* angespielt, sondern zugleich noch der aus den Leseransprachen dort gebildete Bogen fortgesetzt, wobei der 'author' der *Later Adventures* als der schon aus *Tom Jones* bekannte Erzähler auftritt (siehe oben Seite 15). Das für Fieldings Romane typische Strukturelement der *introductory chapters* mit ihren erzähltheoretischen Reflexionen und der damit verbundenen Kritikerschelte wird ebenfalls aufgegriffen (Coleman 1985:59-60, 89-90, 120, 151-2, 191-2).

Auf der stilistischen Ebene nähert sich Coleman der Vorlage durch den Einsatz von Archaismen oder von orthographischen Konventionen des 18. Jahrhunderts,¹⁴ vor allem aber durch die Übernahme Fielding'scher Charakteristika wie beispielsweise der "parenthetical expressions",¹⁵ der ungenauen Quellenangaben (1985:15, 174-5), der komisch-heroischen Stilparodie¹⁶ oder der Aneinanderreihung von Ereignissen durch "no sooner had/did" statt eines monotonen "and then".

Imitativ (und repetitiv) geben sich die *Later Adventures* auch, was den Handlungsrahmen und einzelne seiner Elemente angeht. Ein zweites Mal versucht Toms Halbbruder Blifil, Toms ererbten Besitz an sich zu reißen; und wiederum gibt der inzwischen verwitwete Tom gern und oft weiblichen Verführungsversuchen nach, wobei die eigentlichen Bettszenen nur angedeutet, nicht aber ausgemalt werden. (Die Ankündigung von Verlagsseite als "The bawdy sequel to Henry Fielding's 18th Century classic" auf dem Vordereinband der britischen Taschenbuchausgabe trifft deshalb allenfalls bedingt zu.) Daneben kommt es erneut zu Überfällen von Straßenräubern (1985:61-3, 175-7) und zu Schlägereien, in die der Sohn von Abraham Adams, selbst ein Pfarrer, verwickelt wird.¹⁷

Die wichtigsten *Veränderungen* gegenüber dem Prätext bestehen in der Verlegung des Geschehens in die Jahre 1774-5 (es handelt sich also eindeutig um eine *Fortsetzung*) und der Wahl insbesondere von Maryland als eines der Schauplätze - damit entfallen zugleich nahezu alle Nebenfiguren aus der Vorlage.¹⁸ Tom Jones wird in den Beginn des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges verwickelt. Anfangs noch treu dem britischen Standpunkt verpflichtet, wandelt er sich allmählich (natürlich von einer Frau 'verführt') zum wenigstens halbherzigen Verfechter der Dekolonisation: er nimmt sogar auf amerikanischer Seite an der ersten militärischen Auseinandersetzung, bei Lexington, teil, ohne aber 'Heldenmut' beweisen zu müssen.

(Wenn ich weiter oben von der Beschränkung der transtextuellen Bezüge auf den eigentlichen Prätext sprach, so ist hier allerdings zu ergänzen, daß Coleman auch strukturelle Züge des historischen Romans übernimmt: die Ähnlichkeiten zu Edward Waverleys Erlebnissen und zu seiner Rolle in Scotts gleichnamigen Roman sind offensichtlich. Coleman weitet dies jedoch nicht, wie Jong in *Fanny*, zum transtextuellen Spiel mit der Literatur einer ganzen Epoche aus.)

Der zeitliche Hintergrund des Folgetextes wird durch den Verweis auf Dampfmaschinen wie auf Kondome von dem der Vorlage eigenen abgehoben (1985:27, 29), zudem muß sich Tom Jones mit den Plänen seines ältesten Sohns auseinandersetzen, der den Gutsbesitz in einen Manufakturstandort verwandeln will (18-9). Der gewählte Zeitraum der Handlung gibt dem Autor außerdem die Gelegenheit, sowohl Benjamin Franklin als auch Samuel Johnson als Nebenfiguren auftreten zu lassen.¹⁹ Auch was den zeitlichen Hintergrund anbelangt, gibt sich Coleman stilsicher: Anachronismen bleiben die Ausnah-

me,²⁰ und die historischen Fakten sind genau recherchiert worden, wie der Autor in einem Peritext (347) dokumentiert. (Bei allen Anstrengungen, die Einheit aus Prä- und Folgetext nahezu fugenlos zu verwirklichen, wird der Leser durch die Peritexte von Verlagsseite über den Autorenwechsel nie im unklaren gelassen.)

Über die Umstände dieser produktiven Rezeption kann ich kaum Angaben machen. Der Anlaß dazu läßt sich, wie schon gesagt, letztendlich im Literaturstudium erblicken. Zweifellos erscheint es finanziell gewinnbringender zu sein, das Ergebnis einer vertieften Auseinandersetzung mit einem 'Klassiker' eher in der Form eines Folgetextes als in der einer Dissertation zu veröffentlichen, doch hätte Coleman es sich hier sicherlich leichter machen können. Aus der Verlagerung des *setting* im Folgetext und aus seiner Publikationsgeschichte (New York 1985; London 1986) lassen sich vorrangig US-amerikanische Leser als Adressaten ausmachen; Colemans Absicht bestand gewiß auch darin (wenngleich dies nicht paratextuell belegt ist), diesem Rezipientenkreis Fieldings Prätext näherzubringen. Anders als Compère oder Coetzee und noch stärker als Tournier orientiert Coleman sich an traditionellen Erzählmustern (und rechnet dabei auf eine entsprechende Rezeptionsmotivation seiner Leser).

Die Kritiker haben Colemans imitative Fortsetzung (deren ausführliche Inhaltsangabe auf dem Rückenband der Taschenbuchausgabe mit dem treffenden Wortspiel "Life, Happiness and the Pursuit of Liberties" überschrieben ist) positiv aufgenommen,²¹ was übrigens noch einmal die inzwischen gewandelte Bewertung von Weiterführungen unterstreicht (selbst wenn der Folgetext von Literaturwissenschaftlern bislang übergangen worden ist). Gerade die *Later Adventures of Tom Jones* sind geeignet, dem Eindruck entgegenzuwirken, als trügen nahezu alle produktiven Rezeptionen der letzten Jahrzehnte *verfremdende* Züge. Die Folgetexte zu *RC1* stellen hier, das kann bereits jetzt mitgeteilt werden, in ihrer Gesamtheit gesehen einen Sonderfall dar. Angesichts der vielen thematischen und strukturellen Imitationen in Gestalt von *Robinsonaden* (die als solche aber *nicht direkt 'hypertextuellen' Charakter zeigen*, und deshalb unberücksichtigt blieben) sind jedoch nicht auch noch imitative *Folgetexte* in großer Zahl zu erwarten gewesen.

Bei *Fanny Hill* und *Tom Jones* liegt, aufgrund andersartiger Entwicklungen, gegenwärtig eine jeweils davon zu unterscheidende Rezeptionssituation vor. Ein Erfolg wie *Fanny* sind die *Later Adventures* aber nicht geworden: zwar erschienen sie 1986 auch in Großbritannien in gebundener Form und 1988 dort in der erwähnten Taschenbuchausgabe, alle Ausgaben sind jedoch längstens bis 1991 im Druck gewesen, Übersetzungen nicht erschienen. Von der gebundenen britischen Ausgabe konnten nur wenig mehr als 1.000 Exemplare verkauft werden.²² Die Erklärung ist in meinen Augen weniger in den Qualitäten von Colemans Folgetext zu suchen (der etwa die 1749 erschienene Fortsetzung weit übertrifft), vielmehr in dem geringen Bekanntheitsgrad des Verfassers (verglichen mit dem Erica Jongs) und ganz sicher auch darin, daß es sich bei

Fieldings Vorlage zwar um einen 'Klassiker' innerhalb des englischsprachigen Kulturkreises, nicht aber um ein 'Weltbuch' wie etwa *RCI* handelt (dessen produktive Rezipienten deshalb leichteres Spiel gehabt haben).

Gilt dies in ähnlicher Weise auch für die Romane gemeinhin als typisch englisch angesehener Schriftstellerinnen wie Jane Austen oder der Brontës?

ANMERKUNGEN ZUM EXKURS

¹ Zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte von Clelands Roman siehe Foxon (1965:52-63) und - ihm hin und wieder widersprechend - Larsen (1968), zum Kontext siehe Naumann (1976) und die Einleitung der 1985 von P. Wagner herausgegebenen Ausgabe von *Fanny Hill*.

² Exemplare aller angeführten Folgetexte befinden sich in der *British Library*. Ich zitiere *Fanny* im folgenden nach der amerikanischen Taschenbuchausgabe (New York: Signet/New American Library, 1981), zur Erleichterung bei Benutzung anderer Ausgaben aber auch mit Kapitelangabe.

³ Das Pseudonym steht für Fenton Griffiths (Foxon 1965:53).

⁴ Dieser 1973 erschienene Roman nahm mit insgesamt fast sechs Millionen verkauften Exemplaren Platz 10 auf der Liste der meistverkauften Romane in den siebziger Jahren in den USA ein (Sutherland 1981:30).

Zu Leben und Werk siehe Stern (1991).

⁵ Jong äußert sich im "Afterword" zu 'Ortsterminen' und zu den von ihr benutzten Quellen; außerdem teilt sie mit, daß sie ihre *period diction* mit Hilfe des *OED* und sogar durch den angesehenen Historiker J. H. Plumb überprüfen ließ. Auch Pat Rogers hat ihr in seiner Rezension (1980) bescheinigt, Anachronismen vermieden zu haben.

⁶ Dazu gehören beispielsweise die Gestaltung der Taschenbucheinbände - mit dem Bild eines halb entblößten, strumpfbandbesetzten Damenbeins (New York 1981; London 1981) -, der Hinweis auf die angesprochenen anderen Romane der Verfasserin (besonders deutlich in der Granada-Ausgabe) und die abgedruckte Auswahl von Rezensionsausschnitten, etwa: " 'Pretty hot stuff ... also wonderfully funny!' *Cosmopolitan*" (Signet-Ausgabe) oder " '500 pages of excellent bawdy fun' Thomas Hinde, *The Daily Telegraph*" (Granada-Ausgabe).

⁷ So charakterisiert der Peritext auf dem Rückeinband der britischen Taschenbuchausgabe den Roman als "Yeasty, funny, feminist, full of passion and poetry".

⁸ Zu den US-amerikanischen Verkaufszahlen siehe Maryles (1981:433); der im August 1980 veröffentlichte Roman belegte bei Jahresende Platz 12 der Bestseller-Liste. (Zum Vergleich: Judith Krantz's *Princess Daisy* auf Platz vier wurde 250.000mal verkauft.) Schon im Jahr nach der Erstveröffentlichung erschienen Taschenbuchausgaben in Großbritannien und den USA (und sind dort immer noch im Druck). Die sich ebenfalls bereits 1980 anschließenden Übersetzungen beispielsweise ins Französische oder ins Deutsche liegen inzwischen ebenfalls als *paperback* vor. *Fanny* erschien 1981 im Programm des Book-of-the-Month Club (Hinweis auf dem Rückeinband der Signet-Ausgabe), 1984 im Bertelsmann-Club.

⁹ Auf die Weiterführung von Samuel Richardsons *Pamela* (1740-2) durch Upton Sinclairs *Another Pamela* (New York 1950) bin ich weiter oben bereits eingegangen, siehe S. 88-9.

¹⁰ Zur Publikationsgeschichte siehe Fielding ([1749] 1974:I xlii-liii), zur Rezeptionsgeschichte siehe Blanchard (1926) und Paulson/Lockwood (Hg. 1969:1-26).

¹¹ Zu beiden Texten habe ich mich bislang schon beiläufig geäußert, siehe oben S. 15, 28, 71-2. Zur Fortsetzung von 1749 siehe Cross (1918:II 134-5) und Fielding ([1749] 1974:I lvi).

¹² Eine Kurzbiographie gibt der der Weiterführung folgende Peritext (Coleman 1985:[349]).

¹³ Siehe die Zwischentitel in *Tom Jones* I.1 und XVIII.5-13 sowie in *Fanny* I.1, III.14-16.

¹⁴ Als Beispiele seien genannt: "thee"/"thy"/"thou art" (1985:13), "criticks" (59), "olden" (77), "Ifacks" (169) sowie "wh__re" (323) und der Druck der Zwischentitel in Versalien.

¹⁵ Siehe Sherbo (1969:58-84, besonders 65-74).

¹⁶ Siehe beispielsweise die Zwischentitel zu V.1 und VI.11 oder das folgende Beispiel ver-fremdeter *poetic diction*:

When bright Phoebus, lightly bussing the rosy cheeks of Dawn, did bid her adieu and com-mence to climb the steepest portion of his diurnal rounds; when, in plain English, the clock had just struck eight" (1985:17).

(Siehe *Tom Jones* IV.2, S. 153-4, oder *Joseph Andrews* I.8, S. 56.)

¹⁷ Der aus *Joseph Andrews* bekannte Abraham Adams wird am Schluß von *Tom Jones* auch dort noch als Figur eingeführt.

¹⁸ *Tom Jones* [...] in his *Married State* dagegen schließt sich zeitlich unmittelbar an die Vor-lage an, bindet die Handlung an eine Reise in Westengland an und übernimmt die meisten Fi-guren des Prätextes.

¹⁹ Vielleicht kann man auch hierin eine Anlehnung an *Fanny* erblicken (wo ebenfalls bereits Autoren als Figuren auftraten), und natürlich in der Piraten-Episode gegen Ende des Folgetex-tes. Da beides jedoch in den *plot* des Folgetextes eingebunden wird und nicht bloßer Effekt bleibt, sehe ich darin kein Plagiat.

²⁰ Definitiv anachronistisch ist der Hinweis auf ein Panorama (1985:327), außerdem hätte man wohl kaum von "democratic mix" (78) gesprochen oder davon, 'to work extra hours' (125). Siehe auch Profumo (1986).

²¹ Als Beispiel sei nur aus der ausführlichen Rezension im *TLS* zitiert:

a considerable achievement by any standards, true to the spirit and tenor of Fielding's origi-nal, and suitably racy in its own right. [...]

Diverting as it is, Coleman's novel is no cheapskate period-piece parody, and if its eight books cannot aspire to the architectonic shapeliness of its forebear, it none the less offers a plot that is well sustained and nicely executed. Coleman manages a consistent narrative voice, cultivating the reader with authorial prefaces and choric interpolations, and the moral concerns are, to a certain extent, of a piece with Fielding's own. There is a fair amount of swiving along the road, but sexual romps are not overdone - as with the original, an impres-sion of concupiscence is achieved without very many ladies actually being brought to bed.

[...] this has at least the quality of authentic eighteenth-century pastiche (Profumo 1986).

Der Bewertung schließe ich mich an; anzumerken bleibt lediglich, daß es sich nicht um die er-ste Fortsetzung von *Tom Jones* handelt, wie der Rezensent behauptet.

Ausschnitte aus weiteren Rezensionen (aus *Publisher's Weekly* und der *NYTBR*) finden sich auf dem Rückenband der Taschenbuchausgabe (London: Grafton, 1988).

²² Quelle dem Verfasser bekannt, aber nicht zur Veröffentlichung freigegeben.

IV. FOLGETEXTE ZU WERKEN VON JANE AUSTEN

1. Vorbemerkungen

1.1 Rezeptionsgeschichte

Jane Austen hat mit ihren Romanen posthum das Kunststück vollbracht, nicht nur von den Kritikern kanonisiert worden zu sein, sondern gleichzeitig auch zu den gegenwärtig populärsten britischen Romanautor(inn)en vergangener Zeiten zu gehören.

Das war nicht immer so.¹ Zu ihren Lebzeiten sind ihre (üblicherweise anonym erschienenen) Werke wenig rezensiert und auch später wenig gelesen worden, wenn, dann vorrangig von einem intellektuell ambitionierten Publikum.² Steigende Popularität setzte erst nach der 1870 von ihrem Neffen James Austen-Leigh veröffentlichten Biographie ein, erst ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist auch allgemein ein größeres - und stetig wachsendes - Ansehen bei reproduzierenden Rezipienten hinzu gekommen. Inzwischen stellen Austens Romane nicht nur populäre 'Klassiker' dar, sondern zugleich diejenigen, die im englischsprachigen Raum insgesamt am häufigsten produktiv rezipiert worden sind.

In der Geschichte dieser *produktiven Rezeption* lassen sich vier Phasen ausmachen:

- eine erste, das Jahrhundert von 1811 (dem Erscheinungsjahr von *Sense and Sensibility*) bis 1912 umspannende Phase, in der nur wenige Weiterführungen erschienen sind;³
- eine zweite für die Jahre 1922-33, in denen Chapmans kritische Edition von Austens Werken und zugleich drei Supplemente und zwei Fortsetzungen (überwiegend von Austens Urgroßnichte Edith Brown) veröffentlicht wurden;⁴
- dann eine dritte, von 1940 bis 1958 reichende Phase, in der nur vereinzelt Weiterführungen verlegt wurden (und zwar hauptsächlich solche zu *Pride and Prejudice*).⁵
- Pünktlich zum 200. Geburtstag der Autorin im Jahr 1975 setzt die vierte Phase und mit ihr geradezu ein Boom ein; seither ist die Kette von Folgetexten nicht mehr abgerissen. Auffälligerweise sind im Zeitraum von 1982 bis 1989 gleich fünf Weiterführungen zu *Mansfield Park* veröffentlicht worden.

Diese Tatsachen werfen interessante Fragen auf: lassen sich beispielsweise Verbindungen zwischen der passiven bzw. reproduzierenden Rezeption der Prätexte und der Gestalt der Folgetexte erkennen? Kommt es dabei zu Korrekturen weitverbreiteter Vorstellungen? Kann man andererseits aus den Folgetexten Rückschlüsse auf die Rezeption der Prätexte ziehen? Und warum werden gerade Jane Austens Werke gegenwärtig so häufig produktiv rezipiert? - Ihre Beantwortung macht eine besondere Vorgehensweise erforderlich.

1.2 Analytisches Vorgehen

Die Fülle der Weiterführungen zu Austens Romanen hat Konsequenzen für mein weiteres Vorgehen. Einmal zwingt sie mich zur Einschränkung im Umfang der Textanalysen: viele Folgetexte können lediglich summarisch abgehandelt, ihnen entnommene Textbeispiele müssen oft in die Anmerkungen 'verbannt' werden. Zum zweiten bedürfen die Kriterien der Analyse vorab einer Erläuterung, denn sie sollen im konkreten Fall nur noch abgerufen werden.

Neben den allgemein dieser Untersuchung zugrunde liegenden Gesichtspunkten werde ich nämlich, auf Austens Prätexte bezogen, noch zusätzliche Kriterien heranziehen. Das geschieht einmal, um den Grad einer stilistischen Imitation genauer bestimmen zu können, daneben jedoch noch zur Abgrenzung von anderen gegenwärtig erscheinenden Romanen mit gleichem *setting*.

Obviously, many of Jane Austen's admirers have been mainly interested in her for non-literary reasons; suburban housewives are refreshed by a return to the days of poke-bonnets; snobs and Tories rejoice in whatever appears to reinforce their cherished conviction that the possibilities of life are extremely limited, particularly for other people. Just as the dislike of Jane Austen's detractors springs from their sense that she is coolly indifferent to the forward or the upward or the inward look which they favor, so her most uncritical devotees, the "Janeites," find in her a fortifying occasion for looking backward, or down their noses. (Watt 1963:9-10)

Wenn diese provokante Bewertung von Ian Watt - die ich unkommentiert so stehen lassen möchte - auch heute noch zuträfe, dann fragte sich, was eigentlich Austens Prä- und besonders die dazugehörigen Folgetexte von den in unseren Jahrhundert verfaßten *Regency romances* (beispielsweise einer Georgette Heyer) unterschiede?

Ihnen gemeinsam ist, wie gesagt, das *setting*, und zwar in zeitlicher, räumlicher und gesellschaftlicher Hinsicht: sie spielen im Landadel und im Bürgertum (Süd-)Englands um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. In beiden Fällen dreht sich das Geschehen um Verliebtheit und um die Überwindung entgegenstehender Hindernisse bis hin zur abschließenden Heirat; ausgespart bleiben in der Regel die Lebensbereiche Arbeit und Sexualität, außerdem der Tod.⁶

Speziell für Jane Austens Romane charakteristisch sind

- die überwiegend szenische Darstellung bei gleichzeitigem Zurücktreten der Erzählerfigur;⁷
- damit verbunden die Charakterisierung vorwiegend über den Dialog oder das Verhalten der Figuren (und weniger über den Erzählerkommentar);⁸
- weiterhin der Einsatz von Ironie (vor allem in der Form der dramatischen Ironie, aber auch über den Erzählerkommentar)⁹
- und außerdem die Verwendung der Erlebten Rede als Mittel der Bewusstseinsdarstellung (Bühler [1936]; Pascal 1977:45-60; Müller 1984);
- schließlich noch die Stichworte 'Konversation' und 'Etikette'. Zum Bewertungsmaßstab gesellschaftlichen Verhaltens und moralischer Güte - *manners* eben - wird immer wieder *propriety* bzw. die Beachtung des *decorum* erhoben, weitere Schlüsselbegriffe sind (*dis*)*agreeability*, (*in*)*delicacy* und (*in*)*sensibility*.¹⁰

Diese Kriterien werde ich den den folgenden Analysen zugrunde legen, um danach beurteilen zu können, ob die Weiterführungen geeignet sind, bei Lesern von Austens Prätexten ihre *willing suspension of disbelief* aufrechtzuerhalten; ob sie sich an ausgesprochene *Janeites* oder an kritischere Leser ihrer Werke wenden oder aber - über dieses Publikum hinaus - ganz allgemein an Leser der gegenwärtig populären *Regency romances*.

2. Entwürfe und Umsetzungen

Die jüngste Phase der produktiven Rezeption von Jane Austens Werken setzt nicht etwa mit Folgetexten zu ihren sechs Romanen ein, sondern mit Weiterführungen dreier lediglich im Entwurf überlieferter Vorlagen. Diese Entwürfe lassen sich jeweils auf den Beginn, die Mitte und das Ende von Austens Schaffensperiode datieren; ich beginne mit der produktiven Rezeption ihres zuletzt begonnenen, Fragment gebliebenen Romans.

2.1 *Sanditon*

Jane Austens Krankheit und Tod begleiteten und beendeten die Arbeit an ihrem letzten Roman. Das titellose Manuskript, offensichtlich nur ein erster Entwurf,¹¹ kursierte nach ihrem Tod innerhalb der Familie, mit Folgen für dessen Rezeptionsgeschichte. Bereits Anna Lefroy, eine Nichte Austens und die Erstbesitzerin des Fragments, versuchte sich in den 1830er Jahren an einer Vervollständigung (auf die ich noch zurückkomme). Austens Neffe James teilte in seiner Biographie später erstmals Auszüge aus dem Fragment mit (Austen-Leigh 21871:181-94), andere Familienmitglieder steuerten Titel bei, die jeweils unterschiedliche Aspekte des Entwurfs hervorhoben: einmal die Rolle auftretender Figuren ("The Brothers"), zum anderen die Bedeutung des Schauplatzes ("Sanditon").¹² Den letztgenannten Vorschlag haben später nicht nur die meisten Herausgeber des Textes übernommen, er wurde überdies von den wenigen reproduzierenden Rezipienten unterstützt.¹³ Ungeachtet der wechselhaften künstlerischen Bewertung des Fragments¹⁴ haben diese hervorgehoben, daß Austen hier Neuland betreten habe: "The unusual theme of *Sanditon* - the conversion of a barren seaside village into a fashionable health resort - gave Austen room for satire of a remarkably rich, almost Dickensian kind."¹⁵

Kurz zum Inhalt. Im fragmentarischen Entwurf lassen sich drei Teilhandlungen erkennen. Die erste beginnt im Sinne eines Entwicklungsromans: sie schildert die Initiation eines Mädchens vom Lande, Charlotte Heywood, in die Welt des Landadels und des städtischen Großbürgertums. Die zweite und dritte spielen innerhalb dieses ebenso exklusiven wie exzentrischen Zirkels der Denhams und der Parkers. Zum einen findet sich hier Austens typische Liebeshandlung: der als *man of feeling* posierende, von sentimentalromanen und romantischer Dichtung berauschte Sir Edward Denham flirtet erst mit Charlotte, nimmt sich dann jedoch die Verführung seiner Kusine Clara Brereton vor, während seine Tante - die standesbewußte und nie ihr finanzielles Interesse aus den Augen verlierende Lady Denham - dagegen seine Verbindung mit der reichen westindischen Erbin Miss Lambe sucht. Zum anderen begegnet man der bereits angesprochenen, für Austens Romane ungewöhnlichen Ausein-

andersetzung mit zeitgenössischen sozio-ökonomischen Phänomenen: Lady Denham und insbesondere Mr Thomas Parker sehen im Ausbau Sanditons zu einem Seebad einen lohnenden Spekulationsgewinn und setzen alle Hebel zu seiner Verwirklichung in Bewegung. Bevor das Fragment abbricht, sind noch Miss Lambe, die beiden hypochondrischen Schwestern von Mr Parker und ihr lebenslustiger Bruder Sidney eingeführt worden. Auf die sich stellenden Fragen und möglichen weiteren Entwicklungen - über die natürlich spekuliert worden ist¹⁶ - haben drei Supplemente versucht zu antworten.

Anna Lefroys frühe, imitative Vervollständigung kann hier übergangen werden: sie blieb selbst nur Fragment und zudem bis 1983 unveröffentlicht.¹⁷

Weitaus folgenreicher ist dagegen das jüngste, 1975 im amerikanischen Boston von 'Another Lady' veröffentlichte Supplement gewesen (auf das zweite komme ich anschließend zu sprechen). Die Handlungsentwicklung will ich gar nicht im einzelnen schildern (sie ist bereits von Ganner-Rauth 1983b:134 referiert worden), es genügt zu wissen, daß Charlotte Heywood am Ende Sidney Parker heiratet, daß Sir Edward Denhams Entführungspläne scheitern und ihn endgültig zur komischen Figur werden lassen (Kapitel 29) und daß Sanditon sich nur unwesentlich wandelt.¹⁸ Der von den reproduzierenden Rezipienten des Prätextes hervorgehobene sozio-ökonomische Aspekt wird damit zurückgedrängt zugunsten der für Austens Werk charakteristischen Liebeshandlung mit komischen Verwicklungen; das Neu- und Fremdartige muß so dem Bekannten weichen, was Jürgen von Stackelbergs (oben auf Seite 32 bereits zitierte) Beobachtung des für Supplemente augenscheinlich typischen 'Rückfalls ins Klischee' einmal mehr bestätigt.¹⁹

Another Ladys Supplement ist auch stilistisch auf imitative Übereinstimmung mit Austens anderen Werken und auf den Anschein bruchloser Einheit mit dem fragmentarischen Prätext angelegt (der von etwas über elf auf 30 Kapitel ausgeweitet wird).²⁰ Gesellschaftliche Anlässe wie Abendessen, eine Exkursion oder ein Ball bieten Gelegenheiten zur Konversation (Kapitel 13, 19-21, 24-6), Spaziergänge werden zu Klippschulen der Etikette (Kapitel 15, 18), und natürlich fallen häufig Schlüsselbegriffe wie (*im*)*propriety* oder (*in*)*sensibility*.²¹ Anders als in Austens sonstigen Werken - aber dennoch in Übereinstimmung mit dem in dieser Hinsicht ebenfalls abweichenden, fragmentarischen Prätext - kommt es trotz vieler Dialogpassagen nicht zu einem Übergewicht szenischer Darstellung (etwa, weil häufig Charlottes Gedanken wiedergegeben werden), und ebenso werden Charakterisierungen und Ironie gerade auch über Erzählerkommentare vermittelt.²² Interessanterweise fehlt dagegen nicht der - lange Zeit von Austens reproduzierenden Rezipienten im englischsprachigen Raum übergangene - Einsatz der Erlebten Rede; diese Technik wird sogar öfter angewandt.²³

Von wem, warum und für wen wurde dieses Supplement verfaßt? Das an Jane Austen ('A Lady') angelehnte Pseudonym wurde in einem epitextuellen Interview (Hall 1975) gelüftet: bei 'Another Lady' handelt es sich um die in

England lebende Australierin Marie Dobbs, die angibt, das Fragment bereits als Teenager gelesen zu haben und von seiner Unabgeschlossenheit fasziniert worden zu sein. Sie äußert sich zu ihrer Vorgehensweise, insbesondere zu ihrer eigenen Rezeptionshaltung gegenüber Austens Romanen:

I didn't set out to write in her style at all, but then gradually I discovered that I was falling into it, and that any anachronisms sounded stupid. [...] what I am truly concerned with is having got her values right.

[...] I feel that I'd like to get back to Jane Austen's values. [...] people who live in a community and understand and respect others. I think this is why there is so much more to Jane Austen than the simple love story, the period beauty, and it's this that I've tried to continue. (Hall 1975)

Als intendierte Rezipienten hatte sie nicht etwa Literaturkritiker oder -wissenschaftler, sondern "the lay readers of Jane Austen" im Blick, wie sie in einem Peritext zu *Sanditon* ("An Apology from the Collaborator", 310-3) bekannt hat; die Vorabdrucke von Teilen des Supplements erfolgten übrigens in zwei *Frauenzeitschriften*.²⁴

In dem Peritext trifft die Verfasserin aber noch weitreichendere Feststellungen:

Her intentions over plot presented no great stumbling block. Many eminent critics have commented on Jane Austen's limited range. They have pointed out - frequently - that she only has one plot at her disposal, that her social range is tiny, that nobody dies on stage and there are no calamities. She knew nothing of politics, disregarded the Napoleonic wars and never revealed a conversation unless a woman was present. Her choice of subject matter was as limited as her range of patterns and background. (*Sanditon* 311)

I would like to emphasise, however, that neither this apology nor my completion of the manuscript is intended for them [the literary critics (HN)], but for the lay readers of Jane Austen. Ever increasing numbers, seeking to escape the shoddy values and cheap garishness of our own age, are turning to the past to catch glimpses of life in what appear to be far more leisured times.

In rereading Jane Austen, we are able to experience something of that age of elegance which too often eludes us in the twentieth century. We are unrepentant about this form of escapism and turn to her six novels for relaxation on plane journeys, in family crises and after the sheer physical exhaustion of our own servantless world. (*Sanditon* 310-1)

Wenigstens die von ihr übergangenen Literaturkritiker unter ihren Lesern sind von diesen Äußerungen provoziert worden (obwohl Kritik an den engen Grenzen der von Austen dargestellten Welt nun gewiß nicht neu ist).²⁵ Sie haben insbesondere das Eskapismus-Argument zurückgewiesen, dessenungeachtet aber das Supplement an den eindeutig eskapistischen Romanen Georgette Heyers gemessen oder gar selbst als "an escapist dream" (Annan 1975) bezeichnet. Another Ladys Feststellung bezog sich jedoch auf die Gruppe der 'lay readers': werden Austens Romane von ihnen tatsächlich in der geschilderten Art rezipiert, sehen die meisten der gegenwärtigen Leser sie - wie beispielsweise ein Kritiker Austens *Sanditon*-Fragment²⁶ - nur mehr als authentische *Regency novels* an?

Durch einen Blick auf die Rezeption des Folgetextes läßt sich hier gewissermaßen die Probe aufs Exempel machen, und darum gewinnt er in meinen Augen an Interesse. Wäre *Another Ladys* Einschätzung der Rezeptionserwartungen nämlich richtig, dann hätte auch ihr Supplement davon profitieren können (das, wie gesehen, eskapistischer Motivation dadurch entgegenkommt, daß es provozierende Elemente des Fragments abschwächt). Bevor ich diesen Gedanken jedoch weiter verfolge, möchte ich noch einen kurzen Seitenblick auf die möglicherweise rezeptionslenkenden Peritexte der Verlage richten.

Während in den beiden britischen Ausgaben (London: Peter Davies, 1975; Corgi Books, 1976) deutlich auf den Autorenwechsel, aber auch auf den imitativen Charakter des Folgetextes hingewiesen und dieser (in der Verlagsnotiz von 1975) als "a romantic novel [...] with [...] delicate satirical humour" gekennzeichnet wird, so fällt bei der amerikanischen Taschenbuchausgabe (New York 1976) auf, daß hier der Inhalt deutlich reißerischer referiert und das Supplement explizit als "a delightful Regency romance" (1976:[i]) vorgestellt wird.²⁷ Die Verlage kommen so offenkundig unterschiedlichen Rezeptionserwartungen britischer und amerikanischer Leser entgegen, die von diesen sicherlich ebenso an Austens eigene Werke herangetragen werden.

All dies bliebe nun Wunschdenken von Verlagsseite oder Spekulation meinerseits, wenn sich kein Publikum gefunden hätte - doch das Gegenteil ist der Fall. *Another Ladys Supplement* ist in allen wichtigen anglo-amerikanischen Feuilletons rezensiert worden, also in einem vergleichbaren Ausmaß wie zuvor beispielsweise *Vendredi* oder später *Foe*. (Einen ähnlichen Anklang bei Literaturwissenschaftlern hat es dagegen nicht gefunden, ist aber immerhin zweimal zum Gegenstand stilkritischer Untersuchungen gemacht worden.)²⁸ Ungeachtet der überwiegend negativen Kritikerurteile (eine Ausnahme bildet Philippa Toomeys Rezension in der *Times*)²⁹ blieb der Erfolg bei den passiven Rezipienten nicht aus: im Erscheinungsjahr wurden allein von der gebundenen britischen Ausgabe 30.000 Exemplare verkauft (22.000 davon in den ersten zehn Wochen; Sutherland 1978:21), und schon im Jahr darauf lag der Folgetext beiderseits des Atlantik in Taschenbuchform vor. 1980 wurde eine deutsche Übersetzung (und zwar unter dem richtigen Namen der Verfasserin) veröffentlicht, die zwei Jahre später ebenfalls als Taschenbuch herauskam.

Natürlich war der Veröffentlichungszeitpunkt - genau 200 Jahre nach Austens Geburt und im Jahr nach Ablauf des Urheberrechts an *Sanditon* - geschickt gewählt, was die große Zahl passiver Rezipienten jedoch nicht ausreichend zu erklären vermag (wie etwa die Erscheinungsdaten der deutschen Ausgaben belegen). Nein, *Another Ladys* Einschätzung der Rezeptionssituation - die sich im übrigen mit der vorangegangenen (oben auf Seite 188 zitierten) Beurteilung Ian Watts deckt - scheint sich bestätigt zu haben. Daß inzwischen nur noch (ausgerechnet!) die deutsche Taschenbuchausgabe in Druck ist, besagt noch nicht das Gegenteil (die englischsprachigen hielten sich immerhin bis 1983, und die Erstausgabe verschwand nur als Folge der Verlagsaufgabe

1986 aus dem Druck), vor allem nicht angesichts der vielen sich anschließenden Folgetexte der siebziger und achtziger Jahre, ließe sich eine entsprechende Produktions- und Rezeptionsmotivation auch bei ihnen feststellen. Bevor ich mich deshalb diesen Weiterführungen zuwenden werde, möchte ich allerdings noch auf das zweite, bereits 1932 erschienene Supplement zu *Sanditon* eingehen (von dem *Another Lady* offenkundig keine Kenntnis hatte, siehe *Sanditon* 310).

Alice Cobbetts Folgetext *Somehow Lengthened* - der den transtextuellen Bezug im Untertitel deutlich signalisiert - ist im Gegensatz zu *Another Lady's* Supplement erstaunlicherweise *nicht* als imitative Vervollständigung konzipiert worden. Weder handelt es sich um eine ausgesprochene stilistische Imitation³⁰ noch orientiert sich die Handlung an Austens Gewohnheiten: nicht nur, daß eine Schmuggler-Episode hineingenommen wird (Kapitel 12-20), nein, es fehlt sogar das *happy ending*, denn Charlotte verweigert sich einer Heirat.³¹

Was dieses Supplement - das den Prätext anfangs nicht wörtlich wiedergibt, sondern ihn (in den Kapiteln 1-4) aus urheberrechtlichen Gründen neu erzählt - jedoch bemerkenswert macht, ist die Ausgestaltung der karibischen Erbin, Lorelia Lambe, und ihrer schwarzen Dienerin, Manda.³² Beide dienen (in den Kapiteln 5-11) als Kontrastfiguren zur weißen englischen Einwohnerschaft von Sanditon. Sie fallen allein schon durch ihr Äußeres auf, außerdem noch durch das *broken English* der Dienerin (die zudem über magische Kenntnisse verfügt)³³ und durch eine verborgene Leidenschaftlichkeit:

A turf [thrown by children (HN)] aimed at her negress had struck her [Lorelia's (HN)] own neck. She wheeled about and stood with fists clenched and blazing eyes, addressing their tormentors with a flood of invective such as Charlotte had never heard. (Cobbett 1932a:59)

England tritt ihnen feindselig gegenüber: schon durch das ungewohnte Klima - "No wonder that anyone should pine away in this cold gloomy country where the sun never shines, and one is always homesick", stellt Lorelia fest (1932a: 80) - , vor allem aber durch das Verhalten der 'Einheimischen', und zwar nicht nur das der Kinder (siehe das oben angeführte Zitat). Es beginnt beim mangelnden Verständnis aller Bewohner Sanditons für die subtilen ethnischen (und sozialen) Unterschiede in der gemischt-rassischen karibischen Gesellschaft, was sich bei einzelnen Mitgliedern bis zum offenen Rassismus auswächst. Der *cultural clash* wird an einem Gespräch veranschaulicht, das Lorelia Lambe unbemerkt mitanhört, und an ihrer anschließenden Reaktion:

"I do not care about the black! I have seen niggers in town!" she [Arabella Matthews (HN)] cried. "What I wish to see is this mulatto miss! A half-black young woman with a white's education should be diverting. How lucky for her that a curled crop is the thing!"

[...]

"If you mean me, miss, as I suppose you do," she [Lorelia Lambe (HN)] addressed the unguarded chatterer in a measured way, her naturally soft voice again taking a sort of cold authority such as Charlotte had never conceived of, much less heard from a girl in her teens, "permit me to inform you that I am not a mulatto. I am an octoroon. Do I look half black? You are talking of what you know nothing about. [...]" (1932a:63)

Charlotte Heywoods gedankliche Verarbeitung dieses Konflikts zeigt übrigens, daß auch die (weiße) Protagonistin hier überfordert ist.³⁴ Die Beleidigungen der englischen Bewohner sind aber noch steigerungsfähig. Lady Denham befürchtet durch das Erscheinen der Schwarzen, Manda, eine Beeinträchtigung der Anziehungskraft von Sanditon (d. h. ihres Spekulationsgewinns) und verlangt, sie in einem Karren nach London zu schaffen; als Lorelia ihre Zustimmung verweigert, wünscht Lady Denham ihr "a whipping" (81). Sidney Parker läßt sich später sogar dazu hinreißen, von "the lower races" (145) zu sprechen.

Die Verfasserin beläßt es nicht bei dieser Ausgestaltung von Austens Fragment um eine interkulturelle Problematik, vielmehr greift sie auch noch einen feministischen Aspekt auf. Sir Edward Denham, der in Cobbetts Supplement tatsächlich Clara Brereton entführt, entgeht bei seiner Rückkehr einem Duell und muß statt dessen Clara heiraten. Als Charlotte sich bei der Initiatorin dieses Plans, Lady Westborough, über dessen mangelnde Gerechtigkeit beschwert, hält diese ihr einen ebenso lebensnahen wie zynischen Vortrag über die Rechte der Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft.³⁵ Man geht wohl nicht fehl, diese insgesamt positiv gezeichnete Figur hier als Sprachrohr der Autorin und ihren Vortrag nicht nur als Kritik an der soziokulturellen Situation um 1800, sondern auch noch an der des Jahres 1932 aufzufassen.

Cobbetts Folgetext ist der Erfolg von *Another Ladys Supplement* versagt geblieben: *Somehow Lengthened* erlebte weder eine weitere britische noch eine US-amerikanische Ausgabe oder eine Übersetzung. Das liegt zum einen sicherlich an der damaligen Haltung zu Weiterführungen begründet (wie die beiden Rezensionen zeigen),³⁶ erklärt sich aber natürlich auch aus dem künstlerischen Gesamteindruck: es ist erst einer späteren Autorin, Jean Rhys, vorbehalten geblieben, die von Alice Cobbett herausgestellten interkulturellen und feministischen Aspekte zu zentralen Anliegen eines Folgetextes zu machen und ihm überdies eine anspruchsvolle Form zu geben (siehe unten Teil V). *Somehow Lengthened* zeigt jedoch, daß eine produktive Rezeption von Austens Werken - insbesondere die Vervollständigung eines Fragments - durchaus unterhaltsam sein kann, *ohne* imitativ angelegt zu sein bzw. Eskapismus als Ziel zu verfolgen.³⁷ Welchen der beiden Wege, Cobbetts oder *Another Ladys*, haben die anderen Weiterführungen eingeschlagen?

2.2 *The Watsons*

Nur zwei Jahre nach dem *Sanditon*-Supplement von *Another Lady*, erschien unter ähnlichen Pseudonym (nämlich von 'Jane Austen and Another') die Vervollständigung eines weiteren Austen-Fragments. *The Watsons* weist grundsätzlich eine ganz ähnliche Rezeptionsgeschichte auf wie *Sanditon*, hat jedoch immer schon vergleichsweise größere Aufmerksamkeit erfahren.

Auch dieses Fragment ist erstmals (diesmal in Gänze und mit diesem Titel) in Austen-Leighs Biographie veröffentlicht worden (²1871:293-364). Wiederum hat Austens Familie auch darüber hinaus noch in die Rezeptionsgeschichte eingegriffen: eine Großnichte berichtete, Jane Austen hätte das Fragment 1804 begonnen und wegen des Todes ihres Vaters 1805 beiseite gelegt; Janes Schwester Cassandra teilte mit, wie sich diese angeblich den weiteren Handlungsablauf vorgestellt hätte.³⁸ Austens Urgroßnichte Edith Brown veröffentlichte 1928 als *The Watsons* einen Folgetext, der - ähnlich wie später Another Ladys *Sanditon* - zuerst das Fragment abdruckt und dann ihr eigenes, imitativ angelegtes Supplement folgen läßt. Aber auch für Alice Cobbetts Vorgehen im Fall von *Sanditon* läßt sich ein Gegenstück nennen: bereits 1850 hatte Austens Nichte Catherine Hubback mit *The Younger Sister* eine dreibändige Weiterführung vorgelegt, die (in den ersten vier Kapiteln des ersten Bands) den fragmentarischen Prätext paraphrasiert und ihn dann vervollständigt (anders als Cobbett aber nicht in eigenständiger Manier, sondern getreu der von Cassandra Austen überlieferten Autorintention).

Nicht genug damit, es sind vor 1977 noch zwei weitere Supplemente erschienen: die imitative Vervollständigung von L. Oulton (in unterschiedlichen Ausgaben 1923 in London und New York) sowie die eigenständig vorgehende Weiterführung von John Coates (London und New York 1958). Zudem hat Jane Austens Fragment - das selbst in unabgeschlossener Form wesentlich mehr Ausgaben als *Sanditon* erlebt hat³⁹ - öfter auch reproduzierende Rezipienten zur Auseinandersetzung gereizt. Doch bevor ich darauf näher eingehe, sei kurz der Inhalt skizziert.

Die fragmentarische Handlung besteht aus zwei größeren Episoden. Auf dem ersten Ball der Wintersaison erscheint Emma Watson, die Protagonistin, zum ersten Mal seit ihrer Kindheit wieder in Surrey in der ländlichen Gemeinschaft, in die sie hineingeboren wurde. Ihre Jugend verlebte sie bei einer Tante als deren auserwählte Erbin, wird nach deren zweiter Heirat aber ohne diese Aussichten zurück zu ihrem verwitweten Vater und ihren Geschwistern entlassen. Die Watsons nehmen nach der Adelsfamilie Osborne und den wohlhabenden Edwards' den untersten Platz in der gesellschaftlichen Stufenleiter ein (sie verfügen beispielsweise nicht einmal über eine eigene Kutsche), und die nun wieder mittellose Emma konkurriert in dieser Situation mit ihren drei Schwestern um die Gunst der heiratsfähigen Männer der Gegend: wieder einmal kreisen Handlung und Dialoge in einer für Austens Romane typischen Weise um das *match-making*. Auf dem Ball erregt Emma Watson das Interesse des begehrtesten Jungesellen, Lord Osborne, weiterhin das von Tom Musgrave (der im Ruf eines Frauenhelden steht) und das von Mr Howard, eines Priesters. Während sich Osborne und Musgrave auch in den folgenden Tagen um sie bemühen, hat Emma allein für Howard Augen.

Die zweite Episode spielt im Haus der Watsons, in einer gespannten Atmosphäre. Unsympathische Kontrastfiguren zu Emma sind ihre Schwester Marga-

ret (die um Musgraves Aufmerksamkeit buhlt) und ihre Schwägerin Jane, die beide durch affektiertes Verhalten charakterisiert sind. Außerdem lastet die Krankheit des alten Mr Watson über der Familie.

An dieser Stelle bricht das Fragment ab; nach der von Cassandra Austen überlieferten (und nicht mehr überprüfbaren) Autorintention hätte es wie folgt abgeschlossen werden sollen:

Mr. Watson was soon to die; and Emma to become dependent for a home on her narrow-minded sister-in-law and brother. She was to decline an offer of marriage from Lord Osborne, and much of the interest of the tale was to arise from Lady Osborne's love for Mr. Howard, and his counter affection for Emma, whom he was finally to marry. (Austen-Leigh ²1871:364)

Alle Supplemente - mit der Ausnahme des von Coates 1958 vorgelegten - halten sich an diese Handlungsskizze, was mir ein näheres Eingehen auf diesen Darstellungsaspekt erspart (zumal ein solcher Vergleich bereits 1986 von Terry vorgenommen worden ist). Auch die Frage nach dem Grad stilistischer Imitation ist schnell beantwortet: sprachlich kommt Coates' Version Austens Werken am nächsten, was um so erstaunlicher ist, da er selbst darauf hinweist, einen Kompromiß zwischen "period atmosphere and the modern usage of words" eingegangen zu sein.⁴⁰ Was mich an diesen Supplementen mehr interessiert, sind Aspekte ihrer Produktion und ihrer Rezeption sowie ihr Verhältnis zu den Punkten, die unter reproduzierenden Rezipienten des Prätextes umstritten gewesen sind.

Diese haben Fragen der Datierung des Fragments, die Gründe für seine Unabgeschlossenheit und seine Stellung in Austens Gesamtwerk kontrovers diskutiert. Die ersten beiden Punkte sind hier weniger von Belang (es genügt der Hinweis darauf, daß sich dabei mit Edith Brown auch eine produktive Rezipientin hervorgetan hat),⁴¹ interessanter ist dagegen der dritte. Einige der einflußreichsten Kritiker von Austens Werken (Johnson 1934:viii; Leavis 1941: 75-81; Chapman 1948:51) haben Ähnlichkeiten zwischen *The Watsons* und *Emma* herausgestellt und zu der These zugespitzt, das Fragment stelle den ersten Entwurf des 1816 erschienenen Romans dar.

Dieser Hypothese hat nun nicht erst B. C. Southam (1964:136, 145-8) widersprochen, sondern bereits der produktive Rezipient John Coates, der für seinen Folgetext auch gleich die praktische Konsequenz gezogen hat:

Emma Watson needed her name changed so I called her Emily. To me at one stage she threatened to turn into another Fanny Price, my least favourite Austen heroine. Others have seen her resemblance to Emma Woodhouse. I have tried to give her enough spirit to keep her distinct from Fanny, while also keeping her as gentle and as well-behaved as when I first met her. I hope I have done her justice. (1958:317, siehe auch S. 314)

Coates bezieht damit einerseits Position gegen die Auffassung reproduzierender Rezipienten, aber mehr noch, er *verändert* mit seinem Folgetext zugleich die Rezeption des Prätextes, der dem Leser im Rahmen des Supplements eben in dieser umgearbeiteten Fassung präsentiert wird. Der Prätext wird dabei nicht ab-, sondern aufgewertet, denn er wird nicht länger als defizitärer erster Wurf

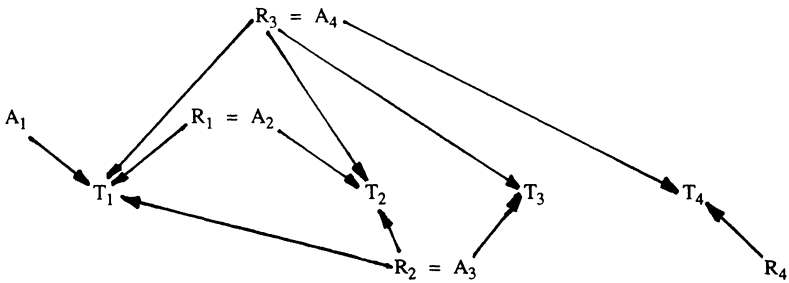
angesehen, vielmehr wird das in ihm steckende eigenständige Potential dem Blick neu freigegeben - also *verfremdet* - und weiterentwickelt. In diesen Rahmen fügt sich, daß Coates (diesmal offensichtlich nicht mit Absicht, sondern aus Unkenntnis) sich mit seinem Folgetext als einziger *nicht* an die angebliche Autorintention zur Vollendung des Fragments hält, und daß er mit seinem Supplement zudem Schwachstellen des fragmentarischen Prätextes auszugleichen gedenkt.⁴²

Der jüngste Folgetext, das 1977 erschienene Supplement von 'Another', ist insbesondere aus produktions- und rezeptionsästhetischen Gründen von Interesse. Es fällt auf, daß dieser Text nur zwei Jahre nach dem unter ähnlichem Pseudonym veröffentlichten Supplement von *Sanditon* im selben englischen Verlag (Peter Davies) veröffentlicht worden ist; der 1978 ebenfalls bei Corgi Books erschienene Nachdruck als Taschenbuch enthält als werbenden verlegerischen Peritext (1978:[ii]) sogar eine Zitatsammlung, die lediglich aus positiven Rezensionen von *Sanditon* (!) stammt. Der Verdacht, daß es sich bei Anothers Supplement um eine Auftragsarbeit handelt, liegt deshalb nahe, und er bestätigt sich auf ungewöhnliche Weise im Text selbst.

Auch Another rundet - wie schon Another Lady zuvor - sein Supplement mit einem längeren Peritext ab. Er geht in diesem "Postscript" auf Produktions-, Darstellungs- und Rezeptionsgesichtspunkte des Prätextes ein und wendet sich dann der Persönlichkeit von Austens Nichte Catherine Hubback und ihrem *Watsons*-Supplement *The Younger Sister* (1850) zu. Dieser Folgetext - in den das Wissen mehrerer Familienmitglieder eingeflossen sei - habe Jane Austens Autorintention in bezug auf *The Watsons* in Anothers Augen unverfälscht verwirklicht:

The belief [...] that Catherine absorbed from them [Jane Austen's relatives (HN)] an accurate picture of the author's intentions, is in my view well founded. Any merit in this present telling of the story derives from that belief.⁴³

The Younger Sister wird damit zu einem zweiten Prätext erhoben, eine Rolle, die dieses Supplement bereits für Hubbacks Enkelin Edith Brown eingenommen hatte, deren eigenen Folgetext Another im übrigen verwirft.⁴⁴ Damit ergibt sich der seltene Fall, daß nicht nur der Prätext, sondern auch seine Folgetexte zu weiteren produktiven Rezeptionen Anlaß gegeben haben, was sich (ausgehend vom oben auf Seite 68 gegebenen Schema) wie folgt veranschaulichen läßt:



(A₁ steht für Austen, A₂ für Hubback, A₃ für Brown und A₄ für Another; T₂ meint *The Younger Sister*, T₃ das 1928 und T₄ das 1977 erschienene Supplement. R₃ → T₂ o. ä. bezeichnet einen Rezeptions-, A₄ → T₄ einen Produktionsvorgang. Die 1923 von Oulton und 1958 von Coates veröffentlichten, nicht auf *The Younger Sister* zurückgehenden Supplemente habe ich der besseren Verständlichkeit halber nicht aufgenommen, ebensowenig die sonst als gestrichelte Linie dargestellte, intendierte Rezeption.)

Dieser vielleicht verwirrende Komplex von Rezeptionsakten löst sich jedoch insofern, als es sich bei Another's Supplement (T₄) gar nicht um eine echte Auseinandersetzung mit den vorangegangenen Folgetexten (T₃ und insbesondere T₂) handelt. Seine Version stellt nämlich nichts weiter als eine nur leicht bearbeitete, im wesentlichen gekürzte, aber unter anderem Namen veröffentlichte Neuausgabe von Hubbacks Supplement dar - und damit eindeutig ein *Plagiat*. Dadurch, daß einzelne Szenen und Nebenhandlungen fortgelassen werden, schrumpft Hubbacks viktorianische *three-decker novel* auf modernes Maß. (Bei Browns freierer Bearbeitung von Hubbacks Folgetext handelt es sich dagegen nicht um ein Plagiat.)⁴⁵

Another's Vorgehen stellt die einfachste Erledigung einer Auftragsarbeit dar, deren wahrer Charakter kunstvoll verschleiert und von den reproduzierenden (und sicherlich auch von den passiven) Rezipienten nicht erkannt worden ist.⁴⁶ David Hopkinson - der sich hinter dem Pseudonym verbirgt - hat sich übrigens auch als *reproduzierender* Rezipient im Rahmen eines Handbuchartikels zu Austens Fragment und seinen Folgetexten geäußert und dabei die Gelegenheit wahrgenommen, seine eigene Wertschätzung von Hubbacks Supplement sowie die Minderwertigkeit der Folgetexte von Oulton, Brown und Coates zu unterstreichen und seine eigene Arbeit vergleichsweise positiv davon abzuheben.⁴⁷

Abweichend davon sehe ich diesen Komplex produktiver Rezeptionen zusammenfassend so: bis auf Coates bemühen sich alle Autoren um enge stilistische Nähe zu Austens Werken (die paradoxerweise aber eben nur Coates erreicht) und um die Ausführung ihrer angeblichen Autorintention. Lediglich Coates geht einen eigenen Weg und nimmt sich sogar die Freiheit, bewußt Änderungen am Prätext vorzunehmen, gerade um diesem (ein erneutes Parado-

xon) zu größerer Eigenständigkeit zu verhelfen. Nahezu alle Weiterführungen richten sich vorrangig an *Janeites* und weniger an kritischere Leser: keine verläßt den von Austen vorgegebenen Rahmen der 'two inches of ivory', wie dies etwa Alice Cobbett getan hatte (auch Coates nicht, der nur die unmittelbare Vorlage, nicht aber das für Austens Werke typische *setting* oder deren Handlungsmuster verfremdet).⁴⁸ Alle Supplemente sind also geeignet, aus eskapistischer Motivation heraus rezipiert zu werden, und insbesondere Anothers zuletzt veröffentlichte Weiterführung kommt dieser Haltung entgegen, indem mit ihr in plagiatorischer Weise ein bereits erschienener Folgetext auf das Maß einer *easy reading edition* zurechtgestutzt wird.

Alle Supplemente seit 1923 sind von namhaften Kritikern im *TLS* rezensiert worden, darüber hinaus aber nur die von Oulton, Coates und Another. Oultons, Browns und Coates' Versionen haben auch amerikanische Ausgaben erlebt, dagegen ist Anothers Supplement als einziges ins Deutsche übersetzt worden. Lediglich die beiden jüngsten Folgetexte sind aber mehrfach bzw. als Taschenbuch aufgelegt worden, so daß man allein bei ihnen von einer wenigstens zeitweilig erfolgreichen Ansprache passiver Rezipienten ausgehen kann.⁴⁹ Rückblickend gesehen handelt es sich bei den Supplementen von Another und von Another Lady um erste Angebote auf einem kommerziell erfolgversprechenden Markt, denn ihnen sind - in dieser vierten Phase produktiver Rezeptionen - in kurzem Abstand andere Weiterführungen gefolgt.

2.3 *Lady Susan*

Neben *Sanditon* und *The Watsons* ist noch ein dritter Entwurf Austens als Vorlage einer Weiterführung herangezogen worden. *Lady Susan* entstand wahrscheinlich in der ersten Schaffensperiode der Verfasserin und fällt in formaler wie inhaltlicher Hinsicht aus dem gewohnten Rahmen:

Lady Susan was a short, atypical novel written by Jane Austen. Told in letters, it totalled only 20,000 words, remained unfinished and was published posthumously in 1871.

It was a remarkable book in that it contained Jane Austen's only femme fatale, a heroine-villainess named Lady Susan Vernon, a society woman so selfish that she will even sacrifice her daughter's happiness to insure her own social standing and financial security.

Diese in den verlegerischen Peritexten der britischen Ausgaben von Phyllis Ann Karrs gleichnamiger Weiterführung (New York 1980) gegebene Darstellung⁵⁰ bedarf einer nicht ganz unwichtigen Korrektur: Austens aus 41 Briefen bestehender, kurzer Roman endet nämlich mit der "Conclusion" eines Erzählers, in dem das Geschehen - in unbeholfener Weise - zum Abschluß gebracht wird. *Lady Susan* stellt also kein Fragment im eigentlichen Sinn dar, wohl aber einen nicht bis ins letzte durchgearbeiteten Entwurf. Auch Karrs Folgetext läßt sich deshalb nicht (wie die bisher bereits angesprochenen Weiterführungen) als

Supplement ansehen: es handelt sich vielmehr um eine auktorial erzählte *Erweiterung*.⁵¹

Der *Prätex*t schildert, in der Form des mehrstimmigen Briefromans, die Intrigen der jung verwitweten Lady Susan Vernon. Zum einen gewinnt sie ihr Vergnügen daraus, gleichzeitig mit mehreren Männern zu flirten und diese ihren ausersehenen oder bereits angetrauten Partnerinnen zu entfremden, andererseits versucht sie, ihre Tochter Frederica gegen deren Willen mit einem ihrer eigenen Günstlinge zu verheiraten. All dies offenbart sie in freimütigen Briefen an ihre ähnlich gesonnene Freundin Mrs Johnson. (Was die Erzählperspektive, den zynischen Ton von Lady Susans Briefen und die Handlung angeht, scheint mir der 1782 von Choderlos de Laclos veröffentlichte Roman *Les liaisons dangereuses* hier eindeutig als Vorbild gedient zu haben.)⁵² Letztendlich werden Lady Susans Machenschaften aber aufgedeckt und sie zum Weggang genötigt.

Dieser kurze Romanentwurf hat die unterschiedlichsten Bewertungen erfahren.

The critical history of *Lady Susan* has been decidedly odd: the closest analyses of it have been developed to serve perverse ends. [...] Through the years, the verdicts have varied all the way from "failure" to "masterpiece," and it remains a curious, impressive, and challenging little work.⁵³

Ähnlich wie bei *The Watsons* hat Q. D. Leavis (1941:122) eine Kontroverse darüber ausgelöst, ob es sich bei diesem Entwurf nun um eine erste Fassung von *Mansfield Park* handelte (was Southam [1964:136-45] bereits widersinnig erschien, und mir heute nicht weniger). Was hat also in diesem Fall zu einer Weiterführung Anlaß gegeben: die umstrittenen Qualitäten der Vorlage, die für Austen untypischen formalen und inhaltlichen Momente oder der vom Verkaufserfolg der Supplemente von *Another* und *Another Lady* ausgehende Reiz?

Sicherlich vorrangig der letzte Beweggrund, wie der Blick in den Folgetext zeigt. Karrs *Lady Susan* stellt im wesentlichen ein *rewriting* bzw. eine *transstylisation* des Prätextes dar, wobei die Form des Briefromans zugunsten einer auktorialen Erzählsituation aufgegeben worden ist, wie sie allgemein für Austens Romane typisch ist. Damit gehen aber größtenteils die *inside views* von Lady Susan als Figur verloren (und damit gleichzeitig auch die Parallele zur unbeschränkten Teilhabe des Lesers an der zynischen Weltansicht beispielsweise der Marquise de Merteuil in *Les liaisons dangereuses*). Formal wie inhaltlich verliert der Prätext durch diese Umarbeitung somit seine für *Janeites* sicherlich befremdlichen Aspekte, auch hier wird demnach "Beunruhigung wieder in Ruhe zurückverwandelt" (Stackelberg 1972:132). Wie Karr selbst betont, habe sie dagegen sprachlich keine *servile imitation* angestrebt (worin sie übrigens ihre Originalität nicht nur gegenüber Austen, sondern auch gegenüber *Another* und *Another Lady* erblickt); sie habe sich lediglich bemüht, die größten Anachronismen zu vermeiden.⁵⁴

Inhaltlich gesehen handelt es sich bei dem Folgetext, wie bereits gesagt, um eine *Erweiterung*, die insbesondere durch die *défocalisation* von Lady Susan

und die stärkere *focalisation* auf ihre Freundin Alicia Johnson (in Teil III des Folgetextes), stärker noch aber auf Frederica gekennzeichnet ist. Damit einher geht die Aufwertung von Nebenfiguren des Prätextes (*valorisation secondaire*), beispielsweise von Frederica, ihres Liebhabers Charles Smith, ihrer Freundin Maria Mainwaring und von deren Vater (der Lady Susans Geliebter ist). Erweitert wird die Vorlage neben den stärker ausgestalteten *subplots* vor allem durch das Ausfüllen der Leerstellen am Beginn und am Ende des Prätextes: die in der Vorlage nur kurz referierte Vorgeschichte wird im Folgetext zu einem von drei Teilen ausgeweitet, und gleichfalls wird die summarische "Continuation" der Vorlage szenisch umgesetzt (Kapitel III.4-10) und um mehrfache Verwicklungen und Intrigen erweitert. Damit wird die Vorlage insgesamt, besonders aber ihr überstürzt anmutender Schluß, um Handlungs- und Spannungsmomente bereichert.⁵⁵ Ob mit diesem erweiternden *rewriting* der Prätext 'durch geschwätziges Ergänzen künstlerisch zerstört' worden ist (wie Ingarden 1968:304 allgemein postulierte) oder aber an Komplexität gewonnen hat, lasse ich einmal dahingestellt (das Ergebnis ist sicherlich unterhaltsam, wengleich mir persönlich Austens Fassung mehr zusagt). Wichtiger als die Entscheidung dieser Frage erscheinen mir diejenigen nach Rezeptionsmotivation und intendierten Rezipienten zu sein, wozu neben Karrs Weiterführung selbst besonders deren Paratexte Antworten beisteuern.

Zur Motivation, Austens nahezu abgeschlossenen Prätext umzuarbeiten, äußert sich Phyllis Ann Karr in ihrem ansonsten sehr informativen "Afterword" nicht direkt; aber die Tatsache, daß sie es mit November 1979 datiert und eingangs die kurz zuvor erschienenen Supplemente zu *Sanditon* und *The Watsons* erwähnt, lassen als Anlaß eindeutig deren Verkaufserfolge erkennen. *Lady Susan* ist einer der ersten Romane aus Karrs Feder, dem sie in rascher Folge zahlreiche weitere *historical* oder *science fiction romances* folgen ließ, was die Annahme einer ökonomisch begründeten Motivation unterstützt.⁵⁶ Interessant ist, daß *Lady Susan* von einer Amerikanerin verfaßt und nach 1980 zuerst auch nur in den USA erhältlich war; die britischen Ausgaben erschienen erst 1984. Karr äußert sich im "Afterword" über ihre Schwierigkeiten beim Verständnis des englischen sozio-kulturellen Kontextes und macht deutlich, daß sie sich der zeitlichen und räumlich-kulturellen Distanz zu Austens Welt klar bewußt gewesen ist (dieser zeitübergreifende Aspekt wird im Folgetext selbst jedoch nicht zu einer Kontexterweiterung benutzt).⁵⁷

Ihre intendierten Leser sind vorrangig, wie die Publikationsgeschichte des Folgetextes und Karrs anderer Romane zeigt, ebenfalls in Amerika zu suchen. Sie haben sich in der gleichen Rezeptionssituation wie Karr selbst befunden, was Rückschlüsse darauf zuläßt, welche Elemente von Jane Austens Romanen die passiven Leser dort gegenwärtig am meisten zu schätzen scheinen: nämlich hauptsächlich das ohne Anspruch auf historische Detailtreue gezeichnete *setting* (das England der *Regency*-Ära) und die um Liebesintrigen kreisende

Handlung (da Karr eine stilistische Imitation Austens ja bewußt gar nicht angestrebt hatte).

Diese Charakterisierung der gegenwärtigen Rezeptionssituation braucht jedoch nicht auf Amerika beschränkt zu werden, denn der Folgetext ist auch seinen britischen Lesern später mehrmals deutlich als *Regency romance* präsentiert worden.⁵⁸ Er ist dort übrigens vergleichsweise erfolgreicher (und d. h.: intendierter - vorrangig amerikanischer - und realer Leserkreis sind nicht deckungsgleich) gewesen: war die amerikanische Erstausgabe nach drei Jahren wieder aus dem Druck verschwunden, so konnte sich die 1984 erschienene, gebundene britische Ausgabe immerhin bis 1990 auf der *backlist* halten. Die Zahl der passiven Rezipienten insgesamt ist jedoch eher gering zu veranschlagen, was sich darin zeigt, daß die ebenfalls 1984 - und wieder bei Corgi Books - erschienene britische Taschenbuchausgabe bereits nach zwei Jahren wieder aus dem Handel gezogen wurde.

Dessenungeachtet haben dieser Folgetext, mehr noch aber die Schreibmotivation seiner Verfasserin eine besondere Relevanz für die vorliegende Untersuchung, die ich im Rahmen einer Zwischensumme aufzeigen will.

3. Zwischenergebnisse und weitere Übersicht

Angesichts der vorliegenden sechs, z. T. äußerst populären Romane Jane Austens erscheint die rasch aufeinander folgende produktive Rezeption ihrer drei weitgehend unbekanntem Entwürfe in den Jahren nach 1975 zuerst einmal ungewöhnlich zu sein. Man sollte erwarten, daß in erster Linie Weiterführungen etwa zu *Pride and Prejudice* oder *Emma* erschienen wären - dies war jedoch zuletzt 1956 bzw. 1940 der Fall gewesen. Andererseits ist gerade die Wahl der Entwürfe als Vorlagen bezeichnend, denn sie gibt dem Autor eines Folgetextes die Möglichkeit, seinen Lesern überraschenderweise ein scheinbar grundsätzlich neues Werk von Austen zu präsentieren. Rückblickend gesehen ist mit dem unerwartet großen Erfolg des Supplements von *Sanditon* (das eigentlich wohl nur auf das verstärkte Interesse an Jane Austen im Jubiläumsjahr als Rezeptionsmotivation setzte) ein produktiver Rezeptionsprozeß ausgelöst worden, der schnell eine Eigendynamik entwickelt hat und immer noch anhält.

Ich habe diese Weiterführungen von *Sanditon*, *The Watsons* und *Lady Susan* deshalb ausführlicher vorgestellt, weil sie als Auslöser bzw. sich ihm unmittelbar anschließende Folgetexte besondere Bedeutung für die gegenwärtige, vierte Phase produktiver Weiterführungen von Austens Werken haben und weil sich an ihnen (aber auch an einzelnen ihrer Vorläufer) Aspekte herausarbeiten lassen, die in den weiteren Folgetexten erneut bedeutsam werden.

Der Blick auf Alice Cobbetts und Another Ladys Supplemente von *Sanditon* hat zwei unterschiedliche Möglichkeiten der produktiven Rezeption von Austens Werken erkennen lassen: einerseits die kritische Veränderung von Austens Rahmen der 'two inches of ivory' durch eine Erweiterung des Kontextes (etwa um interkulturelle oder feministische Aspekte), andererseits die thematische und stilistische Imitation bei grundsätzlicher Akzeptanz dieses Rahmens.

Another Ladys *Sanditon* löste den angesprochenen produktiven Rezeptionsprozeß aus, der - durch ein Auftragswerk wie Anothers *The Watsons* gefördert - sich in Verlagsreihen (bei Peter Davies und Corgi Books) niederschlug, mit der Möglichkeit, über paratextuelle Hinweise auf die jeweils anderen Folgetexte innerhalb der Reihe ihren Bekanntheitsgrad gegenseitig zu verstärken.

Als intendierter Rezipientenkreis wurde eine breite Leserschaft angesprochen, sowohl *Janeites* im engeren Sinn als auch die Leser von *Regency romances* im allgemeinen (weniger oder gar nicht aber die Gruppe 'berufsmäßiger' Leser). Ihnen wurde, z. T. explizit, ein reines Unterhaltungsbedürfnis bis hin zum Eskapismus unterstellt und in der Regel auch ein entsprechendes Lektüreangebot gemacht.

Ein weiteres kommt hinzu. In einem Epitext hat sich Phyllis Ann Karr zu ihrer Schreibmotivation geäußert und, wenn nicht zu einer ausgesprochen es-

kapistischen Intention, so doch deutlich zu einer Abkehr von den experimentellen Erzähltechniken des Modernismus bekannt:

The first goal of fiction is to entertain. [...] I think fiction took a wrong turn when the 'literary' authors like James Joyce became a separate breed from the 'popular' authors of fiction. Cervantes, Dickens, and others are great because they have both a popular and a critical appeal, even though the popular may have come first⁵⁹.

Diese Aussage (die sich mühelos mit der Art der Darstellung in ihrem Folgetext übereinbringen läßt) ist in meinen Augen mehr als nur die Meinung einer einzelnen Leserin bzw. bloß einer produktiven Rezipientin Austens (immerhin mit Universitätsabschluß). Ich sehe darin ein einleuchtendes Erklärungsmoment für das gegenwärtige Interesse vieler passiver Rezipienten an Austens Romanen, ganz bestimmt aber das derjenigen, die zugleich Leser von deren Weiterführungen sind. (Daß diese Gruppe zahlenmäßig nicht gering zu veranschlagen ist, macht der Blick auf die jährlich neu hinzu kommenden, entsprechenden Folgetexte deutlich, denen ich mich gleich zuwenden werde.) Mehr noch: spiegeln diese Weiterführungen, und nicht nur die von Austens Romanen, nicht einen allgemeinen Trend? Läßt sich hier nicht (erinnert sei an Michel Tourniers Kritik am *nouveau roman*) eine verbreitete Abwendung von Autoren wie Lesern von einer experimentellen *highbrow literature* erkennen, einer Literatur, die für weite Teile des 20. Jahrhunderts als künstlerisches Maß (und verbindlicher Lektürekanon etwa auf den Universitäten) gegolten hat?

Sieht man auf die Aufnahme dieser Weiterführungen, dann fällt die außergewöhnliche Zahl der Rezensionen etwa von *Sanditon* ins Auge, vor allem aber der große und längere Zeit anhaltende Erfolg gerade bei breiteren Leserschichten. Als Rückwirkung kam so auch den unfertigen Prätexten selbst größere Beachtung zu, was sich an Neuauflagen und Neuauflagen ablesen läßt.⁶⁰ Nicht zuletzt hatten diese ersten Weiterführungen aber Auswirkungen für die jährlich wachsende Zahl weiterer Folgetexte in jüngerer Zeit.

Überblickt man diese, dann fällt neben ihrer großen Zahl vor allem die Tatsache ins Auge, daß sie (wie überhaupt alle Folgetexte zu Austens Werken) überwiegend von Frauen verfaßt worden sind: das würde die allgemeine Ansicht unterstützen, wonach Jane Austens Romane vorrangig weibliche Leser reizen.

Auffällig ist weiterhin der Produktionsaspekt, daß einzelne Schriftstellerinnen (etwa Edith Brown, die u. a. *The Watsons* vervollständigte) gleich mehrere Folgetexte, ja, sogar ganze Reihen verfassen, was diese Weiterführungen - wenigstens solange sie sich in ein Verlagsprogramm fügen - als Auftragswerk charakterisiert. Diese Verlagsreihen bzw. Auftragswerke sind natürlich, wie sich auch noch bestätigen wird, nur wegen der zutage tretenden Produktionsmechanismen und mit Blick auf ihre intendierten Rezipienten interessant, nicht dagegen aus darstellungsorientierter Sicht: den Prätext kritisch beleuchtende Weiterführungen oder gar literarische Repliken wird man in diesem Kreis nicht erwarten dürfen.

Auffällig ist, und damit möchte ich diesen Überblick beschließen, auch noch die Verteilung der Folgetexte auf die einzelnen Prätexte. Bezieht man die Supplemente und Karrs *Lady Susan* mit ein, dann sind seit 1975 Weiterführungen zu allen Erzähltexten von Austen erschienen, ausgenommen zu den ersten jugendlichen Schreibversuchen und zu *Northanger Abbey* (das immer die Ausnahme gebildet hat).⁶¹ Nicht zu allen aber gleichermaßen viele: in der Regel wurde jede Vorlage immerhin einmal produktiv rezipiert, *Emma* jedoch zwei- und *Mansfield Park* gar fünfmal! Das ist noch erstaunlicher, da die beiden letzten Werke zwar bei Literaturwissenschaftlern teilweise hohes Ansehen genießen, an Popularität aber von *Sense and Sensibility* und besonders von *Pride and Prejudice* weit übertroffen werden (wie ein kurzer Blick in die Bibliotheks- oder Buchhandelskataloge zeigt). Mit diesen Zahlen allein ist die Diskussion über die Nähe der Weiterführungen zu *Regency romances* und damit auch über Eskapismus als vielleicht vorrangiges Ziel jedoch noch nicht entschieden, wie die jetzt anschließende Untersuchung der Folgetexte zu *Emma* und zu *Mansfield Park* zeigen wird. (Die Behandlung der Folgetexte beispielsweise zu *Pride and Prejudice* spare ich aus, da aus ihnen keine wesentlich darüber hinausgehenden Erkenntnisse gewonnen werden können.)⁶²

4. Viermal Jane Fairfax

4.1 Jane Austen (1816)

Austens 1816 erschienener Roman *Emma* spiegelt im einzelnen die wechselhafte Rezeptionsgeschichte aller ihrer Werke. Schon die zeitgenössischen Rezipienten aus Austens persönlichem Bekanntenkreis schätzten das Werk - verglichen mit *Pride and Prejudice* - insgesamt nur mäßig und am wenigsten dessen Protagonistin, was die Verfasserin im übrigen nicht erstaunt haben wird: ihr Neffe teilt mit, sie habe von Emma Woodhouse als "a heroine whom no one but myself will much like", gesprochen.⁶³

Diese Ansicht hat sich weithin erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewandelt, mit der Verlagerung des Interesses reproduzierender Rezipienten auf erzähltechnische Aspekte. Schon früh hatte Reginald Farrer *Emma* als "the novel of character" bezeichnet und dies mit der erfolgreichen Lösung eines erzähltechnischen Problems durch Austen begründet:

To conciliate affection for a character, not because of its charms, but in defiance of its defects, is the loftiest aim of the comic spirit [...]. And to attain success in creating a being whom you both love and laugh at, the author must attempt a task of complicated difficulty. He must both run with the hare and hunt with the hounds, treat his creation at once objectively and subjectively, get inside it to inspire it with sympathy, and yet stay outside it to direct laughter on its comic aspects. ([1917] 1968:66)

Wayne C. Booth hat, von Farrer ausgehend, diesen Aspekt in seiner *Rhetoric of Fiction* - die bald zum 'klassischen' Arbeitsbuch an den Universitäten avancierte - später noch ausgedehnter behandelt (²1983:243-66) und damit ganz entscheidend zur Aufwertung des Prätextes (insgesamt und gegenüber Austens anderen Romanen) beigetragen: *Emma* gehört heute zum Kreis der kanonisierten britischen Romane an Schulen und Hochschulen auch außerhalb des englischsprachigen Raums.

Farrer und Booth weisen beide darauf hin, daß Austens Anliegen sich notwendigerweise auf die Charakterisierung einer anderen Figur auswirkt:

Jane Fairfax is drawn in dim tones by the author's deliberate purpose. She had to be dim. It was essential that nothing should bring the secondary heroine into any competition with Emma. Accordingly Jane Fairfax is held down in a rigid dulness so conscientious that it almost defeats another of her *raisons d'être* by making Frank's affection seem incredible. (Farrer [1917] 1968:68)

[...] any extended view of her would reveal her as a more sympathetic person than Emma herself. Jane is superior to Emma in most respects except the stroke of good fortune that made Emma the heroine of the book. [...] Jane could, it is true, be granted fewer virtues, and then made more vivid. But to do so would greatly weaken the force of Emma's mistakes of heart and head in her treatment of the almost faultless Jane. (Booth ²1983:249)

Eingestandenermaßen ergibt sich aus diesen erzähltechnischen Analysen ein Wertungsproblem, denn Austens Präsentation der Handlung ist zwar in *rhetor-*

rischer, nicht aber in *moralischer* Hinsicht beeindruckend: sie hält den Leser nämlich von dem - berechtigten - Urteilsspruch über Emma Woodhouse ab.

Hier bieten sich nun interessante Möglichkeiten für eine produktive Rezeption: eine entsprechende 'Erweiterung' mit Perspektivwechsel, d. h. eine *focalisation* auf Jane Fairfax, könnte diesen Sachverhalt verdeutlichen, aus moralischem Blickwinkel die eingeschränkte Sicht im Prätext korrigieren. Das hieße noch lange nicht, daß die Vorlage darüber in ihrer künstlerischen Gestalt 'durch Geschwätzigkeit zerstört' würde, wie Ingarden wähnte (eine Gefahr, die sich auch aus den abschließend zitierten Sätzen von Booth herauslesen läßt). Ganz im Gegenteil: die Anlage des Prätextes würde noch deutlicher zutage treten, sie würde aber über einer solchen in kritischer Absicht vorgenommenen *Verfremdung* auch wieder erkennbar frag-würdig (d. h. aufs Neue interessant!) werden.

Die positive Bewertung von Austens Roman aus erzähltechnisch orientierter Sicht hat die wenigen kritischen Stimmen überdeckt, die sich vor allem mit inhaltlichen Aspekten auseinandersetzten. Von einem literatursoziologischen Standpunkt her argumentierend hatte E. N. Hayes 1949 auf das lückenhafte Bild der Gesellschaft in *Emma* hingewiesen und die Thematisierung des zeitgenössischen Ständekonflikts (er spricht von 'class conflict', [1949] 1968:74) zwischen Bürgertum und Adel vermißt, gar als "one of the major inadequacies of the novel" (1968:75) gewertet. Ebenso wenig konnte er die Umsetzung wahrhaft großer Themen erkennen; obwohl doch beispielsweise von Liebe die Rede sei, fehle jegliche Form von Leidenschaft (was übrigens ein Jahrhundert zuvor schon Charlotte Brontë bemängelt hatte). Hayes' Kritikpunkte finden sich wenige Jahre später auch in Arnold Kettles Auseinandersetzung mit dem Roman wieder.⁶⁴ Ungeachtet der Frage ihrer Berechtigung im einzelnen (die ich nicht beantworten will) könnten sich auch aus dieser Sichtweise Ansatzpunkte für eine produktive Rezeption in kritischer Absicht ergeben - ist es tatsächlich dazu gekommen?

Insgesamt existieren drei Weiterführungen von *Emma* - zwei davon aus dem letzten Jahrzehnt - , die alle (nicht ganz unerwartet) eine *transfocalisation* auf Jane Fairfax vornehmen. Jeder dieser Folgetexte stammt von einer Vielschreiberin - der jüngste immerhin von der bekannten Kinderbuchautorin Joan Aiken - , was allgemein skeptisch stimmen wird in Hinsicht auf eine Umsetzung des aufgezeigten kritischen Potentials. Doch ich will nicht vorgreifen, statt dessen kurz referieren, welche Rolle diese Figur in *Emma* spielt.

Jane Fairfax, so wird dort erzählt,⁶⁵ wuchs bei Stiefeltern (den Campbells) in London auf, die ihr zwar eine gute Erziehung ermöglichen, sie aber letztendlich, angesichts ihrer Mittellosigkeit, doch nur auf eine Stellung als Gouvernante vorbereiten konnten. In Highbury ist Jane das ständige Gesprächsthema ihrer schrulligen Tante (Miss Bates), was Emma Woodhouse gegen die Nichte einnimmt. Das Verhältnis der beiden jungen, mit nahezu 21 Jahren gleichaltrigen Frauen zueinander bleibt nach Janes Ankunft in Highbury reserviert, da die zurückhaltende Jane sich Emmas Neugier widersetzt und Emma

zudem auf ihre Eleganz und das allgemein ihr entgegengebrachte Wohlwollen eifersüchtig macht. Dabei ist Janes Verhalten gar nicht so untadelig, wie es allgemein erscheint, insbesondere was den zurückliegenden Herbst im Seebad Weymouth angeht. Während Emma hingegen vermutet, daß Jane damals ein Verhältnis mit einem Mr Dixon unterhielt (der Jane vor dem Ertrinken gerettet hatte und wenig später ihre beste Freundin heiratete), stellt sich heraus, daß Jane tatsächlich mit Frank Churchill insgeheim verlobt ist, den sie damals ebenfalls kennenlernte. Es ergeben sich noch Komplikationen, vor allem, weil Franks als Ablenkungsmanöver angegangener Flirt mit Emma nun bei Jane Eifersucht weckt: sie löst die Verlobung, doch letztendlich kommen die beiden wieder zusammen und heiraten.

Soweit die Vorlage, was fügen nun die Weiterführungen hinzu?

4.2 Naomi Royde Smith (1940)

Naomi Royde Smith, eine einst beliebte, heute jedoch kaum mehr bekannte Vielschreiberin (Ross 1971), hat in *Jane Fairfax* (1940) die in der Vorlage nur skizzierte Geschichte ihrer Jugend und der Ereignisse in Weymouth ausgestaltet und damit die entsprechende Leerstelle am Beginn von *Emma* gefüllt. Es handelt sich bei ihrem Folgetext also im wesentlichen um eine *Vorgeschichte*, die lediglich abschließend (1940:287-324) die im Prätext dargestellte Handlung in einem Briefwechsel einzelner Romanfiguren kommentieren läßt. Die so hergestellte Einheit mit dem Prätext setzt dessen Kenntnis beim Leser voraus, dem der transtextuelle Bezug - wenn er ihm wirklich nicht schon am Titel aufgefallen wäre - deutlich erst im letzten Romandritzel (212-7) signalisiert wird. Royde Smith geht dabei über die wenigen Vorgaben im Prätext hinaus und präsentiert ihre eigene Geschichte von Janes Jugend, angereichert mit einigen Nebenepisoden (beispielsweise der unglücklichen Liebe der Gouvernante Matilda Richardson zu Mr Elton, dessen Heirat mit einer anderen sie melancholisch zurückläßt: 278-86, 296) und mit weiteren, über *Emma* hinausreichenden transtextuellen Bezügen,⁶⁶ die diesem Folgetext einen eher spielerischen Charakter verleihen.

Jane Fairfax von Royde Smith stellt keine stilistische Imitation, mit Blick auf den Kontext jedoch eine Erweiterung des für Austen typischen Wirklichkeitsausschnitts dar (und ähnelt so dem *Sanditon*-Supplement von Alice Cobbett). Die Verfasserin bemüht sich nur oberflächlich um *period speech*; obwohl die entsprechenden *keywords* ab und zu eingestreut werden, unterscheidet sich der Stil doch deutlich von Austens.⁶⁷ Dagegen versucht sie erkennbar, eine *period atmosphere* (des Jahres 1799 und der Jahre nach 1810) durch den Verweis auf Bücher, Opern, Schauspieler und Maler, die damals Tagesgespräch waren, wiederzuerwecken (1940:13-4, 35, 126), vor allem aber natürlich durch den Bezug auf die politischen Ereignisse in Frankreich. Hin und wieder werden

- anders als bei Austen - einzelne Worte oder ganze Passagen in Französisch eingestreut (6, 8, 13, 32-3), dafür fehlen dann wieder deren Techniken der Ironie, der Erlebten Rede und der Charakterisierung über den Dialog.⁶⁸

Fazit: Royde Smith liefert mit *Jane Fairfax* keine stilistische Imitation, sondern eine *Verfremdung*, und zwar *in spielerisch-unterhaltsamer Absicht*, nicht in ernsthaft-kritischer. Der Aspekt des Eskapismus kommt - bedingt durch das politische Umfeld der produktiven Rezeption - mit hinzu. Royde Smith datiert den Roman auf der letzten Seite mit "Winchester October 1939 - April 1940" (323) - also genau mit der Zeit des *Phoney War*, des 'Sitzkriegs' an der deutschen Westfront zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Zumindest der produktiven Rezipientin hat, wie sie damit deutlich signalisiert, die Arbeit am Folgetext eine Flucht vor dem neuerlich ausgebrochenen Krieg ermöglicht; die Weiterführung wird aber von ihren Rezipienten (wobei es sich in dieser Situation hauptsächlich um britische Frauen gehandelt haben wird) sicherlich auch aus derselben Motivation heraus gelesen worden sein.⁶⁹

4.3 Charlotte Grey (1983)

Aus dem auf 1982 datierten Vorwort in Charlotte Greys *The Journal of Jane Fairfax* läßt sich keine Parallele zum Falkland-Krieg im Frühjahr desselben Jahres ziehen. Dennoch ist auch dieser im Herbst 1983 schließlich erschienene Folgetext geeignet, eskapistische Bedürfnisse zu befriedigen. Charlotte Grey macht sich die traditionelle Herausgeberfiktion zunutze und rahmt den Folgetext mit mehreren Seiten Anmerkungen und mit dem schon angesprochenen Vorwort ein, das u. a. dazu benutzt wird, den Zeitabstand zwischen Prä- und Folgetext zu überbrücken:

Of course, in our own liberated age, a secret engagement would not incur censure as it did some one hundred and seventy years ago. Indeed, a secret engagement in this age of publicity might well be a matter for congratulation, and be considered delightfully old-fashioned and romantic. Some modern readers do find it very difficult to understand why such conduct was thought so reprehensible.

In Regency times, however, a secret engagement offended upon two counts: in the first place it was considered illicit, [...]. In the second place, [...] the woman involved was thought only a little higher than a veritable scarlet woman.

Now, with our changed mores, [...] we can afford Miss Fairfax a much greater sympathy than she or her contemporaries would concede. (1983:5-6)

Ich höre hier, angebunden an ein gewählt bis altmodisch anmutendes Sprachregister, deutlich wehmütige Untertöne mitschwingen; bezeichnend erscheint mir auch die Eingrenzung als 'in Regency times'. Was zuerst als Rekonstruktion des Zeitgeistes (hier und in den Anmerkungen) erscheinen mag, trägt eher nostalgisch-verklärende Züge: die Anmerkungen gehen zwar einerseits mit den Hinweisen auf die militärischen Ereignisse zwischen 1793 und 1815 klar über Austen hinaus, andererseits beschränken sich die zahlreicheren Erläuterungen

zum gesellschaftlichen Leben und zum 'Alltag' auf Umgangsformen, Gesellschaftsspiele, Haartracht, Kutschentypen oder das Postwesen und verlassen damit gerade *nicht* Austens Wirklichkeitsausschnitt, zumal dieser im Text selbst ebenfalls nicht verändert wird.⁷⁰ Diese Anmerkungen erfüllen aber noch eine andere Funktion: sie ähneln stark denjenigen von R. W. Chapman oder von Austens Herausgebern in der Penguin English Library, so daß bei den Lesern ein *déjà vu*-Erlebnis ausgelöst und damit der Eindruck der Zusammengehörigkeit von Prä- und Folgetext verstärkt wird.

Die Herausgeberpose wird zudem benutzt, um eine Charakterisierung der Vorlage vorzunehmen:

Having long felt that Miss Jane Fairfax has been presented in a distinctly unfavourable light in the history of Miss Emma Woodhouse of Hartfield, Surrey, penned by that normally admirable chronicler of the life of English village gentry in the early years of the nineteenth century, Miss Jane Austen, it gave me very particular pleasure when a descendant of Miss Fairfax approached me with a proposal to edit for publication that part of Miss Fairfax's own journal which covers the period of the time dealt with in Miss Jane Austen's biography.⁷¹

Auch hier handelt es sich nur scheinbar um eine kritisch-distanzierte Position, die in Wirklichkeit den *fiktionalen* Status von Prä- und Folgetext einschließlich der auftretenden Figuren verwischt und sich außerdem die Wortwahl der *Janeites* (die gewöhnlich von 'Miss Austen' sprechen)⁷² zu eigen macht, diesem Leserkreis also gerade eine *Imitation* signalisiert!

Zum Text selbst: es handelt sich um eine *Erweiterung mit Perspektivwechsel* ('that covers the period dealt with in Miss Jane Austen's biography'), die Janes Kommentare zu Ereignissen und Personen und Gründe für ihr und für Frank Churchills Verhalten abgibt, welche in der Vorlage - des Spannungsaufbaus wegen - fehlen. Somit handelt es sich bei diesem Folgetext um eine *focalisation* auf Jane Fairfax, verbunden mit einer *motivation* ihres Verhaltens, was sich allerdings nicht zu einer ausgesprochenen literarischen Replik in Gestalt einer *réhabilitation* (bzw. *valorisation secondaire*) auswächst: Jane Fairfax selbst wird nie zum *round character*, sondern bleibt mehr oder weniger nur ein *dramatized narrator* (wobei sie sich im übrigen ähnlich statusbewußt gibt bzw. ebenso urteilt wie die Emma Woodhouse der Vorlage).⁷³

Die Wahl der Tagebuchform ermöglicht zwar die Einordnung in das Zeitgerüst des Prätextes (und unterstreicht damit wieder den Einheitsgedanken), wird jedoch nur unzureichend umgesetzt. Durch den unterschiedlichen zeitlichen Abstand zwischen den Einträgen wird zwar versucht, Spannung zu erzeugen, doch bleibt alles zu deutlich an den Vorgaben des Prätextes orientiert: nie wird ein von Jane erlebtes, bislang unbekanntes Ereignis hinzugefügt oder eine ausgedehntere Reflexion von ihr eingeschoben; ihre Kommentare beziehen sich immer nur auf schon Bekanntes.

Die angestrebte *Imitation* bleibt im stilistischen Bereich nur sehr oberflächlich. Zwar werden hin und wieder Austens orthographische Eigenheiten übernommen ("Surry", 1983:8, 32), nur selten jedoch wird ein *keyword* eingewor-

fen ("impropriety", 164) bzw. durch eine Anmerkung betont ("duty", Anmerkung 34), das soziokulturell besetzt oder dazu geeignet ist, den damaligen Zeitgeist wiederzubeleben ("My first impression was that he [Frank Churchill (HN)] was the most agreeable man I had ever encountered", 55 [meine Hervorhebung]). *Period atmosphere* wird allenfalls durch die Nebenbemerkungen zu außenpolitischen Ereignissen oder beliebten Badeorten geschaffen (und durch entsprechende Anmerkungen unterstützt).⁷⁴

Die weiter oben (auf Seite 208) skizzierten Möglichkeiten einer produktiven Rezeption von *Emma* in Gestalt einer perspektivisch veränderten Erweiterung werden von Greys Folgetext nicht ausgeschöpft: ein Verfremdungseffekt mag sich einstellen, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vorlage gibt die Weiterführung jedoch keinen Anlaß. Es handelt sich vielmehr um Unterhaltungsliteratur, die sich wohl vorrangig an *Janeites* und daneben noch an die Rezipienten von *Regency romances* im allgemeinen wendet. Charlotte Grey hat im übrigen zwischen 1981 und 1984 im Verlag Robert Hale noch zehn (!) weitere Werke veröffentlicht; viele davon sind historische Liebesromane oder sogar ausgesprochene *Regency romances*.⁷⁵ *The Journal of Jane Fairfax* ist zudem Teil einer entsprechenden Verlagsstrategie (auf die ich im nächsten Kapitel, in Zusammenhang mit den Weiterführungen von Jane Gillespie, eingehen werde). Das Interesse an diesem Folgetext blieb offenkundig aus: Rezensionen sind mir nicht bekannt, und 1986 war die weder in den USA erschienene noch übersetzte Weiterführung wieder aus dem Druck verschwunden.

4.4 Joan Aiken (1990)

Joan Aikens *Jane Fairfax* (1990) stellt gewissermaßen eine Kombination aus den Ansätzen der beiden vorangegangenen Folgetexte dar. In einem ersten Teil (Kapitel 1 bis 10) wird Janes Kindheit und Jugend bis zum geheimgehaltenen Verlöbnis in Weymouth ausgemalt; ihm schließt sich ein (mit nur einem Drittel des Textumfangs kürzer geratener) zweiter Teil an, der die schon bekannten Erlebnisse Janes in Highbury verändert wiedergibt (Kapitel 11 bis 18). Mit Aikens Folgetext wird also sowohl eine *Vorgeschichte* als auch eine *Erweiterung* des Prätextes vorgelegt (ohne daß die Verfasserin erkennen ließe, daß sie von ihren Vorgängerinnen wußte).

Verglichen mit der Weiterführung von Royde Smith werden hier bereits von Beginn an deutliche transtextuelle Signale gesetzt (vom eigentlichen Text abgesehen noch im Untertitel und in den Peritexten des Verlags);⁷⁶ ebensowenig zu übersehen ist der weitestgehend gelungene Versuch einer stilistischen Nachahmung. Die szenische Darstellung nimmt ähnlich großen Raum ein wie bei Austen, die Charakterisierung erfolgt ebenfalls häufig über die Figurenrede (vorrangig bzw. jeweils zuerst aber über den Erzählerkommentar), auch die Erlebte Rede als stilistisches Mittel fehlt nicht. Interessanterweise geht Aiken

hier sogar über Austen hinaus und verwendet häufig den Inneren Monolog als Mittel der Bewußtseinsdarstellung (ohne damit jedoch insgesamt eine *transstylisation à la Joyce* oder Woolf vorzunehmen).⁷⁷

Stilistische Imitation kennzeichnet auch Syntax und Wortwahl, wobei allerdings eine Konzentration auf wenige und ganz bestimmte *keywords* ins Auge sticht: die allen Austen-Lesern bekannten Worte (*disagreeable*, *(in)sensible* und *manner(s)*) fallen ungleich häufiger als die - gerade für den sozialgeschichtlichen Kontext viel bedeutsameren - Begriffe (*(im)propriety*, *conduct* oder *(in)delicacy*.⁷⁸ Der selektive Einsatz von *period speech* ist zwar geeignet, eine entsprechende Atmosphäre zu schaffen, verwischt jedoch (bewußt oder unbewußt) den Austens Romanen zugrunde liegenden und gerade in diesen Worten Ausdruck findenden Verhaltenskodex. Bei aller imitativen Bemühung entsteht so lediglich ein illusionäres Gesellschaftsbild, das an den entscheidenden Punkten größere Verzeichnungen aufweist als es einige Kritiker Austens Romanen selbst vorgeworfen haben: Aikens Folgetext kommt damit - und durch den Verzicht auf das Stilmittel der Ironie - einer nostalgischen Rezeptionserwartung (wie sie sicherlich Leser von *Regency romances* kennzeichnet) erkennbar entgegen.⁷⁹

Diese Bewertung wird in meinen Augen auch dadurch nicht erschüttert, daß Aiken verschiedentlich Austens thematischen Rahmen ausdehnt. Ganz im Gegenteil: die Verweise auf Politiker und das militärische Geschehen, auf Künstler und ihre Werke bleiben reines *name-dropping* und dienen bloß der atmosphärischen Gestaltung; Janes ungewisse ökonomische Zukunft wird allein als spannungserzeugendes Moment eingesetzt (Armut bleibt auch bei Aiken ein Randphänomen); und selbst die - immerhin erstaunlich hohe - Anzahl von Todesfällen hat lediglich für die Handlungsführung Auswirkungen, nicht für die Thematik.⁸⁰ Bezeichnenderweise wird der (in der Vorlage nicht erwähnte) fünfjährige Aufenthalt von Jane Fairfax in der Karibik nicht etwa zu einer Herannahme interkultureller Aspekte (was ja möglich wäre) genutzt, sondern mit einem Satz (!) abgehandelt (1990:90) und somit auf einen exotischen Tupfer beschränkt (nicht anders als bei Austen, wenn ich an Miss Lambe in 'Sanditon' oder Sir Thomas Bertrams Reise auf seine westindische Plantage in *Mansfield Park* denke). Nein, auch mit dieser Jane Fairfax wird der gewohnte Rahmen allenfalls leicht gedehnt, nicht jedoch zerbrochen.

Und dennoch handelt es sich bei Aikens Weiterführung, das möchte ich betonen, um einen auch im Darstellungsbereich interessanten Folgetext, sicherlich um den in dieser Hinsicht gelungensten der drei Folgetexte zu *Emma*. Aikens *Jane Fairfax* ist - vom transtextuellen Bezug abgesehen - ein in sich geschlossenes Werk, das die Vorgaben des Prätextes in einen plausiblen Handlungsablauf integriert, vor allem aber die blasse Nebenfigur der Vorlage zu einer Figur aus eigenem Recht erhebt (*transvalorisation*).

Bei *Jane Fairfax* handelt es sich in formaler Hinsicht um einen Entwicklungsroman, wenngleich die schon von Beginn an nahezu vollkommene Prot-

agonistin sich nur in zwei Punkten wandelt. Einerseits überwindet sie sowohl ihre jugendliche Schwärmerei für Mr Knightley als auch ihre erste Liebe zu Matt Dixon und akzeptiert Frank Churchill als Lebenspartner, trotz seiner ihr nur zu bewußten Schwächen.⁸¹ Andererseits legt sie ihre noch aus der Kindheit rührende Abneigung gegenüber Emma Woodhouse ab und entwickelt beinahe freundschaftliche Gefühle (1990:252). (Und, drittens, wandelt sie sich natürlich - ganz in der Tradition des von Austen aufgenommenen Aschenbrödel-Modells der Romanzen, einschließlich der heutigen *Regency romances* - vom armen Adoptivkind zur wohlhabenden Ehefrau.)

Dieses Handlungsgerüst wird durch die Beziehungen zu anderen weiblichen Kontrastfiguren - die alle aus den 'besseren Kreisen' stammen, ihr aber in jeder anderen Hinsicht unterlegen sind - weiter ausgestaltet. Als Kind trägt sie die abgelegten Kleider der ihr gegenüber herablassenden Emma, gewinnt durch ihre Jugend aber eine Weltläufigkeit und Eleganz, die Emma später provinziell erscheinen läßt. In London freundet sie sich mit Rachel Campbell⁸² an, zugunsten derer sie auf den geliebten Matt Dixon verzichtet (das im Prätext kursierende Gerücht wird also in Aikens Folgetext - anders als bei ihren Vorgängerinnen - mit Leben gefüllt), der sie aber an Selbstbewußtsein und Lebentüchtigkeit viel voraus hat. Diese Eigenschaften lassen sie auch gegen Rachels weibliche Verwandte (Mrs. Fitzroy als Großmutter, Lady Selsea als Tante und Charlotte Selsea als Kusine, alles ureigene Schöpfungen Aikens) bestehen, die auf sie als bloß zur Gouvernante Ausersehene herabschauen.

Janes Charakterentwicklung und die Kontrastierung bzw. Konfrontierung mit anderen Frauenfiguren werden erzähltechnisch unterstützt durch die Stilmittel der Erlebten Rede und des Inneren Monologs, die hauptsächlich - aber nicht ausschließlich - dazu dienen, *inside views* von Jane zu geben.⁸³ Was Emma Woodhouse betrifft, dreht Joan Aiken hier gewissermaßen den Spieß um: in ihrer "novel to complement *Emma*" verweigert sie dem Leser jeden direkten Einblick in die Gedankenwelt der Protagonistin des Prätextes, ähnlich wie dies dort in Hinsicht auf Jane Fairfax geschah.

Das Ergebnis ist nicht nur eine neu präsentierte Sicht von Jane, sondern auch eine von Emma und somit eine Verfremdung des Prätextes.⁸⁴ Diese kommt allerdings allein über die *transfocalisation* und die sich daraus ergebenden inhaltlichen Konsequenzen zustande. Im Mittelpunkt des Interesses stehen eindeutig das beibehaltene zeitliche *setting* und Jane Fairfax als neue Protagonistin; die über die Verfremdung erfolgende Bewußtmachung der strukturellen Anlage des Prätextes wird sich gewiß als Rückwirkung einstellen, bleibt aber bloßer Nebeneffekt des Folgetextes, nie sein eigentliches Anliegen. Aikens *Jane Fairfax* stellt sich also neben der Kombination aus Vorgeschichte und Erweiterung (aus transtextuellem Blickwinkel) auch als Verbindung von stilistischer Imitation mit *spielerischer* Verfremdung im inhaltlichen Bereich heraus.

Was hat Aiken zur produktiven Rezeption bewegt? - Vorrangig wohl der Anklang, den ihr bereits 1984 veröffentlichter Folgetext zu Austens *Mansfield Park* gefunden hat (ich werde mich ihm später zuwenden); daneben sicherlich noch eine persönliche Faszination mit der Welt des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wie sich aus ihren vielen anderen Werken seit den sechziger Jahren ablesen läßt. *Jane Fairfax* ist kein früher Versuch einer Schriftstellerin am Beginn ihrer Laufbahn (wie die Folgetexte von Phyllis Ann Karr oder Charlotte Grey), sondern das Werk einer bereits seit zwei Jahrzehnten kommerziell erfolgreichen Autorin.⁸⁵ Auch wenn die Veröffentlichung ihrer beiden Folgetexte im selben Verlag auf dessen Interesse an einer entsprechenden Romanreihe schließen läßt, heben der zeitliche Abstand zwischen beiden Folgetexten (währenddessen sie andere, eigenständige Romane verfaßte) und vor allem das Bemühen um stilistische Nähe zum Prätext sowie um eine selbst Interesse weckende Ausgestaltung Aikens *Jane Fairfax* aus dem Kreis der eindeutig als Auftragswerke entstandenen Weiterführungen von Austens Romanen heraus. (Dazu gleich mehr.)

Zusammenfassend läßt sich festhalten: die drei Folgetexte zu *Emma* sind alle als *transfocalisation* auf Jane Fairfax gekennzeichnet und füllen in unterschiedlichem Ausmaß die im Prätext mit dieser Figur verbundenen Unbestimmtheiten. Dies führt zugleich zu einer Erweiterung des Kontextes, insbesondere um die bei Austen charakteristischerweise ausgesparten außen- wie innenpolitischen Abläufe. Diese Kontexterweiterung wird jedoch immer nur als illusionsförderndes Mittel eingesetzt und niemals selbst thematisiert: dem Leser wird so der geistige Sprung zurück in das England der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts erleichtert, nie wird er dagegen bewußt auf die Grenzen der Austen'schen Romanwelt aufmerksam gemacht. Dieses Verfahren deckt sich mit den üblicherweise bei den *Regency romances* oder ähnlichen historischen Erzählungen angewandten Techniken und öffnet damit die Folgetexte über den Kreis der speziell an Jane Austens Prätexten interessierten Rezipienten hinaus für eine entsprechend breitere Leserschaft. Alle drei Folgetexte sind überdies geeignet, eine eskapistisch orientierte Rezeptionsmotivation zu befriedigen. Auch wenn hierbei ein unterschiedlicher Kontext zu berücksichtigen ist (Aikens produktive Rezeption vollzieht sich beispielsweise nicht in einer Kriegssituation wie die von Royde Smith), so gleichen sich doch die Ziele wenigstens in einem zentralen Punkt: keine der Verfasserinnen strebt eine literarische Replik in unterhaltsamer und zugleich kritischer Absicht an (beispielsweise durch Umsetzung der von den scharfen Kritikern von *Emma* angemerkten Mängel). Anders als bei den Supplementen zu *The Watsons* sind die Folgetexte zu *Emma* offenkundig unabhängig voneinander entstanden; insbesondere die beiden jüngsten, von Grey und Aiken vorgelegten Weiterführungen sind jedoch vor dem Hintergrund der insgesamt seit 1975 (und der speziell in ihrem jeweiligen Verlag) erschienenen Folgetexte zu Austens Werken zu sehen.⁸⁶ Kürzlich hat der Züricher Diogenes-Verlag Aikens *Jane Fairfax* auch einem deutsch-

sprachigen Publikum bekannt gemacht (die anderen Folgetexte blieben unübersetzt).

Häufiger noch als zu *Emma* sind solche Folgetexte erstaunlicherweise zu *Mansfield Park* erschienen, ihnen will ich mich abschließend widmen.

5. Weiterführungen von *Mansfield Park*

5.1 Rezeption des Prätextes

Die hohe Zahl an Weiterführungen von *Mansfield Park* (sieben insgesamt, davon fünf im letzten Jahrzehnt!) überrascht vor allem deshalb, weil dieser Prätext seit seinem Erscheinen im Jahr 1814 zu den weniger geschätzten Romanen Austens gehört hat. Zwar haben Dialoggestaltung und Figurenzeichnung auch in diesem Fall Lob gefunden, als Defizite sind aber bereits früh (und wiederholt auch später) die Charakterisierung der Protagonistin Fanny Price und die Gestaltung des Romanschlusses genannt worden.⁸⁷

Ein ausgesprochener *Wandel der Rezeption* läßt sich an der Bewertung der moralischen Qualitäten des Romans ablesen, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen hat die Veröffentlichung von Austens Briefen eine als Autorintention verstandene Passage zutage gefördert, wonach Austen mit *Mansfield Park* die religiöse Berufung eines Menschen thematisieren wollte, was dann Rezipienten wie Q. D. Leavis und R. A. Colby bewogen hat, den Roman vorrangig als christlich-didaktisches Werk, kurz: als Parabel anzusehen⁸⁸ - von den zeitgenössischen Rezipienten ist eine solche Ansicht nicht überliefert.

Zum zweiten haben aber gerade in den letzten Jahrzehnten immer öfter Kritiker insgesamt Anstoß an dem moralischen Rahmen dieses Romans genommen, der zu Austens Zeit auf Zustimmung stieß, diesen Kritikern aber nun altmodisch und auch an sich unakzeptabel erschien.⁸⁹

Angesichts dieser Rezeptionsgeschichte fragt sich insbesondere, was die zahlreichen Verfasser angetrieben haben mag, eine Erzählung produktiv zu rezipieren, die vom Aufstieg der von den Schwestern Bertram angefeindeten, aus ärmlichen Verhältnissen kommenden Kusine Fanny Price zu ihrer Schwägerin (und damit zur *gentlewoman*), von Edmund Bertrams Weg hin zur 'wahren Liebe' (und zur Priesterweihe), aber auch von der Doppelmoral in *Mansfield Park* handelt: diese zeigt sich an der nur scheinbar uneigennützigem, sich mit ihrer Haushaltsführung aufplusternden Mrs Norris ebenso wie an den frivolen Theaterproben der Jüngeren, die letztendlich zum *elopement* Julia Bertrams und zum Ehebruch ihrer Schwester Maria Rushworth mit Henry Crawford führen.

Trotz des, verglichen mit anderen Romanen Austens, eher geringen Interesses passiver Rezipienten am Prätext haben offensichtlich ökonomische Motive bei der produktiven Rezeption vielfach doch eine Rolle gespielt, was sich bereits daran ablesen läßt, daß viele der produktiven Rezipienten in ihrem jeweiligen Verlag mehr als einen Folgetext zu Austens Romanen veröffentlicht haben.

5.2 Reihenweise Folgetexte

Schon der früheste, sich ganz auf *Mansfield Park* beziehende Folgetext - Edith Browns *Susan Price; or, Resolution* von 1930⁹⁰ - steht beispielhaft für das öfter zu beobachtende Phänomen der mehrfachen produktiven Rezeption Austen'scher Vorlagen durch einzelne, später geborene Autoren. Austens Urgroßnichte hatte ja 1928 bereits ein Supplement zu *The Watsons* vorgelegt, 1929 folgte mit *Margaret Dashwood; or, Interference* eine Fortsetzung von *Sense and Sensibility* und wiederum ein Jahr später die genannte Weiterführung zu *Mansfield Park*.

Die ähnlich gehaltenen Titel der beiden zuletzt angesprochenen Weiterführungen von Brown lassen bereits ahnen, daß ihnen ein gemeinsames Strukturmodell zugrunde liegt. In beiden Fällen handelt es sich um *Fortsetzungen*, in denen zugleich eine *transfocalisation* auf eine Nebenfigur (jeweils die Schwester der Protagonistin der Vorlage) vorgenommen wird, um die dann wiederum ein *marriage plot* ohne weitere Nebenhandlungen kreist. So setzt sich Susan Price im gleichnamigen Folgetext gegen die Widerstände von Mrs Norris und auch von Edmund Bertram durch und heiratet schließlich seinen Bruder Tom, den sie anfangs noch zurückgewiesen hatte. (Neben der neuen Protagonistin treten also auch noch weitere aus dem Prätext bekannte Figuren auf.) Stilistisch wird eine Imitation angestrebt, ungewöhnlicherweise schließt der Folgetext jedoch mit einer Moralpredigt - übrigens ganz genauso wie Browns zuvor veröffentlichter Folgetext *Margaret Dashwood*, auf den das Gesagte sinngemäß übertragbar ist.⁹¹

An *Ladysmead* (1982) von 'Jane Gillespie' (i. e. Jane Shaw) und *Mansfield Revisited* (1984) von Joan Aiken läßt sich beispielhaft das weitere Vorgehen dieser Autorinnen veranschaulichen, auch wenn es sich dabei nicht, wie in Browns Fall, um den letzten, sondern um den jeweils ersten in einer Reihe von Folgetexten zu Austens Romanen handelt. Beide, nahezu gleichaltrige Verfasserinnen hatten - anders als Brown - über die produktiven Rezeptionen Austens hinaus bereits über Jahrzehnte hinweg noch eine Vielzahl anderer Romane veröffentlicht.⁹² Daß beide Autorinnen gerade in den achtziger Jahren dann auch Weiterführungen von Austens Romanen vorlegten, ist offensichtlich weniger auf eine plötzlich entdeckte Liebe zu Austen als auf eine unmittelbare ökonomische Motivation - und d. h. auf den Verkaufserfolg der zuvor von *Another* und *Another Lady* veröffentlichten Supplemente - zurückzuführen. Diese Gemeinsamkeiten einmal vorausgeschickt, lassen sich jedoch im einzelnen unterschiedliche Vorgehensweisen erkennen.

Gillespie entwickelt in *Ladysmead* eine *formula story* (Cawelti 1976), die sie in ihren beiden anderen Folgetexten, *Teverton Hall* (1984, zu *Pride and Prejudice*) und *Brightsea* (1987, zu *Sense and Sensibility*) dann übernimmt. Alle diese Folgetexte sind sich unmittelbar anschließende *Fortsetzungen* zu Austens Romanen, der transtextuelle Bezug ist jedoch ungleich schwächer

entwickelt als bei Edith Browns Weiterführungen. Gillespie nimmt nämlich keine *transfocalisation* im eigentlichen Sinn vor, sondern löst einzelne Nebenfiguren aus dem Zusammenhang der Vorlage und übernimmt allein sie (und das *setting*) in eine gewöhnliche *Regency romance*. Das sei an *Ladysmead* beispielhaft verdeutlicht.

Der Peritext von Verlagsseite charakterisiert bereits die wesentlichsten Züge dieses Folgetextes:

'A clergyman of small independant [sic] income, who has seven daughters, can not be hopeful of marrying them all to great advantage ...' And in early nineteenth-century England, the marrying-off of daughters was a major preoccupation of parents. The clergyman in this case preoccupied himself little with the problem, and although his wife had some success in it, after her death it was left to his second daughter Sophia to deal with the destinies of her youngest sisters and, only incidentally, with her own. In rural isolation, she saw no future for herself except that of an embittered old maid, and her struggles against such a fate are the theme of the story; which, besides being set in the time and vein of Jane Austen, has the temerity to reintroduce two characters from 'Mansfield Park', and follow their fortunes in 'another country - remote and private ...' ⁹³

Der *plot* setzt sich aus folgenden Strängen zusammen: Sophia Lockleys Suche nach einem Ehemann und die verborgene Liebe des *curate* Charles Williams zu ihr, die Unstimmigkeiten zwischen den von Mansfield Park ins Haus Ladysmead gezogenen Maria 'Rushton' (alias Rushworth) und Mrs Norris sowie die schrittweise Aufdeckung von Marias Identität und des mit ihr verbundenen Skandals, schließlich noch Marias intrigantes Ausspielen von Sophias jüngerer Schwester Lucinda gegen diese als Rivalin um die Gunst der Heiratskandidaten.

Der Folgetext ist thematisch deutlich an Austens Gewohnheiten orientiert, stellt aber stilistisch nur eine unzureichende Imitation dar: der Anteil szenischer Darstellung ist erkennbar geringer, die Figurenzeichnung undifferenzierter, wobei die typenhaften Züge von Mrs Norris in noch übertriebenerem Maße herausgestellt werden, da u. a. auf Ironie und Erlebte Rede verzichtet wird. (Die mit Lucindas Vertrauen zu Maria verbundene dramatische Ironie bleibt die Ausnahme.) Gillespie bemüht sich um *period diction*, die entsprechenden Schlüsselwörter fallen jedoch deutlich seltener als bei Austen.⁹⁴ Nach mehreren Abendessen und einem Reitausflug, die Gelegenheiten zur Konversation bieten (der übliche Ball fehlt), kommt es wie gewohnt zum *happy ending*: Sophia heiratet den Priester, und Maria Rushworth flieht mit einem wohlhabenden Erben nach Amerika,⁹⁵ wo auch sie schließlich glücklich wird.

Die untergeordnete Rolle der aus *Mansfield Park* übernommenen Figuren und die unzureichende stilistische Imitation bei Aufnahme romanzentypischer Handlungsabläufe macht deutlich, daß Gillespie sich weniger an ausgesprochene *Janeites* oder auch nur an etwas distanziertere Rezipienten der Austen'schen Romane wendet, vielmehr an Leser von *Regency romances* im allgemeinen. Für alle ihre Weiterführungen gilt: der transtextuelle Bezug wird allenfalls schwach signalisiert (wie etwa die jeweiligen Titel oder Verlagsnotizen zei-

gen), ja, die Kenntnis der Prätexte ist nicht einmal Voraussetzung für das Verständnis der Folgetexte. Die Handlung der Vorlagen ist für den jeweils wichtigsten der *plot*-Stränge der Weiterführungen bedeutungslos und wird außerdem, soweit nötig, dort kurz referiert.⁹⁶ Die aus den Vorlagen übernommenen Charaktere sind zwar mehr als bloß gelegentlich auftauchende 'Figuren auf Pump' (Ziolkowski 1980) und treten vergleichsweise stärker hervor (*valorisation secondaire*), ohne aber jeweils in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken (*transfocalisation*) oder gar eine vom Prätext abweichende und eventuell positivere Charakterisierung (*réhabilitation*) zu erfahren. Es ist übrigens sicherlich kein Zufall, daß gerade komische Typen wie Mrs Norris (in *Ladysmead*) oder Mr Collins (in *Teverton Hall*) übernommen werden. Das Ergebnis ist eine rein eskapistisch orientierten Leserinteressen dienliche, anspruchslose Unterhaltungsliteratur, die aber offenkundig erfolgsversprechend genug war, vom Verlag serienweise aufgelegt zu werden: auch Charlotte Greys *Journal of Jane Fairfax* bildet übrigens einen Teil dieser Reihe.⁹⁷

Bei *Mansfield Revisited* von Joan Aiken (1984) läßt sich, wie bereits angekündigt, eine unterschiedliche Vorgehensweise feststellen, die sich andererseits aber wieder - rückblickend von ihrem späteren, schon behandelten Folgetext gesehen - als Ähnlichkeit zu *Jane Fairfax* ansehen läßt. Wie bei dieser Weiterführung (und im Gegensatz zu Gillespies *Ladysmead*) handelt es sich bei *Mansfield Revisited* nicht nur um eine thematische, sondern auch um eine stilistische Imitation.

Zum Inhalt: *Mansfield Revisited* setzt vier Jahre nach den in der Vorlage geschilderten Ereignissen ein. Dieser Zeitraum wird lediglich skizziert und bildet auch in anderer Hinsicht eine Leer- (also: Schnitt-)stelle, etwa durch das Abtreten einiger Figuren von der Bühne des Geschehens: sowohl Sir Thomas Bertram als auch Mrs Norris sterben, das weitere Schicksal von Maria Rushworth wird lediglich in Nebensätzen mitgeteilt,⁹⁸ und Fanny Price (nun zweifache Mutter) reist mit Edmund Bertram in die Karibik, um dort für die Dauer der Romanhandlung zu bleiben. Dafür rückt Fannys jüngere Schwester Susan in Mansfield Park in den Vordergrund (*transfocalisation*), und wie schon bei Brown (1930) wird dies mit einem *marriage plot* verbunden. Susan muß auch hier ihre Liebe zu Tom Bertram gegen den Widerstand einzelner Mitglieder seiner Familie durchsetzen (diesmal nicht gegen Mrs Norris, sondern gegen Toms arrogante und intrigante Schwester Julia), aber auch gegen Toms eigene emotionelle Unstetigkeit, bis sie ihn schließlich heiraten und zur Herrin von Mansfield Park aufsteigen kann.

Wie bei Browns *Susan Price* wird damit im Grunde der *plot* von *Mansfield Park* übernommen, diesmal lediglich mit Fannys Schwester als Protagonistin. Von Gillespies Folgetexten unterscheidet sich *Mansfield Revisited* dagegen durch den Versuch der differenzierteren Ausgestaltung (nicht allein der bloßen Übernahme) einer prätextuellen Nebenfigur im Rahmen einer literarischen Replik. Susan ist durch ihre energischere und leidenschaftlichere Art als *sympa-*

thische Kontrastfigur zur Fanny Price des Prätextes gezeichnet, deren bereits von zeitgenössischen Lesern beklagte Farblosigkeit dort allenfalls noch durch die Auseinandersetzung mit Maria Bertram, Mrs Norris oder Mary Crawford als Negativfiguren gewann. Blickt man auf Aikens später veröffentlichten Folgetext zu *Emma*, dann fällt das ähnliche Vorgehen ins Auge: in beiden Fällen stellt die Verfasserin Austens Prätexten mit ihren 'heroines whom no one but myself will much like' (was für Fanny Price noch deutlicher zugetroffen hat als für Emma Woodhouse, auf die es gemünzt war) einen Folgetext mit einer sympathischer angelegten Hauptfigur zur Seite und korrigiert so gewissermaßen die Vorlage in Anlehnung an traditionelle Erzählmuster, die vorbildliche Heldinnen vorsehen. Es muß jedoch gleich hinzugesetzt werden, daß ihr dies im Fall von Susan Price weitaus weniger gelingt als bei Jane Fairfax, die über diese funktionale Charakterisierung hinaus an eigener Statur gewinnt.

Stilistisch ist *Mansfield Revisited* dagegen eine insgesamt noch gelungenere Imitation als der spätere Folgetext Austens. Auffällig ist, verglichen mit *Jane Fairfax*, daß in der zuerst veröffentlichten Weiterführung gerade die sozio-kulturell bezeichnenden Schlüsselwörter häufiger fallen, doch fehlen - von Ironie abgesehen - auch die anderen Stilmittel nicht.⁹⁹ Ein Bruch des üblichen Rahmens erfolgt nur durch die mit Mary Crawford verbundene Sterbeszene (Kapitel 10; der Tod von Sir Thomas Bertram und Mrs Norris erfolgt gewissermaßen *off-stage*).

Insgesamt gesehen handelt es sich bei *Mansfield Revisited* aber lediglich um eine anspruchslose Fortsetzung der Vorlage, die sich - wie die enge transtextuelle Bindung belegt¹⁰⁰ - eindeutig an *Janeites* (und weniger an Leser von *Regency romances* im allgemeinen) wendet. Wenngleich die Autorin in einem Peritext selbst "Love and admiration" als Rezeptionsmotivation angibt,¹⁰¹ halte ich jedoch auch hier (nicht anders als bei Gillespie) die ökonomischen Beweggründe für vorrangig, was gerade auch der Vergleich mit Aikens *Jane Fairfax* verdeutlicht: die Verfasserin wäre, wie sich dort zeigt, zu mehr als lediglich einer solchen Fortsetzung fähig gewesen. Zudem haben zwei gerade bei der Wahl von *Mansfield Park* als Prätext naheliegende Gründe für eine produktive Rezeption mit *verfremdender* Zielsetzung für Aiken offensichtlich keine Rolle gespielt: die Thematisierung des mit dem westindischen Plantagenbesitz der Bertrams verbundenen kolonialen Aspekts und das Aufgreifen des von Maria Rushworths Ehebruch ausgelösten Skandals.

Im ersten Fall hätte man etwa Sir Thomas Bertrams Aufenthalt in der Karibik zum Anlaß einer Auseinandersetzung mit der Rolle der englischen *gentry* im Kolonialzeitalter nehmen (Ashcroft u. a. 1989:193) oder aber durch Verlagerung des *setting* in die Karibik den Folgetext eventuell um interkulturelle Aspekte bereichern können. Doch obwohl Aiken ihre Weiterführung mit einem erneuten mehrjährigen Aufenthalt des Gutsherrn auf der Plantage (auf der er den Tod findet) beginnen sowie Fanny und Edmund später länger dort verweilen läßt, werden diese Zeiträume ebensowenig szenisch gestaltet wie der Auf-

enthalt der Campbells in *Jane Fairfax*: er dient - wie bei Austen - allein als exotischer Tupfer in einem sonst allein auf England beschränkten Geschehen.

Der zweiten Möglichkeit, nämlich über das *foregrounding* von Marias Ehebruch die Sexualmoral der Zeit insgesamt stärker in den Vordergrund zu rücken, verweigert sich Aiken ebenso (und bleibt auch darin Austen treu). Maria Bertram/Rushworth spielt in ihrem Folgetext eine noch geringere Rolle als in Gillespies *Ladysmead*, ja, sie betritt niemals selbst die Szene.¹⁰² Hätte Aiken sich hier anders entschieden, dann hätte sie gewiß nicht auf den ansonsten sicheren Leserkreis der *Janeites* rechnen können, d. h. sie und ihr Verlag wären ein größeres finanzielles Risiko eingegangen - und das geringere Risiko hat sich im Fall von *Mansfield Revisited* offensichtlich bezahlt gemacht: die Erstausgabe ist immer noch im Druck, eine Großdruck- und zwei Taschenbuchausgaben sind zwischenzeitlich hinzugekommen.¹⁰³

Daß andererseits hier aber auch die Chance zu einer thematisch durchaus fruchtbaren Weise produktiver Rezeption gelegen hätte, beweist der 1989 erschienene Folgetext von Victor Gordon.

5.3 Victor Gordon (1989), *Mrs Rushworth*

Schon der Klappentext von Victor Gordons 1989 veröffentlichter Weiterführung stellt nicht nur deutlich den transtextuellen Bezug zu *Mansfield Park* heraus, sondern signalisiert dem möglichen Rezipienten auch, daß ihn keine Imitation erwartet:

Victor Gordon's interest and sympathy lie not with Fanny Price, that 'insipid embodiment of all the deadly virtues', but with Maria Rushworth - lovely, impulsive, warm-blooded; damned by society as much for leaving a rich husband as for taking a lover.

[...]

Full of ingenuity and surprise, the book requires no prior familiarity with Mansfield Park or its denizens. It will, however, delight - or infuriate - all Jane Austen lovers and give dangerously heretical insights to Eng. Lit. examinees past, present and future. Above all, it is necessary reading for anyone who has been betrayed, by family, friends or lover, in the name of morality . . . *Mrs Rushworth* may be set in the post-Waterloo world, but the flexible principles and double standards it exposes with such irony are just as prevalent today.

Hier werden Aspekte aus allen drei ästhetischen Bereichen angesprochen, die ich im folgenden etwas genauer ausführen will.

Daß *Mrs Rushworth* allgemein nicht als Austen-Pastiche (wie etwa Aikens Folgetexte) konzipiert worden ist, macht bereits ein Blick auf seine äußere Anlage deutlich: einer "Overture" folgen zwei annähernd gleich lange Teile, die wiederum von einem "Entr'acte" unterbrochen werden. Die Handlung trägt, für Austens Romane ungewöhnlich, weniger komische als vielmehr tragikomische Züge. Sie setzt die in der Vorlage präsentierte Geschichte mit Blick auf Maria Bertram/Rushworth fort (*transfocalisation*), die - ohnehin schon ins gesellschaftliche Abseits geraten - in der Folge ein wechselhaftes Leben führt,

insgesamt gesehen sich noch weiter von den in Mansfield Park geltenden Normen entfernt und, an diesen Vorstellungen gemessen, scheinbar unaufhaltsam weiter absinkt.

So kann die mit Mrs Norris nach Leamington Spa gezogene Maria Rushworth sich nur kurz einer scheinbar unbelasteten Identität freuen, bevor ihr Geheimnis gelüftet und sie, sozusagen als Freiwillig, beinahe zum Opfer einer Vergewaltigung wird (Kapitel I.5). Sie entschließt sich daraufhin, Gerüchten und ähnlichen Nachstellungen durch die Übersiedlung nach Amerika zu entgehen und begibt sich mit ihrer Tante nach Liverpool. Als eine junge Bettlerin in einem Gasthaus ihr Kind gebärt, muß Maria unvorhergesehen in die Hebammenrolle schlüpfen. Dieses Erlebnis verändert ihr Bewußtsein:

a strange elation came over her. Far from being sleepy she felt more awake and alive than she had ever felt before. It was as if she had been born herself, born full grown and aged twenty-three. (Gordon 1989:80)

In Liverpool angekommen, begegnet sie sowohl dem charismatischen Schauspieler Kean (einer historischen Figur) als auch dem charmanten (und hoch verschuldeten) Theaterliebhaber Charles Cheviot. Mrs Norris, die Maria bisher immer zur Seite stand, wirft sich nun der sich anbahnenden Verbindung Marias mit Charles in den Weg, jedoch erfolglos: nach mehreren Verwicklungen treffen sich beide - ohne Mrs Norris - auf dem Schiff nach Amerika, wo sie dann auch heiraten (und er sogar seine Gläubiger zufriedenstellen kann).

Doch mit dieser glücklichen Wendung endet lediglich der erste Teil des Folgetextes. Marias siebenjähriger Aufenthalt in New York, währenddessen sie zweifache Mutter wird, aber auch mehrfach schwer erkrankt, wird im "Entr'acte" kurz referiert, bevor der zweite Romanteil mit der Rückkehr der Cheviots nach Liverpool einsetzt. Von nun an gerät Maria - gemessen an den in Mansfield Park geltenden Maßstäben - schier unaufhaltsam auf die 'schiefe Bahn': nach dem Tod von Sir Thomas Bertram muß sie gravierende finanzielle Einbußen hinnehmen (was zu einem Zornesausbruch führt, mit dem sie sich erneut ihren Angehörigen entfremdet); ihre ohnehin angespannte Situation verschlimmert sich dadurch noch weiter. Von Charles ist keine Hilfe zu erwarten: er arbeitet lange an einer Oper, die dann bei der Erstaufführung in einer Schlägerei auf der Bühne untergeht. Zudem entfremdet sich das Ehepaar einander: er freundet sich mit einer jungen und reichen Witwe an, Maria begeht einen Seitensprung mit William Price (Fannys Bruder) und wird schwanger, was letztendlich zur Trennung der Cheviots führt.

Maria, die nun endgültig ins Abseits geraten ist, trifft den (ebenfalls mit dem Makel des Ehebruchs behafteten) Schauspieler Kean wieder, schließt sich ihm an und wechselt noch einmal in die USA, wo sie als Schauspielerin Erfolge feiert. Am Ende schließen sich die Kreise: Charles' zweite Frau, die reiche Witwe Mrs Clayton, ist - wie lediglich durch Andeutungen, aber unmißverständlich mitgeteilt wird (1989:329-31) - identisch mit der jungen Bettlerin,

die Maria einst bei der Geburt unterstützte; sie sendet Maria später anonym den Geldbetrag, der ihr durch Sir Thomas Bertrams letzten Willen entgangen war.

Nicht nur die einzelnen Teile des Folgetextes werden so zusammengeslossen, sondern dieser auch mit dem Prätext zu einem Ganzen verbunden, wenn über den Erzählerkommentar

Let others dwell on guilt and blame. For my part I acquit Maria and Charles Cheviot of the major charges they brought against each other, although events may seem to bear them out. (1989:319)

an die Passage der Vorlage erinnert wird, die dort ebenfalls das letzte Romankapitel einleitet:

Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore every body, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest.

My Fanny, indeed at this very time, I have the satisfaction of knowing, must have been happy in spite of every thing. (MP III.17/420)

Diese Sätze eines ansonsten nie persönlich Gestalt annehmenden Erzählers (der mir deshalb, auch und gerade hier, ein Sprachrohr Austens zu sein scheint) entbehren der vielgepriesenen Ironie der Verfasserin, denn sie beschreiben widerspruchsfrei die thematische Anlage aller ihrer Romane. Mit Gordons Folgetext wird dieser Rahmen, wie sich schon an der Inhaltsangabe ablesen läßt, bewußt gebrochen.

Und das geschieht gleich in mehrfacher Hinsicht: auf der Handlungsebene durch den vereitelten Vergewaltigungsversuch (1989:47-8), durch die Um(eher denn Be-)schreibung von Marias Ehebruch (294-5), vor allem aber durch die detailliert ausgemalte Geburtsszene (75-80). Besonders in diesen Fällen (aber natürlich auch durch die Anlage des Folgetextes insgesamt) wird Austens auf Liebeswerbung und Heirat beschränkte Darstellung des Geschlechterverhältnisses ausgeweitet und deutlich erkennbar korrigiert. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für den stärker als bei Austen üblich hervortretenden Erzähler, der von einem distanzierten Standpunkt aus - seine Wortwahl weist ihn als Menschen des späten 19. oder des 20. Jahrhunderts aus¹⁰⁴ - das Geschehen präsentiert und durch seine Kommentare in die sozio-ökonomischen Entwicklungen der Zeit einordnet, die Austen bekanntlich ausspart.¹⁰⁵ (Hier lassen sich Analogien zu John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* aus dem Jahr 1969 erkennen, die aber nicht so weit gehen, daß beispielsweise wie dort die Kapitel jeweils durch Zitate aus historischen oder literarischen Werken eingeleitet würden.)

Andererseits bemüht sich Gordon, wenn nicht um ein ausgesprochenes Pastiche, so doch um stilistische Nähe zu Austen und um glaubhafte atmosphärische Gestaltung.¹⁰⁶ Dies einmal vorausgeschickt, fällt auf, daß er das Stilmittel der *Ironie* weit über das bei Austen übliche Maß hinaus verwendet. In *Mrs Rushworth* dient die Ironie nicht nur der Sympathie lenkung durch distanzierte Erzählerporträts, sondern daneben noch der stilistischen Abmilderung

thematisch provokanter Episoden (wie den oben erwähnten Vergewaltigungs-, Ehebruchs- und Geburtsszenen) und sogar der Verfremdung stilistischer Charakteristika Austens wie des Gebrauchs der Erlebten Rede oder der Verwendung bestimmter sozio-kultureller Schlüsselwörter.

Einige Beispiele seien genannt; das erste bezieht sich auf Charles Cheviots Besuch an Marias Krankenbett in Liverpool, kurz bevor sie die letzten Hindernisse, die einer gemeinsamen Reise nach Amerika entgegenstehen, überwinden:

Should she tell him? Should she say she had made herself ill on purpose in order to stay in Liverpool? Should she admit how eagerly, if secretly, she had agreed to take Doctor Gosage's advice? Should she go further and tell him the truth about herself and *Mansfield Park*, and risk losing him for ever? She longed to do so, but with the same longing that had betrayed her into trusting Henry Crawford.

'Is it impossible for you to postpone your voyage? Can a few weeks make any difference? It would so relieve the tedium of the voyage if -'

'Out of the question, alas. Completely out of the question.'

Should he tell her why? Should he explain that his personal affairs were desperate and that he would be ruined if he stayed behind? Could he ask her for money and marriage in the same breath - and risk losing both? (149-50)

Die *Erlebte Rede* wird hier zwar zur Gedankenwiedergabe eingesetzt, durch anaphorische Wiederholung selbst aber als Stilmittel entlarvt (*foregrounding*) und nahezu parodiert.

Als parodistische Anspielung auf den bekannten Anfangssatz von *Emma* - der sich in ähnlicher Form übrigens bereits in *Mansfield Park* findet¹⁰⁷ - sind die folgenden *Erzählerporträts* zu verstehen:

Thus Maria Rushworth, beautiful, reckless, and divorced, found herself in the social wilderness with only her money and her aunt to console her. (4)

Personable, gifted, and amusing, Charles Cheviot had lived five and twenty years on this earth without gaining any very intimate experience of the opposite sex. (102)

Als letztes Beispiel sei die Schilderung von Marias erneutem Ehebruch angeführt.

[Maria Rushworth and William Price (HN)] retired to separate chambers but under cloak of darkness found themselves in each other's company again. I decline to speculate whether it was Maria who crept into William's bed or vice versa. Whoever it was met with little resistance. There was a saving *decorum* in the *improprieties* which then ensued. For one thing, the night was pitch black so neither of them saw anything which ought not to be seen. In awkward surprise, moreover, neither said or declared anything which should not be declared or said. However, some slight adjustment of their night attire did, in due course, enable them tangibly to express the admiration which both had secretly felt from time to time without being able to put it into words. Yet their essential privacy remained intact even as those parts which are meant to be private made fleeting, not unenjoyable contact. And when it was over both fell asleep as soon as *good manners* allowed.¹⁰⁸

Hier wird der Austens Romanen unterliegende, an bestimmten Schlüsselwörtern aufscheinende *Verhaltenskodex* faktisch verletzt und zugleich (durch die indirekte Präsentation) vom Erzähler in ironischer Weise stilistisch gewahrt.

Mit der bewußten Verletzung von Austens Selbstbeschränkung bei der Darstellung von Sexualität im weitesten Sinn (Schwangerschaft und Geburt eingeschlossen) sowie mit den Kunstgriffen der imitativen wie ironisch gebrochenen Stil-Anleihe und eines Erzählerkommentars, der sozio-ökonomisches Hintergrundwissen vermittelt, bewerkstelligt Victor Gordon die Überbrückung der zeitlichen Distanz zwischen Prä- und Folgetext, zwischen der im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts angesiedelten Handlung und den Lesern des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Die zeitliche Distanz wird nicht verwischt (wie in den als Pastiche angelegten Folgetexten von Joan Aiken oder *Another Lady*), sie wird vielmehr ins Blickfeld gerückt und so thematisiert, und das heißt auch: der Prätext wird insgesamt *verfremdet*. Übrigens in einem ganz unmittelbaren Sinn: Austens Roman wird als literarisch gestaltete Darstellung angeblich realer Geschehnisse ausgegeben, die von den Figuren in *Mrs Rushworth* gelesen, kommentiert und im einzelnen korrigiert wird, wobei auch auf Jane Austen selbst Bezug genommen wird. Sie habe die Vorgänge durch die Auswahl und Kommentierung des Dargestellten einseitig zum Nachteil von Maria Rushworth verändert, wobei immer wieder auch ihr eigener Standesdünkel oder ihre starren Moralvorstellungen das Bild getrübt hätten. Maria Rushworth ist darüber hinaus erstaunt, wie sehr Austen den ihre Romane tragenden *marriage plot* zwischen den Zeilen in Frage stelle: "Was there, for example, a single 'happy marriage' of any significance among the older generations depicted in the books?"¹⁰⁹

Die Umsetzung des transtextuellen Bezugs im Sinne des Buch-im-Buch-Topos wächst sich hier zur Literaturkritik (*métatextualité*) aus, mit dem ironischen Nebeneffekt, daß Gordons literarische Replik als nicht-fiktionaler Text und zudem (ähnlich wie *Foe*) als gegenüber der Vorlage wahrhaftigere Darstellung der Ereignisse ausgegeben wird. Der Autor des Folgetextes treibt damit auch ein metaliterarisches Spiel mit dem romantheoretischen Konzept der *vraisemblance*, vor dem Hintergrund des grundsätzlichen Dilemmas von Literatur und Wirklichkeit, von Schein und Sein.¹¹⁰

Foregrounding findet sich daneben auch, was einen wichtigen thematischen Aspekt von *Mansfield Park* angeht: das Verhältnis von Theater und Moral. Im Prätext werden die Proben an einem Theaterstück, *Lover's Vows*, geschildert (wobei Austen diesen transtextuellen Bezug bekanntlich eng mit Charakterzeichnung und Handlungsentwicklung ihres eigenen Romans verzahnt),¹¹¹ bis diese durch Sir Thomas Bertram als unschicklich beendet werden. (Musik-) Drama und Theater spielen auch im Folgetext eine wichtige Rolle, ablesbar an den Zwischentiteln "Overture" und "Entr'acte", an Charles Cheviots scheiterndem Opernprojekt sowie an Marias enger werdender Beziehung zu Kean und ihrer letztlich Karriere als Schauspielerin. Sir Thomas' Einwände 'bewahrheiten' sich dabei: bei allen beteiligten Personen führt die Theaterarbeit mittel- oder unmittelbar zur ehelichen Zerrüttung, zum gesellschaftlichen und zum finanziellen Abstieg. Und doch: gerade Maria, aber auch Kean (siehe 1989:93-9,

182-6, 280, 320-2) werden selbst als gesellschaftliche Außenseiter und ungeachtet aller ihrer Schwächen noch positiv von den im Folgetext als blaß, bigott oder scheinheilig gezeichneten Bewohnern von Mansfield Park abgehoben, die im Zentrum des Prätextes gestanden hatten. Auf der Bühne des Lebens träten diese Vertreter konventioneller Moralvorstellungen, so wird im Folgetext nahegelegt, nur als Randfiguren auf. Maria Rushworth wird ihnen, was Lebenslust und menschliche Wärme, aber auch was die Einsicht in die insbesondere männerfreundlichen Grundlagen des Zusammenlebens angeht, als weit überlegen gegenübergestellt; insofern läßt sich von einer *transvalorisation* sprechen.¹¹²

Mrs Rushworth stellt sich damit nicht nur als einfache Fortsetzung der Vorlage dar, sondern als deren verfremdende Weiterführung (in spielerischer Form, was den Stil, in ernsthafter, was die Thematik angeht); dies schließt Genettes Kategorien der *transfocalisation* und *transvalorisation* ein. Was hat Victor Gordon zu einer solchen produktiven Rezeption veranlaßt, und für wen hat er sie verfaßt?

Die erste Frage kann ich aufgrund des mir zur Verfügung stehenden Materials nicht beantworten (entsprechende Peri- oder Epitexte fehlen).¹¹³ Was die zweite angeht, erinnere ich noch einmal an die Feststellung im Klappentext der Erstausgabe: "the book [...] will [...] delight - or infuriate - all Jane Austen lovers and give dangerously heretical insights to Eng. Lit. examinees past, present and future." Mit Blick auf die erste Gruppe intendierter Rezipienten kann festgestellt werden, daß ausgesprochene *Janeites* sicherlich nicht auf ihre Kosten kommen werden, kritischere Leser Austen'scher Romane aber an den unterschiedlichen Verfremdungen durchaus Gefallen finden können. Der Folgetext setzt jedoch keine Detailkenntnis des Prätextes voraus (entsprechende *summaries* werden in der "Overture: By way of epilogue to *Mansfield Park* and prologue to the present work" und im Zusammenhang mit dem Buch-im-Buch-Topos mitgeliefert). Das heißt nun wiederum nicht, daß *Mrs Rushworth* sich - in der Art der von Jane Gillespie verfaßten Reihe - an Leser von *Regency romances* im allgemeinen wenden würde, denn als ausgesprochen eskapistische Lektüre eignet sich dieser eher tragikomische Folgetext gewiß nicht. Vergnügen wird er neben Austens kritischeren Rezipienten vor allem jenen bereiten, die allgemeiner in der englischen Literaturgeschichte bewandert sind, ein- (jedoch nicht aus-)schließlich der im Klappentext zuletzt angesprochenen Hochschulabsolventen. An diese Gruppe wenden sich etwa die angesprochenen Stilparodien, aber auch die öfter eingestreuten literarischen Anspielungen.¹¹⁴

Welche realen Leser hat der Folgetext erreicht? - Das ist angesichts der Kürze des seit der Veröffentlichung verstrichenen Zeitraums schwer zu sagen, einen weiteren Leserkreis scheint er bislang jedoch nicht gefunden zu haben (was angesichts des gerade skizzierten Adressatenkreises andererseits nicht verwundern wird). Er ist weiterhin im Druck und hat auch eine amerikanische, weiterhin aber keine Taschenbuchausgabe oder Übersetzung erfahren. *Mrs*

Rushworth ist ganz allgemein breiter und positiver rezensiert worden als beispielsweise Aikens ein Jahr später erschienener Folgetext *Jane Fairfax*; weniger wohlwollend fiel hingegen die Rezension im einflußreichen *TLS* aus. Dieses - augenscheinlich von einem *Janeite* verfaßte - Rezeptionsdokument ist aus unterschiedlichen Gründen zitierenswert, bevor dies jedoch geschieht, möchte ich mich noch einem letzten Folgetext zu *Mansfield Park* zuwenden.

5.4 Judith Terry (1986), *Miss Abigail's Part; or, Version and Diversion*

Der letzte hier von mir herangezogene Folgetext zu *Mansfield Park*¹¹⁵ stammt ebenfalls *nicht* aus der Feder einer Vielschreiberin. Ganz im Gegenteil: wie bei Victor Gordons *Mrs Rushworth* handelt es sich auch bei *Miss Abigail's Part* von Judith Terry (1986, ein Jahr darauf in New York unter dem Nebentitel der Erstausgabe als *Version and Diversion* erschienen) um den bislang einzigen literarischen Versuch der Verfasserin, einer Universitätsdozentin.¹¹⁶ Und wie bei *Mrs Rushworth* äußert sich auch hier die produktive Rezeption in Form einer literarischen Replik, die eine Korrektur der Darstellung im Prätext anstrebt. Diese Korrektur erstreckt sich jedoch auf Austens Vorgehen im ganzen, so daß *Miss Abigail's Part* gut geeignet ist, die Untersuchung der Folgetexte zu den Werken dieser Verfasserin abzurunden.

Auch diese Weiterführung basiert auf einer *transfocalisation*, und auch diesmal erscheinen die aus dem Prätext bekannten Figuren in einem neuen und (wie schon in *Mrs Rushworth*) nicht gerade positiven Licht. Erneut - es erscheint schon beinahe selbstverständlich - muß sich die weibliche Hauptfigur gegen etliche Widerstände durchsetzen, bis sie ihr Liebesglück und ihren gesellschaftlichen Aufstieg genießen kann.

Doch damit enden die Gemeinsamkeiten: im Unterschied zu allen vorangehend beschriebenen Folgetexten wird Austens 'Ständeklausel' in diesem nämlich nicht gewahrt. Zur Hauptfigur wird nicht, wie gewohnt, eine Angehörige der *gentry* erkoren (und stehe sie anfangs auch noch so verarmt da), sondern das Dienstmädchen Jane Hartwell. Im Sinne einer *Erweiterung mit Perspektivwechsel* werden nun die im Prätext geschilderten Ereignisse aus ihrer Sicht erneut (und anders) präsentiert. Wie später *Mrs Rushworth* ist bereits *Miss Abigail's Part* als wahrhaftiger Bericht ausgegeben worden¹¹⁷ (ohne daß dies metaliterarisch weiter verfolgt würde). Insbesondere in dreifacher Hinsicht kommt es zur *Korrektur* der Vorlage: was deren Wirklichkeitsausschnitt, was die Figurenzeichnung, und was die Erzählperspektive betrifft.

Ich beginne mit dem letzten Punkt. Judith Terry läßt Jane Hartwell als Ich-Erzählerin auftreten, und zwar vorrangig als 'erlebendes Ich' der Jahre 1810 bis 1813 (wenngleich die Handlung insgesamt aus der Retrospektive des Jahres 1815 erzählt wird). Terry führt damit sozusagen nachträglich den aus der Tradition des pikaresken Romans bekannten *narrator-agent* in die Romane Aus-

tens wieder ein, in denen er durchgängig fehlt.¹¹⁸ Entsprechend ereignisreicher ist denn auch die Handlung: die erste Hälfte des Folgetextes ist zwar generell noch eng an das Geschehen im Prätext angelehnt, aus der Dienstbotenperspektive heraus werden jedoch schon hier Vorkommnisse ergänzt, nämlich solche, in denen Jane Hartwell das Ziel männlicher Begierde bildet. In der zweiten Romanhälfte lockert sich dann der transtextuelle Bezug: die Bertrams, Crawfords oder Rushworths tauchen seltener auf, ihr weiteres Schicksal wird oft nur kurz und nebenbei beleuchtet, wogegen nun die dem Folgetext eigenen Teilhandlungen dominieren. (Judith Terry geht hier gewissermaßen genau in umgekehrter Weise vor wie später Joan Aiken in *Jane Fairfax*, wo der transtextuelle Bezug abschließend zunimmt.)

Die aus dem Prätext übernommenen Figuren werden bei Terry durchgängig negativer gezeichnet (*dévalorisation*). Tom Bertram ist ein prahlerischer Frauenheld, sucht die Objekte seiner Begierde jedoch ausschließlich unter weiblichen Bediensteten, ohne bereit zu sein, gegebenenfalls Vaterschaftspflichten zu übernehmen. Die anderen Familienmitglieder werden ebenfalls aus der Perspektive ihrer Dienstboten präsentiert. So verspottet die Französin Sophie, Marias *lady's maid* und insgeheim eine Anhängerin der Französischen Revolution, Edmunds und Fannys mausgrauen Charakter, vor allem aber den Lebensstil der *leisured classes*, wie er sich beispielhaft in den Bertrams zeigt (Kapitel 3). Jane lernt die moralische Kehrseite kennen: sie ertappt Henry Crawford beim Liebesspiel mit der schon verlobten Maria, unmittelbar danach aber wieder beim Flirt mit deren Schwester Julia (Kapitel 7). Henry macht übrigens auch Jane später erfolgreich den Hof, sowohl vor wie nach seiner Liaison mit Maria Rushworth (Kapitel 12, 24), sie entscheidet sich jedoch zuletzt für einen anderen.

Die Theaterproben in Mansfield Park werden gleichfalls von *downstairs* beleuchtet und in ihrer sittlichen Fragwürdigkeit bewertet. "There were those who doubted the wisdom of this enterprise, among them Edmund Bertram, Fanny Price, the butler, the housekeeper and Mr Wilcox [the coachman (HN)]", stellt Jane Hartwell fest (1986a:120). Sie selbst setzt sich einerseits von Edmund (der letztendlich doch 'mitgespielt') und Fanny (die als Unbeteiligte dennoch das lebhaftes Drumherum genossen hätte) ab, andererseits aber auch von den bezeichnenderweise ebenfalls erwähnten Dienstboten-Kritikern.

I [...] even then had little sympathy for the nice moral scruples of those who were opposed to the venture. I respected the loyalty of the older servants to Sir Thomas, but I should have preferred them to sustain their argument with other reasons. That, however, they could not do, and I dismissed their objections as petty refinements of moral sensibility acquired from Sir Thomas and only to be comprehended in an idle, wealthy family. In that I have not changed. I still say that I care not a jot for such theoretical morality. But, as far as the practical side of it went, I thought it excessively indiscreet that Maria, engaged to James Rushworth, should act opposite Henry Crawford, the man she loved. For that is how it was to be. (121)

Jane Hartwell wird so als unabhängig denkende Person präsentiert (deren Analyse des Stücks und des Verhaltens der daran Beteiligten übrigens diejenige realer reproduzierender Rezipienten des Prätextes spiegelt: 121-2). Aber wichtiger noch: Edmund und Fanny - die positiv gezeichneten Figuren des Prätextes - können sich mit ihr nicht messen, wie überhaupt die Dienstboten in diesem Folgetext ihre 'Herrschaften' generell an Lebensklugheit, Takt und ehrlichem menschlichen Mitgefühl überragen.

Doch es handelt sich bei *Miss Abigail's Part* nicht allein um eine Wiedergabe der Ereignisse aus anderer Perspektive, nein, insbesondere in der zweiten, eigenständiger entwickelten Romanhälfte wird die Vorlage im Kern korrigiert. Der von Jane Austen präsentierte Wirklichkeitsausschnitt wird radikal erweitert, was sich leicht mit einem Blick auf die dem Prätext gegenüber neuen Teilhandlungen erläutern läßt.

Austens 'Ständeklausel' fällt am deutlichsten fort bei der Nebenhandlung, die sich um Stephen Turnbull dreht, Tom Bertrams bei den weiblichen Bediensteten umschwärmten Stallknecht. Tom veranstaltet einen 'Hahnenkampf': er verführt erst das von Stephen geliebte Dienstmädchen Kitty, die er dann schwanger vom Gut ziehen und später mittellos sitzenläßt; schließlich vertreibt er auch noch Stephen vom Besitz, als dieser sich öffentlich als besserer Pferdekennner erweist. Dieser findet die todkranke Kitty in London wieder (die ihr Kind in Pflege geben mußte und sich als Prostituierte verdingte), sie kann vor ihrem Tuberkulose-Tod noch eine Verbindung zwischen Stephen und dem Dienstmädchen Sophie in die Wege leiten.

Die zweite Teilhandlung ist an Matthew Quinney, den von Tom Bertram für die Theaterproben engagierten Kulissenmaler, angebunden. Jane erlebt, wie er in Mansfield Park unter den Dienstboten seine von der Lektüre Thomas Paines beeinflussten, sozialreformerischen Ansichten kundtut (129-37), wobei er auf Widerspruch von Alexander Belzoni, Toms italienischstämmigen Jockey, stößt. Nach Janes Weggang vom Besitz der Bertrams trifft sie Quinney zufällig wieder und reist mit ihm nach London. Von ihm und von seinen Freunden aus dem Umkreis der *Luddites* erfährt Jane Einzelheiten über die Not der arbeitenden Bevölkerung und über staatliche Repressionsakte (Kapitel 14; das Geschehen ist in der Zeit nach der Ermordung des Premierministers Perceval 1812 angesiedelt). Eines ihrer Treffen wird von *Bow Street Men* (Vorläufern der Scotland-Yard-Detektive) gesprengt, zu denen Belzoni gehört; der als Anführer gesuchte Matthew Quinney kann entkommen, worauf die angeheuerten Ordnungshüter ein Haus anzünden (Kapitel 15). Belzoni verfolgt Matthew und Jane auch weiterhin in London, ungeachtet einer dabei erlittenen schweren Verstümmelung, letztendlich aber erfolglos. Matthew erreicht schließlich die sicheren USA.¹¹⁹

Der dritte - und wichtigste - Handlungsfaden spiegelt noch am ehesten das Austen'sche Grundmuster, aber eben auch wieder in bezeichnend veränderter Form. Jane Hartwells Lebensweg führt sie vom Dienstmädchen in Mansfield

Park zur Schauspielerkarriere in Covent Garden, wo sie - nachdem Maria Rushworth auf einer Party ihre vorangegangene Stellung öffentlich gemacht hat - den liebevollen Spitznamen 'Miss Abigail' erhält (Kapitel 19), und wo sie schließlich von der Bühne zur Gattin eines Lords aufsteigt (womit sie den Bertrams zuletzt auch noch als ständisch überlegen präsentiert wird). Dieser Lebensweg führt sie jedoch zeitweilig auch in die Niederungen der Londoner Diebesgesellschaft, in deren ausgesprochene Lasterhöhle sie auf der Flucht vor Belzoni gerät (Kapitel 16). Nicht nur Janes schauspielerische Fähigkeiten profitieren von diesen Erfahrungen (1986a:234-5), sie reift auch insgesamt daran.

Miss Abigail's Part verknüpft Elemente des Entwicklungsromans mit denen des pikaresken und des historischen Romans, in deren Tradition über Janes Lebensweg zugleich das Bild aller Schichten der Gesellschaft vermittelt wird, wobei Austens begrenzter Wirklichkeitsausschnitt deutlich erweitert wird. Eine Dehnung ihres thematischen Rahmens wird von Judith Terry bewußt auch durch die - in der Regel zurückhaltend - präsentierten Sexualakte (Kapitel 7, 12, 16), durch die Schilderung von Belzonis Unfall oder Kittys Tod (Kapitel 16, 20) sowie durch das Duell zwischen Mr Rushworth und Henry Crawford und durch Marias Mordversuch an Jane vorgenommen. (Kapitel 23; Maria Rushworth fährt bei Terry übrigens insgesamt schlechter als später in Gordons Folgetext, während Henry Crawford mehr in den Mittelpunkt rückt.)

Gerade die zuletzt aufgelisteten Handlungselemente könnten es nahelegen, Terrys Folgetext lediglich als Beispiel reißerischer Unterhaltung zu bewerten. Ein derartiger Eindruck wäre jedoch falsch: *Miss Abigail's Part* ist vielmehr der Versuch, eine literarische Replik mit Anspielungen an die Literaturgeschichte und einem historischen Porträt zu verbinden und dies insgesamt für eine große Zahl gegenwärtiger Leser unterhaltsam zu gestalten - es ist der Versuch, gleichzeitig unterschiedliche Rezipientenkreise anzusprechen.

Die lediglich um *period atmosphere*, nicht aber um stilistische Imitation Austens bemühte und insgesamt bewußt verfremdend gestaltete literarische Replik¹²⁰ wendet sich natürlich in erster Linie an die Leser des Prätextes (bzw. aller Werke Austens), jedoch an die kritischeren unter ihnen: *Janeites* werden an der *dévalorisation* der ihnen vertrauten Figuren und an der Dehnung des thematischen Rahmens zweifellos keine Freude finden. Kritischeren Lesern mag dagegen gerade die Einbeziehung all der bei Austen bekanntermaßen ausgesparten Teile des zeitgenössischen gesellschaftlichen wie des allgemeinen menschlichen Lebens Vergnügen bereiten: so deutlich wie von Terry ist die Erweiterung von Austens Blickwinkel von keinem anderen Autor eines Folgetextes zu ihren Romanen vorgenommen und szenisch präsentiert worden (Victor Gordon beschränkte sich dabei oft auf Erzählerkommentare).

Miss Abigail's Part, besser: *Version and Diversion*, wendet sich zum zweiten (in ähnlicher Weise wie Erica Jongs *Fanny*) an in der Literaturgeschichte bewanderte (vorrangig also wohl akademisch gebildete) Leser, ganz ungeachtet des transtextuellen Bezugs. In spielerischer Form werden die genannten,

traditionellen Typen des Romans aufgenommen und miteinander verknüpft. Die Erzählperspektive, der Lebensweg der Protagonistin und insbesondere die Erlebnisse mit der Londoner Diebesgesellschaft lassen an Defoes *Moll Flanders* und *Roxana* sowie (in Kapitel 16) an Clelands *Fanny Hill* denken; die Dreiteilung in die Ereignisse in Mansfield Park, auf dem Weg nach und schließlich in London spiegelt das wechselnde *setting* von Fieldings *Tom Jones*; die Gestalt des Alexander Belzoni schließlich erinnert an die Schurken in Ann Radcliffes Romanen. An dieselbe Rezipientengruppe wenden sich die nebenbei einfließenden Bemerkungen über zeitgenössische Theater, Dramen und Schauspieler (Kapitel 18) oder die Verweise auf die Tradition des *Christmas mumming* (1986a:125, 140-1). Der Aufstieg der Protagonistin vom moralisch aufrichtigen, aber auch etwas naiven Dienstmädchen zur lebenserfahrenen Lady Grandison ist eine deutliche Anspielung auf Richardsons Romane - und deshalb letztendlich *ironisch* zu verstehen: auch der von Austen viel verwendete *Cinderella plot* wird so noch *verfremdet*.¹²¹

Das historische *setting* und das Bemühen um *period atmosphere* wenden sich schließlich an Liebhaber historischer Romane, nicht aber an die Leser von *Regency romances*. Wohl strebt Terry Unterhaltung als Ziel an, verbindet dies aber - durch die Dienstbotenperspektive und die mit Matthew Quinney verbundene Handlung - mit Aspekten einer 'Geschichte von unten', die der in den *Regency romances* auf Hochadel, *gentry* und oberes Bürgertum fixierten Sicht entgegensteht. Ausgesprochener Eskapismus wird - auch angesichts der mit dem transtextuellen Bezug einhergehenden Verfremdungen - eindeutig nicht intendiert.

Die Ansprache mehrerer Leserkreise wird durch die Peritexte des britischen Verlags unterstützt, vor allem durch die detaillierte Inhaltsangabe im Klappentext. Der Schutzumschlag gibt das (der Autorin aus ihrer Dozententätigkeit in Bristol bekannte und sie wohl inspirierende) Bild "St. James's Fair, Bristol" von Samuel Colman aus dem Jahr 1824 wieder, das über die Kleidung der dargestellten Figuren einerseits das historische *setting* signalisiert, sich durch die teils genrebildartige, teils karikaturistische Malweise aber deutlich von den eleganten zeitgenössischen Porträts Gainsboroughs oder anderer abhebt, die gemeinhin die Taschenbuchausgaben von Austens Werken zieren.¹²²

Judith Terry hat ihr Anliegen noch in zwei Epitexten zu fördern versucht, die ausgerechnet in *Persuasions* erschienen sind, dem an Terrys universitärem Arbeitsort Victoria, B.C. herausgegebenen Organ der amerikanischen *Janeites*. Ein ebenfalls noch 1986 erschienener Vergleich der Supplemente zu *The Watsons* hat sie als Kennerin nicht nur der Romane Austens, sondern auch der dazu erschienenen Weiterführungen ausgewiesen und ihr gleichzeitig die Gelegenheit zum Hinweis auf ihren eigenen Folgetext gegeben. 1988 ließ sie dann einen Aufsatz mit dem Titel "Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England" folgen, dessen zentrale Passage ich ausführlicher zitieren möchte:

Only a handful of the many, many servants in Jane Austen's novels actually speak. Sometimes their words are reported by someone else, but rarely do they say anything for themselves, and certainly never anything *about* themselves. [...]

This is not unusual. The lack of presentation in literature of ordinary, working folk has long been recognized. Servants, indeed, are luckier than most others of their class in that, however marginally, they are at least present. Servants occur in large numbers across a great range of literature, their roles as low as their class origins - comic relief, extensions or reflections of their masters and mistresses, useful cardboard figures to further the plot. Jane's servants merely conform in this regard, although they are also peculiarly of their time and place in being so silent. Fictional servants are sometimes talkative and cheeky, but in Britain by the nineteenth century servants have stopped answering back. Silence was the rule, in life as well as in literature.

[...]

Thinking of the servants in Jane's novels, endlessly condemned to open doors and shutters, carry messages [...], I take a sly pleasure in imagining them whooping it up in the kitchen and breaking the furniture.

That is partly because I am endowed with the usual twentieth century democratic sensibilities, of course, including a belief in minority rights and equal opportunity. I should probably have been out there encouraging Jane's servants to go on strike - not for pay, but for lines, for a decent role, for recognition.

[...] The only suggestion we have in Jane's novels of discontent is the sentence in *Mansfield Park* which I still find welcome (and which sparked my first novel) that the scene-painter had "made five of the under-servants idle and dissatisfied."

I am not sure that I had ever particularly noticed the servants till then. After that I realized they were everywhere. (Terry 1988:104-6)

Aus diesen Bemerkungen spricht die Universitätsdozentin Terry, sie sind jedoch nicht nur, was ihren literaturkritischen Gehalt angeht, aufschlußreich, sondern legen gleichzeitig auch ihre Schreibmotivation offen. (Die Übereinstimmung zwischen Terrys reproduzierender und ihrer produktiven Rezeption wird angesichts der bereits gemachten Ausführungen offensichtlich sein.)

Soweit zur Autorintention und zu den intendierten Rezipientenkreisen. Was die Zahl der realen Leser angeht, ergibt sich folgendes Bild. Der Roman wurde vom Londoner Verlag Jonathan Cape gemeinsam mit Macmillan of Canada verlegt und von den wenigen Kritikern positiv aufgenommen. Von der Gesamtauflage von 5.000 Exemplaren (von denen ein Drittel für Büchereien bestimmt war) wurden bis zum Herbst 1993 zwar nur ca. 3.800 verkauft, so daß auch weitere Veröffentlichungen in Taschenbuchform oder als Übersetzung unterblieben. Dennoch brachte das Buch Autorin und Verlag Gewinn, und zwar bezeichnenderweise stärker in Großbritannien als im amerikanischen Raum (was, wie die unterschiedlichen Auflagenhöhen zeigen, von den Verlegern durchaus erwartet worden war.) Die kanadische Ausgabe konnte sich nur zwei Jahre im Druck halten, die britische ist dagegen nach wie vor im Buchhandel erhältlich.¹²³ Meine aus diesen Tatsachen gezogene Schlußfolgerung will ich in den Rahmen einer eigenen Zusammenfassung stellen.

6. Zusammenfassung

Von den Weiterführungen von *Mansfield Park* läßt sich abschließend gut noch einmal ein Blick zurück werfen. In ihrer Fülle spiegeln sie die große Beliebtheit von Austens Romanvorlagen; der Eindruck, daß *Mansfield Park* dabei eine herausragende Stellung einnähme, wäre jedoch falsch. Ganz im Gegenteil: die Tatsache, daß zu nahezu allen Werken Austens - gerade auch zu den unbekannteren oder den weithin weniger populären unter ihnen - Folgetexte erschienen sind, weist darauf hin, daß das Interesse der Leser sich weniger an einem einzelnen Roman (wie bei Defoes *RCI*) als vielmehr am gesamten Schaffen dieser Autorin orientiert. Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß in einzelnen Folgetexten Figuren aus mehreren oder gar allen ihrer Werke auftreten, die so als ein einziger großer Prätext aufgefaßt werden.¹²⁴

Nicht nur daran wird die gründliche Auseinandersetzung der Mehrzahl der produktiven Rezipienten mit den Vorlagen deutlich. Sie zeigt sich weiterhin sowohl in oft erstaunlich gelungenen, stilistischen Imitationsversuchen (wobei ich an die Folgetexte von *Another Lady*, *John Coates* oder *Joan Aiken* denke) als auch in solchen Verfremdungen, die durch bewußte Erweiterung ihres thematischen Rahmens gekennzeichnet sind (denjenigen von *Victor Gordon* und *Judith Terry*, aber auch von *Alice Cobbett*). Hinzu kommt, daß viele produktive Rezipienten in ihren fast schon zum Gattungsmerkmal werdenden Voroder Nachworten ihre Auseinandersetzung auch mit der reproduzierenden Rezeption von Austens Romanen erkennen lassen oder sich (wie *Edith Brown*, *David 'Another' Hopkinson* oder *Judith Terry*) selbst als reproduzierende Rezipienten betätigen. Schlägt sich dies auch in der Gestalt ihrer Weiterführungen nieder?

Hier muß zuerst einmal festgestellt werden, daß es sich in der Mehrzahl nicht um literarische Repliken handelt (wie sie etwa *Tourniers Vendredi* oder *Jongs Fanny* darstellen). Viele der Folgetexte zu Austens Romanen entspringen entweder vorrangig ökonomischen Gesichtspunkten (wie die Verlagsreihe von *Gillespie/Grey* oder das *Supplement* von *Another* bzw. die Erweiterung von *Karr* zeigen) oder knüpfen an andere, vergleichsweise erfolgreiche Folgetexte derselben Autorin (*Brown*, *Gillespie*, *Aiken*) an; einige stellen wenigstens günstige Faktoren wie das Ablaufende des Urheberrechts (1921 bei *The Watsons*, 1975 bei *Sanditon*) in Rechnung.

Das Interesse dieser produktiven Rezipienten besteht unlegbar nicht in einer Korrektur der Prätexte aus dem inzwischen vorliegenden zeitlichen Abstand heraus, sondern vielmehr gerade in der unkritischen Übernahme des für Austen charakteristischen Wirklichkeitsausschnitts. Diesen Folgetexten kommt nicht nur vorrangig unterhaltsame, sondern ausgesprochen eskapistische Zielsetzung zu, was sich ablesen läßt an der bloßen Übernahme des auch von Austen wiederholt verwandten, stereotypen *marriage-plot* (*Brown* 1928-30, *Another*

er und *Another Lady*, Gillespie, Aiken), weiterhin durch ihren Verzicht auf die von Austen (wenigstens ansatzweise) thematisierten zeitgenössischen Themen (etwa *ordination* bzw. *Evangelicalism* in *Mansfield Park* oder der ökonomischen Spekulation in *Sanditon*) und schließlich durch die Nicht-Beachtung von Besonderheiten des Zeitgeists, wie er sich bei Austen in sozio-kulturell bedeutsamen Schlüsselworten niedergeschlagen hat. Die in diesen Folgetexten erkennbar werdende Flucht in eine verklärte, vor-industriell und idyllisch präsentierte *Regency*-Ära ist nur mit einem Unbehagen an den sozialen und ökonomischen Konflikten der Gegenwart zu erklären (und nebenbei noch mit einem ähnlichen Unbehagen an einer experimentellen Form von Literatur).

Diese Folgetexte sind - bei allem Bemühen um *period atmosphere* - keine historischen Romane, sondern rückwärtsgewandte Utopien. Sie verstärken bei denjenigen Lesern, die zugleich Rezipienten der Prätexte gewesen sind, eine entsprechend eskapistisch ausgerichtete Rezeption von Austens Romanen, deren begrenzter Wirklichkeitsausschnitt für die ganze, 'heile' Welt genommen wird. Die Weiterführungen öffnen sich darüber hinaus für rein eskapistisch motivierte, nicht notwendigerweise auch um die Einzelheiten des Prätextes wissende Rezipienten: die Leser von *Regency romances* im allgemeinen. Die Verlage unterstützen diese Leseransprache oft durch diesem Ziel dienliche Peritexte.

Nur in wenigen Fällen kommt es zu einer Veränderung des Rahmens bzw. zu einer Korrektur der Vorlagen. Anders als im Fall von *RCI* bleiben die Folgetexte zu Austens Romanen beispielsweise dem allgemeinen Trend hin zur unbeschränkten Darstellung von Sexualität in der Literatur des 20. Jahrhunderts gegenüber weitgehend verschlossen,¹²⁵ und nur in einem - und zumal schon länger zurückliegenden Fall (Cobbett 1932) - findet sich die gerade für die produktive Rezeption von *RCI* kennzeichnende Auseinandersetzung mit einer interkulturellen Thematik. (Diese wäre insbesondere im Fall von *Mansfield Park* ohne weiteres möglich gewesen, ist aber niemals angegangen worden.) Nur Autoren wie Cobbett, Gordon oder Terry bemühen sich in unterschiedlicher Weise darum, die bei Austen scheinbar selbstverständlich fortgefallenen Wirklichkeitsaspekte zu thematisieren und ihre Romanwelt so zu verfremden.

Wer sind die Autoren, wer sind die Leser dieser Weiterführungen gewesen? In der ersten Gruppe findet sich keine bereits bekannte Verfasserin (wie Jong) und, soweit sich absehen läßt, auch kein junges Talent auf dem Weg zu literarischen Ehren (wie Tournier). Man trifft zwar auf Autoren, die in den Dominionen geboren wurden oder jetzt dort leben ('*Another Lady*'/Marie Dobbs bzw. Judith Terry), oder auch Schriftstellerinnen aus den USA (Phyllis Ann Karr, 'Memoir'), aber keine Verfasser aus ehemals britischen Kolonien (wie Walcott). Einige Autoren haben - wie Coetzee, Coleman oder Jong - Anglistik studiert, nur wenige wenden sich aber - wie diese - auch an ein literaturgeschichtlich bewandertes Publikum. Erfolgreicher sind im Zweifelsfall die Verfasser

gewesen, die sich ausschließlich an breite Leserkreise gewandt und diesen imitative Folgetexte präsentiert haben.

Was die Leserschaft angeht, fallen mehrere Gesichtspunkte auf. Zum einen sind viele der seit 1975 erschienenen Folgetexte den Lesern rasch auch als Taschenbuch oder in Großdruckausgaben präsentiert worden: dies läßt auf ein vergleichsweise großes Interesse passiver Rezipienten schließen, wobei mit den Großdruckausgaben der imitativen Folgetexte von Gillespie oder Aiken auf ein, wie ich denke, älteres (und überwiegend weibliches?) Publikum von Leihbüchereibenutzern gezielt wurde.¹²⁶ Weiterhin fällt auf, daß zwar englischsprachige Leser beiderseits des Atlantik, anders als im Fall von *RC1* oder *Fanny Hill* aber nur selten deutsche und bezeichnenderweise keine französischen Leser direkt durch entsprechende Folgetexte oder Übersetzungen angesprochen wurden: augenscheinlich ist das Interesse französischer Leser an Austens Romanen heutzutage nicht so stark, daß es auch auf Weiterführungen übertragen wird. Bezeichnend ist aber auch, daß - wie in den Peritexten der Taschenbuchverlage erkennbar wird - Jane Austens Leser in den USA sie weithin und vorrangig als *Regency novelist* zu lesen und nicht groß etwa von Georgette Heyer abzusetzen scheinen. Ihre besondere *Englishness* besteht für die Leser dort (und vielleicht nicht nur dort, und ganz sicher nicht nur für Verlagslektoren) offensichtlich in den dargestellten Konventionen einer bestimmten Gesellschaftsschicht in einer längst vergangenen Zeit (wie sie von Peter Laslett 1971 in *The World We Have Lost* gekennzeichnet worden sind). "Take away the conventions, and little remains - as the 'Sanditon' Collaborator here amply proves", hat der bekannte britische Gegenwartsautor Martin Amis (kein *Janeite*) 1975 in seiner Rezension zugespitzt (und mit doppeltem Ziel) formuliert: vielleicht hat er damit - was die Motivation einer großen Zahl von Austens heutigen Rezipienten, und was die Ursachen für die große Popularität ihrer Werke angeht - genau ins Schwarze getroffen.

Ein weiterer, mein letzter, Punkt, die reproduzierenden Rezipienten betreffend. An ihren Rezensionen läßt sich beispielhaft der sich im 20. Jahrhundert vollziehende Einstellungswandel gegenüber Weiterführungen ablesen: weg von einer generell skeptischen oder ablehnenden und hin zu einer vorurteilsfreien Haltung, die oft genug auch Lob zuläßt. Von *Janeites* verfaßte Verrisse bleiben heutzutage die Ausnahme, einer sei dennoch zitiert:

From time to time the novel's *original* inspiration makes itself felt, [...].

Taken on its own terms the action is amusing enough. [...] Victor Gordon uses both pastiche and satire but the ultimate effect is not particularly good-humoured and, needless to say, any comparison with *Mansfield Park* cannot help but show up the work's defects [...]. Once we grasp that all the assumptions of the *original* are to be overturned - [...] - fruitful interaction with *Mansfield Park* ceases. As a homage to a greater work, *Mrs Rushworth* is more in the line of Angela Thirkell than of Jean Rhys. (Duguid 1989)¹²⁷

Der Verfasser sieht deutlich Gordons Absicht, kann den transtextuellen Bezug ("fruitful interaction") aber nicht genießen, weil er romantischen Originalitäts-

Vorstellungen anhängt und eine literarische Replik an sich ablehnt. Diese Ansichten sind heutzutage in der Minderheit, was nicht zuletzt auch auf den Folgetext der von ihm zuletzt angeführten Autorin, Jean Rhys, zurückzuführen ist, dem ich mich im jetzt folgenden Teil zuwenden werde.

ANMERKUNGEN ZU TEIL IV

¹ Der folgende Überblick über die Rezeptionsgeschichte stützt sich auf Southam (Hg. 1968: I 1-33; Hg. 1987:II 1-158) sowie auf die von ihm, von Duffy und von Litz verfaßten Übersichten in Grey (Hg. 1986); siehe dort auch den von Gilson stammenden Überblick über die Publikationsgeschichte.

² Siehe Hogan (1950) und Southam (1974:146) sowie als Belege etwa die Bewertungen von G. H. Lewes aus den Jahren 1852 und 1859 (abgedruckt in Southam Hg. 1968:I 141, 148).

³ Hubback (1850), Lang (1890), Brinton [1912].

⁴ Oulton (1923), Brown (1928; 1929; 1930), Cobbett (1932a).

⁵ Royde Smith (1940), Bonavia-Hunt (1949), Russell/Russell (1949), Wallis (1956), Coates (1958). Zu den von mir im laufenden Text nicht berücksichtigten Folgetexten siehe unten Anm. 62 und 114, zu Beckford siehe Sachs (in Grey Hg. 1986:376).

Was dramatische Adaptationen angeht, ergibt sich ein anderes Bild: bis 1929 lassen sich nur drei, bis 1975 dann allerdings 50 Beispiele nennen (Gilson comp. 1982:403-17). Zum Untersuchungsbereich gehören aber weder diese noch - aus definitorischen Gründen - Margaret Woods Schauspiel *A Person of No Consequence*, dessen Figuren trotz leicht veränderter Namen eingeständenermaßen an Austens Romanfiguren angelehnt wurden (1976:iii), und auch nicht Barbara Ker Wilsons Roman *Jane Austen in Australia* (1984), der eine Unbestimmtheit *im Leben der Autorin* auszufüllen vorgibt. (Der Inhalt wird kurz bei Duguid 1984 referiert.)

⁶ Zum *plot* und zur Aussparung des Todes siehe Lascelles (1939:124-6, 130), außerdem die von Genette ausgehende Analyse von Lodge (1986). Zum *setting* siehe Southam (Hg. 1976:10-11) sowie das oft zitierte Bekenntnis der Autorin zur gewollten Selbstbeschränkung auf "the little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush, as produces little effect after much labour" (Brief an J. E. Austen, 16.12.[1816]; [Austen] ²1952:468-9).

⁷ Ian Watt hat hier an eine Bemerkung von Mary Lascelles ("an important development in Jane Austen's art is that of the technique of self-effacement", 1939:174; siehe dort auch S. 296-7) angeknüpft und festgestellt:

She dispensed with the participating narrator, whether as the author of a memoir as in Defoe, or as letter-writer as in Richardson, [...]; instead she told her stories after Fielding's manner, as a confessed author. Jane Austen's variant of the commenting narrator, however, was so much more discreet that it did not substantially affect the authenticity of her narrative. (1957:296-7)

Watts *participating narrator* deckt sich hierbei mit Booths *narrator-agent* (²1982).

⁸ Dies haben bereits früh reproduzierende Rezipienten hervorgehoben, siehe die noch von Austen selbst gesammelten Rezeptionsdokumente (Southam Hg. 1968:I 48-51, 55-7) sowie die von Whately, Lister und Lewes stammenden (aus den Jahren 1821, 1830 bzw. 1859, alle ebenfalls bei Southam abgedruckt); siehe außerdem Austen-Leigh (²1871:296).

⁹ Vgl. Simpson ([1870] 1968:I 245-7) und Mudrick (1952). Beide Arbeiten legen einen weitgefaßten (und deshalb in meinen Augen wenig hilfreichen) Ironiebegriff zugrunde, der etwa bei Mudrick deckungsgleich ist mit 'incongruity' in jeder Form (1952:2). Mein Verständnis von dramatischer Ironie beziehe ich von Pfister (⁵1988:88).

¹⁰ Ich orientiere mich hier an der herausragenden stilistischen Analyse von Lodge ([1966] ²1984), der überdies eine Reihe weitere *keywords* aufzählt (²1984:100-1). Siehe außerdem noch Chapman (1933, besonders die Anmerkungen zu *countenance*, *cry* und *sensibility*) und

Stokes (1991), deren Arbeit mir erst später zugänglich war. Weniger hilfreich sind Kroeber (1971:210-3), Page (1972:54-89), Burrows (1987a, 1987b) oder selbst die vielversprechend betitelte Untersuchung von Nardin (1973).

¹¹ Das zwischen Januar und März 1817 entstandene Fragment der im Juli desselben Jahres gestorbenen Verfasserin umfaßt etwa 24.000 Worte (Southam 1964:101-2). Da es erst 1925 vollständig veröffentlicht wurde, blieb es theoretisch bis Ende 1974 urheberrechtlich gegen nicht-autorisierte Nachdrucke oder Supplemente gesperrt.

¹² Siehe Austen-Leigh/Austen-Leigh (1913:381, Fußnote) sowie den Brief von J. R. Sanders an das *TLS* (1925:120), und dazu wiederum Southam (1964:112).

¹³ Zur Publikationsgeschichte siehe Chapman (comp. 1953:13) und Gilson (comp. 1982:376-7, 386-90). Als reproduzierender Rezipient stellte beispielsweise der Romancier E. M. Forster fest:

Character-drawing, incident, and wit are on the decline, but topography comes to the front, and is screwed much deeper than usual into the story. [...] Sanditon gives out an atmosphere, and also exists as a geographic and economic force. It was clearly intended to influence the faded fabric of the story and govern its matrimonial wearings. ([1925] 1936:169-70)

Vgl. auch Bailey (1931:133-41) und Southam (1964:112).

¹⁴ Die Skala reicht von früher Ablehnung (Forster [1925] 1936:166; Bailey 1931:132-3) bis hin zu der späteren Sicht als "an entirely new phase" innerhalb des Gesamtwerks (Southam 1964:101) oder gar als möglicherweise ihres Meisterstücks (Castle 1990:xxx).

¹⁵ Castle (1990:xxx). Auch hier hat ein Urteilswandel stattgefunden: Bailey war dies 1931 noch als übertriebene und inzwischen verblaßte Satire auf den Zeitgeist erschienen (1931: 133-41).

¹⁶ Does Jane Austen plan to subordinate the conventional social drives of money and marriage to the new economic force of land speculation? What importance is to be given to the satire on hypochondria? Are the eccentrics to lead the plot, or will the more serious characters take control? (Southam 1964:122)

Was Charlotte [...] to marry the ironic, witty Sidney Parker, who one hopes would have had all the Parker family's energy without its folly? He would have provided a suitable foil for her rather negative virtues. What was to happen to the mysterious Clara Brereton - would she fall and be carried off to Timbuctoo, or would she marry? And who would get the chilly Miss Lambe? [...] it would have been at the least highly interesting to see how Jane Austen continued her speculations about a new, speculative, productive consumer society, so foreign to the society she had been reared in. (Drabble 1974:30-1)

¹⁷ Der Text ist unter dem Titel *Sanditon: A continuation* von Mary G. Marshall herausgegeben worden (Chicago 1983), mir aber nicht zugänglich gewesen. Die Angaben bei Roth (comp. 1985:210-1) und Hopkinson (1986:73-4) machen deutlich, daß es sich um den Versuch einer Imitation handelt, der die Handlung nicht erkennbar vorantreibt. Den Anlaß zur produktiven Rezeption sehe ich im biographisch-psychologischen Bereich (nämlich in der verwandtschaftlichen Beziehung zu A₁).

¹⁸ *Sanditon* XXX/309 (ich zitiere nach der 1976 in New York erschienenen Taschenbuchausgabe, wie schon gewohnt auch mit Kapitelangabe).

¹⁹ "Another Lady restores stability and peace to the threatened world of Jane Austen", hat bereits Ganner-Rauth (1983b:134) festgestellt und damit eine andere Einsicht v. Stackelbergs variiert (1972:132; hier ebenfalls auf S. 32 zu finden).

²⁰ Der Prätext wird in modernisierter Schreibweise, ansonsten aber nahezu unverändert abgedruckt (lediglich Kap. 7 und 8 werden zu einem einzigen Kapitel zusammengefaßt); die Schnittstelle zwischen Prä- und Folgetext findet sich in *Sanditon* XI/71. Ein entsprechender (im Text fehlender) Hinweis wird in einem autobiographischen Peritext gegeben, auf den ich noch näher eingehen werde (*Sanditon* 311).

²¹ Vgl. XIV/92, XV/106, XX/179 (*impropriety*) oder XIV/89, 93, XXII/194, 200, XXVII/257, 262 [(*in*)*sensible*].

²² Beispiele für solche bereits in Austens Fragment enthaltenen Einschübe finden sich in *Sanditon* III/13 ("Every neighbourhood should have a great lady"), VI/32 ("These feelings were not the result [...]"), VII/36 ("I make no apologies for my heroine's vanity [...]") oder X [d. h. XI] /64 ("The other girls [...]").

Als von *Another Lady* stammende Beispiele für Ironie sei Arthur Parkers Verhalten (XIV/94) genannt, außerdem die folgende Leseransprache: "When two people [are (HN)] as intent on organising (or determined on meddling - whichever way you chose to regard it) as Sidney Parker and his sister [...]" (XIX/149).

²³ Vgl. *Sanditon* XIX/155, XXIV/220, XXV/239-40 und XXVIII/272 ("Should she have complicated [...]").

²⁴ In *Redbook* und *Woman's Journal* (Roth comp. 1975:35); in der letztgenannten erschien abschließend auch das von Hall geführte Interview.

²⁵ Siehe die bei Southam (Hg. 1968) abgedruckten Rezeptionsdokumente von Scott (1827), Ch. Brontë (1848) oder Lewes (1852; 1859), andererseits die Rezensionen von Beer (1975), Raine (1975) und Jones (1978).

²⁶ MacDonagh (1987), der Aufsatz nimmt allerdings keine Notiz von Supplementen und ist auch sonst wenig hilfreich.

Ich übergehe aus Platzgründen weitere, in *Another Lady's* Peritext angesprochene Aspekte.

²⁷ Die entsprechenden Peritexte der amerikanischen Taschenbuchausgabe gebe ich im folgenden (lediglich um die abgedruckten Rezensionsausschnitte gekürzt) wieder:

Jane Austen's enchanting heroine sets out to snare Regency England's most dashing, eligible bachelor . . . (Vordereinband)

Here, at one of Regency England's ultra-fashionable beach resorts, you will meet Jane Austen's most captivating heroine. Her name is Miss Charlotte Heywood, a lovely, level-headed young lady who suddenly finds herself in a sophisticated world of elegant snobbery, romantic rivalries, dangerous intrigues and very elusive happiness. Somehow Charlotte must escape the clutches of the insufferable Sir Edward, deal with the fortune-hunting schemes of the reigning local dowager, ever-so-slyly outsmart a long list of irresistibly beautiful competitors, and convince the charming, debonair but disturbingly fickle Sidney Parker that he loves her. Charlotte, having virtually no experience in dealing with the impossible, was determined to do it all . . . (Rückeinband)

You are invited to enjoy a delightful Regency romance, a suspenseful tale of devious deception and lightning quick wits, an enchantingly warm and triumphant love story. In short, all those things that make Jane Austen a most irresistible storyteller - and that make *Sanditon* her ultimate gift to the millions who love her and her entrancing world. (Verlagsnotiz, S. [i]; Hinweis auf andere *Regency romances* auf S. [ii])

Das Zitat aus der Verlagsnotiz der gebundenen englischen Ausgabe von 1975 habe ich Morton (1978:189) entnommen; die amerikanische Erstausgabe (Boston, Mass. 1975) hat mir leider nicht vorgelegen.

²⁸ Die Untersuchungen von Morton (1978:189-91) und Burrows (1987b) gehen beide - in unterschiedlicher Weise - quantitativ vor und beurteilen das Supplement als nicht völlig glückliche stilistische Imitation; ich bezweifle jedoch, ob die *willing suspension of disbelief* beim Leser überhaupt von der Häufigkeit mancher *Funktionswörter* (und nicht eher von *inhaltlichen Schlüsselwörtern*) abhängt.

²⁹ Die Rezensionen hat Roth (comp. 1985:35) aufgelistet. Für die Distribution von besonderer Bedeutung sind diejenigen in *Choice*, *Library Journal* oder *Books and Bookmen*, die sich gerade auch an Bibliothekare wenden, unerwartet kommt sicherlich die Rezension im *Wall Street Journal*. Neben Toomey hat sich im Erscheinungsjahr nur noch Bannon uneingeschränkt positiv geäußert, selbst in den weniger geneigten oder sogar ablehnenden Rezensionen (z. B. von Porterfield, Amis, Beer oder Raine) wird jedoch die imitative Seite des Folgetextes als gelungen herausgestellt.

³⁰ *Keywords* wie (*im*)*propriety* oder *sensible* fallen nur manchmal (Cobbett 1932a:192, 299 bzw. 12, 279, 305, 308, 310), das Ganze wird von einem *intrusive narrator* erzählt, über den zugleich und ausschließlich die Charakterisierung erfolgt, der aber nur selten ironisch kommentiert. Andererseits wird einmal die dramatische Ironie als Kunstgriff (298-301) und öfter die Technik der Erlebten Rede eingesetzt (176, 189, 219, 240). Die Charakterisierung von Charlotte (12-3) hätte Austen, denke ich, so nicht vorgenommen.

³¹ Die Geschichte, wonach sie bereits verlobt sei, wird von Charlotte eindeutig nur erfunden, um dem Drängen ihrer Umgebung zu entgehen, wie der letzte Satz des Romans zeigt. - Ich werde nicht ausführlicher auf die Handlung eingehen, ein kurzer Abriss findet sich bei Gilson (comp. 1982:427).

³² Cobbett füllt mit dem Vornamen von Miss Lambe eine prätextuelle Unbestimmtheitsstelle (Another Lady hatte sich im selben Fall für Adela entschieden: *Sanditon* XIX/181), ebenso mit dem der Dienerin. Zum Urheberrecht siehe unten Anm. 37.

³³ "Dat good plan, my baby-chile," pronounced the negress, smiling broadly. "Dis young squire," she bobbed with a vast rustle, "ole Massa would 'low him to 'scort you, shoh. Dis young le-ady," another bob, "she am quality. If you like your fortune told, young squire and mistress, or if you done need some lub or some hate conjure, you come to ole Manda. She knows."

Charlotte knew not at which to be more amazed. Manda's cool presentation of herself as, in the enlightened nineteenth century, a practising witch, or the negress's address, so signally removed from the servile timidity that might beseem a slave in her mistress's presence. (1932a:62)

Die sprachliche Wiedergabe ließe sich mit Ashcroft u. a. (1989:66-8) als "interlanguage" beschreiben.

³⁴ [Lorelia Lambe (HN)] certainly did not look wholly English; but no wonder, if her mother were three-parts French. (Was that the actual proportion? Charlotte wondered. She was by no means clear as to what admixture constituted an octoroon, [...].) At any rate, nothing so far as she could perceive spoke the negress. (1932a:64-5)

Später bezeichnet sie Lorelia als "nearly white" (1932a:146), nachdem Sir Edward sie auf 'schwarze' Züge hingewiesen hatte (68-70), und gibt außerdem an, sie nie ernstgenommen zu haben (313).

Cobbett greift hier auf die prätextuelle Beschreibung der westindischen Erbin als "half mulatto" zurück (*Sanditon* X (d. h. XI) /64). Ich vermag nicht zu entscheiden, ob Cobbett damit lediglich eine Unbestimmtheitsstelle zu füllen beabsichtigte oder ob sie ihre differenzierte Ausgestaltung auch als leise Kritik an einer Oberflächlichkeit von Austen verstand (ich zeige jedoch dieser letzten Ansicht zu).

³⁵ Die Figur der Lady Westborough ist, wie Cobbett im Vorwort zu ihrem Supplement andeutet, der historischen Henrietta Countess Bessborough (1761-1821) nachgebildet; ein Gegenstück zum angesprochenen Vortrag bei Cobbett (1932a:285-8) findet sich in dem Brief der historischen Gräfin an Lord Granville Leveson Gower vom Januar 1802 (in Granville 1916: I 323; Cobbett nennt in ihrem Vorwort diese Ausgabe als eine ihrer Quellen). In Cobbetts Supplement wird außerdem auf Mary Wollstonecrafts *The Rights of Woman* verwiesen (1932a: 196), das den Zeitgenossen absurd erschienen wäre.

³⁶ Der anonyme Rezensent im *TLS* fand folgende doppelsinnige Worte:

The author of "Somehow Lengthened" is to be congratulated for not trying to finish "Sanditon." What she has done is to [...] develop it on her own lines. The farther she gets from Jane Austen the better her writing is. [...] the book turns into a brisk adventure-story, quite unlike anything Jane Austen ever wrote, and lively enough in its different way. (Anon. 1932)

M. Redlich im *Spectator* (1932) empfand vor allem die Veränderungen am Text des Fragments als Affront, außerdem erschien ihr "the West Indian young lady of fortune flaunting and self-assertive".

³⁷ In dem peritextuellen Vorwort zu ihrem Supplement (1932a:7-9) gibt Cobbett als Anreiz für ihre produktive Rezeption den fragmentarischen Charakter des Prätextes, das in Cobbetts Augen mit den ihr vertrauten Örtlichkeiten von Hastings identische 'Sanditon' und die 1925 veröffentlichte, erste vollständige Ausgabe des Fragments an. Der Verlag dieser kritischen Ausgabe machte keine urheberrechtlichen Einwände gegen das Fragment geltend, die seine Veröffentlichung hätten unterbinden können; hat aber auf die *Paraphrasierung* des Fragments gedrängt, wie sie in einem Epitext mitteilte (Cobbett 1932b). Cobbett, die sich als Bewunderin Austens vorstellt, verweist außerdem auf Byrons Dichtung (der sie auch den Titel entlehnte) als einen weiteren, durchgängigen transtextuellen Bezugspunkt.

Zum Leben der Verfasserin konnte ich nichts in Erfahrung bringen, sie hat (neben zwei von ihr herausgegebenen Büchern über Sport und Flotten) offensichtlich nur noch eine weitere Erzählung veröffentlicht, den historischen Roman *A Tale of Treasons* (1937). Er spielt ebenfalls in Surrey und Sussex, in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts; der Protagonist heißt bezeichnenderweise Sir Austen Cawardine.

³⁸ Vgl. Austen (hg. Southam 1969:314) und Austen-Leigh (²1871:364).

³⁹ Das Fragment ist mit ca. 17.500 Worten um ein Drittel kürzer als die *Sanditon*-Handschrift und stellt ebenso wie diese nur einen ersten Entwurf dar. Zur Publikationsgeschichte siehe Gilson (comp. 1982:374, 380-2, 386-90); das durch den Druck bei Austen-Leigh (²1871) begründete Urheberrecht lief 1921 aus (*Copyright Act 1911*, sect. 17).

Zusammen mit *Sanditon* ist dieses Fragment in jüngster Zeit Gegenstand der Untersuchung von Debon (1991) gewesen. Debon ignoriert dabei die Folgetexte als Rezeptionsdokumente: bei jenen zu *The Watsons* verweist sie lediglich auf Terry (1986b; vgl. Debon 1991:93-4); von den Supplementen zu *Sanditon* hat sie offensichtlich gar keine Kenntnis (vgl. 1991:114-5).

⁴⁰ Coates (1958:315). Ich habe zwei Textabschnitte (1958:VIII-XIII/78-139 und XXV-XXVII/259-96) stichprobenartig untersucht und dabei folgende *keywords* gezählt: *manners* (105, 112), *breeding* (100), *proper(ly)* (78, 90, 94, 117, 277, 280), *proprieties* (275, 276), "sense of decorum" (125), *(dis)agreeable* (113, 126, 274, 287), *sensible/sensibility* (107, 136, 273) und *indelicacy* (277), hinzu kommt *countenance* bzw. *fair complexion* (86) und "How little one could judge from first impressions!" (271). Auch was die anderen Analyse Kriterien angeht, zeigt sich Coates' Nähe zu Austens Stil: bei ihm überwiegt gleichfalls die szenische Darstellung, die öfter beobachtbaren Eingriffe der Erzählerfigur beschränken sich auf Halbsätze. Häufig wird die Erlebte Rede eingesetzt, in ausgedehnter Form etwa auf S. 80 (eine

Passage, die mir auch darüber hinaus als Beispiel für die gelungene stilistische Imitation erscheint). Ironie findet sich jedoch nur im Erzählerkommentar (siehe besonders S. 312).

Die anderen Supplemente genügen dagegen nur einigen meiner Analyse Kriterien, und auch diesen nicht immer ganz. Bei Oulton (1923) liegt kein Überwiegen szenischer Darstellung vor, die Charakterisierung erfolgt in der Regel über den Erzähler, Ironie fehlt fast völlig. Eine Stichprobe (124-266) zeigt, daß zwar eine *period atmosphere* durch Wendungen wie *man-ner(s)* (126, 165, 191, 196) bzw. *breeding* (196) oder *countenance* (165, 170, 181, 238) erweckt wird, daß andererseits jedoch weitere für Austen charakteristische *keywords* allenfalls selten erscheinen (*propriety* und *sensible* jeweils nur zweimal, 128 und 207 bzw. 210 und 221) oder eben ganz fehlen, wie *decorum* oder *(in)sensibility*. Die Technik der Erlebten Rede wird ebenfalls nur hin und wieder (dann aber jeweils über einen Absatz hinweg: 137-8, 254) eingesetzt; insgesamt kann so nur von einer unzureichend gelungenen Imitation gesprochen werden. (Vgl. auch Graffe 1923.)

Das Supplement von Brown (1928) schneidet insgesamt vergleichsweise besser ab. Eine entsprechende Stichprobe (82-183) fördert als Ergebnis einen großen Anteil szenischer Darstellung, Charakterisierung sowohl über den (gelegentlich ironischen: 112) Erzählerkommentar als auch über die Figurenrede sowie den häufigen Rückgriff auf die Erlebte Rede zur Gedankenwiedergabe (106, 142, 151, 161) zutage. Mit Ausnahme von *proper(ly)* (93, 95, 96, 116, 150) bzw. *impropriety* (108) fehlen allerdings charakteristische *keywords* wie etwa *decorum* oder *(in)sensibility* völlig, so daß das Urteil letztlich nicht wesentlich anders als für Oulton ausfällt.

Einen entsprechenden Vergleich zwischen den Supplementen von Coates und von Another (1977) hat bereits Ganner-Rauth (1983b:132-3) vorgenommen, deren Urteil ich mich anschließen.

⁴¹ Als Entstehungszeitraum des Fragments werden heute allgemein die Jahre 1803-5 angesehen, wie dies schon Austen-Leigh (²1871:295) vorgeschlagen hatte. Nicht durchgesetzt hat sich die von Brown (1927) vorgeschlagene Datierung auf 1807, der sich der Austen-Spezialist R. B. Johnson angeschlossen hatte (1934:viii).

Zu den Spekulationen über die Gründe für die Unabgeschlossenheit des Textes siehe die Herausgeber Austen-Leigh (²1871:296), Walkley (1923:18), Leavis (1958:xxiii) und Southam (1985:xii).

⁴² As it stands the fragment is a trifle pedestrian. It is full of promise of a good story and it has a sufficiency of characters; but which of them do we immediately love? [...]

What is missing? Nothing, I suggest, except a lack of salt. Almost everyone we need is present; but if they are developed as they are introduced to us in the original fragment many of them are going to become either too dull, too unpleasant or too like an existing Austen character. (Coates 1958:316)

⁴³ 1977:235; Another widerspricht damit etwa Chapman (1948:50).

⁴⁴ Ein ähnliches Beispiel bespricht Klüppelholz (1988:84-6), nämlich Juan de Lunas *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (Paris 1620), die an die Stelle einer ebenfalls allographischen, bereits 1555 anonym erschienenen *Segunda parte* treten sollte. Interessant ist, wie hier A₃ (de Luna) seinen T₃ zukünftig vor einem ähnlichen Schicksal bewahren wollte; Klüppelholz faßte dies folgendermaßen zusammen (1988:98): "Die Absicherung der eigenen Fiktion kann entweder eingangs durch das Herabwürdigen von Konkurrenz oder aber ausgangs durch eine Sperrung gegen Fortsetzbarkeit geschehen."

Another wählte 1977 den ersten Weg; zu seiner Kritik an Edith Brown siehe sein Supplement (1977:234-5). Ihre Ansicht über *The Younger Sister* weicht deutlich von Anothers ab, wie in ihrem Supplement (1928:6) und in einem bereits zuvor veröffentlichten Artikel deutlich wird (1927:1016).

⁴⁵ Ausgelassen werden beispielsweise die um Mr Morgan oder Miss Bridge kreisenden Nebenhandlungen in Hubbacks Version. Anothers Bearbeitung besteht im Ersatz von Austens Prätext für dessen freie Wiedergabe aus der Erinnerung bei Hubback (Kap. I.1-5) sowie aus der Korrektur einzelner Orts- oder Personennamen (Dorking, Musgrave, Henrietta Osborne statt Winston, Musgrove, Rosa Osborne).

Zur freieren Bearbeitung von Hubbacks Supplement durch Brown vergleiche etwa 1850: I 167 (kopiert von Another in 1977:62) mit 1928:94.

⁴⁶ Siehe beispielsweise Stewart (1977) und Hill (1977), Ganner-Rauth (1983b:130-3) und Terry (1986b:75-6). Angesichts der Seltenheit von Exemplaren des Supplements von Hubback ist es nicht verwunderlich, daß eine solche Überprüfung unterblieben ist; merkwürdiger ist dagegen, daß der wohlinformierte Bibliograph Gilson sich nicht deutlicher geäußert hat (siehe 1982:426; dort auch der Hinweis auf den wahren Namen des Verfassers).

Der Folgetext wurde vom Literaturhistoriker Stewart im *TLS* verhalten gelobt - "a literary diversion skilfully achieved [... an (HN)] accomplished and entertaining exercise" (1977) -, von Cunningham im *New Statesman* wenig später dagegen als "sub-Victorian rubbish of the worst kind" verrissen.

⁴⁷ Hopkinson (1986); die dort gemachten Aussagen decken sich mit jenen im "Postscript" von 1977 und bestätigen so die von Gilson vorgenommene Identifizierung des Autors.

In einem anderen Aufsatz ist Hopkinson 1984 noch einmal auf das Leben von Catherine Hubback eingegangen.

⁴⁸ Coates stellt allerdings eine Ausnahme dar, was den intendierten Rezipientenkreis betrifft: "There are two sorts of Janeites. To the first Jane Austen is above criticism of any kind and even her fragments are sacrosanct. Neither this note, nor the preceding story, is meant for them" (1958:314).

⁴⁹ Die Rezensionen im *TLS* stammen von Chapman (1958:324) bzw. Stewart (1977:420), bei anderen läßt sich die Anonymität der Verfasser nicht entschlüsseln (1923:67; 1928:375). Weitere Rezensionen (u. a. von J. Middleton Murry und Virginia Woolf) haben Gilson (comp. 1982:425-7) und Roth (comp. 1985:86, 114) aufgelistet. Neben dem erwähnten Artikel von Hopkinson siehe noch die Sammelbesprechungen von Johnson (1930:87-9), Ganner-Rauth (1983b:130-3) und Terry (1986b), die noch mehr ins Detail gehen als ich dies hier tun kann, und denen ich im übrigen nicht widerspreche. Insgesamt läßt sich auch in diesem Fall eine Entwicklung von den frühen, (ab-)wertenden hin zu den späteren Auseinandersetzungen verfolgen, in denen weniger normativ als deskriptiv verfahren wird (und deren Verfasser damit Weiterführungen an sich generell wohlwollender gegenübertreten).

Zu den verschiedenen Ausgaben der Texte siehe das Literaturverzeichnis dieser Arbeit und die Beschreibung bei Gilson (wie oben). Im Handel erhältlich sind nur noch das Supplement von Coates (d. h. dessen vorrangig für Bibliotheken bestimmter Nachdruck von 1973); die britischen Ausgaben von Anothers Bearbeitung hielten sich bis 1984 im Druck.

Biographische Angaben zu den Verfassern kann ich nicht machen.

⁵⁰ Zitiert aus der Verlagsnotiz der englischen *hard back edition* (Bath 1984:[1]), die in nur leicht veränderter Form auch als Peritext auf dem Rückenband der Taschenbuchausgabe (London 1984) erscheint.

Von *Lady Susan* ist - im Gegensatz zu den beiden bereits behandelten Fragmenten - nicht nur eine überarbeitete Rohfassung, sondern eine *Reinschrift* überliefert; dieses Manuskript entstand zwar frühestens 1805, als eigentlicher Entstehungszeitraum werden allerdings bereits die Jahre 1793-4 angesehen (Austen hg. Southam 1969:243). Warum ich hier dennoch nur von einem Entwurf spreche, geht aus dem laufenden Text hervor. Zur Publikationsgeschichte siehe Gilson (comp. 1982:370, 374-6, 382, 386-90), der Titel stammt von Austen-Leigh (?1871).

⁵¹ Ob mit oder ohne Perspektivwechsel, sei angesichts des Perspektivwechsels in der Vorlage - wechselnde Ich-Erzählung in den Briefen, auktoriale Erzählung in der "Conclusion" - einmal dahingestellt.

Karrs Folgetext wird dennoch in unmißverständlicher Weise im Untertitel als "Based on the unfinished novel of Jane Austen" (und damit als Supplement) angekündigt, was die Autorin in ihrem "Afterword" aber zurechtrückt: "[Austen (HN)] gave it an ending, however arbitrary those last few pages may seem" (Corgi Books, 1984:314. Ich zitiere im weiteren nach dieser Ausgabe).

⁵² Diese Ansicht teile ich mit Church (1963:xi); sie ist leider nicht zweifelsfrei belegbar, da sich (etwa anhand der von ihr besessenen Bücher) nicht beweisen läßt, daß Jane Austen diesen Roman gelesen hatte. Siehe auch Castle (1990:xxvii).

⁵³ apRoberts (1986:259); siehe beispielsweise die Stellungnahmen von Bailey (1927:V iii-ix), Johnson (1931:ix-xxvi), Mudrick ("her first completed masterpiece", 1952:138), Leavis (1958: xviii-xxiii), Church ("masterpiece", 1963:ix), Southam (1964:47) und Litz ("failure", 1965: 44-5).

⁵⁴ Karr äußert sich in ihrem "Afterword" zu den von ihr benutzten Hilfsmitteln und zu ihrer Vorgehensweise:

The present treatment of *Lady Susan* differs from the recent, eminently capable treatments of *Sanditon* and *The Watsons* in that I have made no studied effort to imitate Austen's style, borrowing only her plot and characters, and making occasional alterations even in those. [...] I have made no attempt to reconstruct British orthography and usage, either modern or old-fashioned, except in direct quotations from the characters' written letters and in their speech patterns. I have, however, tried to suggest some of the prose cadence of the period, and to avoid modernisms. [...] I wish to emphasize the fact that I have *not followed Austen slavishly* nor exactly, to make it clear that Austen is not to be blamed for any faults in *my version*. (Karr 1984:314-6, von den Titeln abgesehen handelt es sich um meine Hervorhebungen)

Die vorgenommenen Veränderungen sind jedoch geringfügiger Natur (1984:316-8).

Wie nach diesen programmatischen Äußerungen nicht anders zu erwarten, werden Fragen der Etikette im Folgetext vernachlässigt, die entsprechenden *keywords* fallen nicht (siehe jedoch die Korrektur des von Austen falsch zugewiesenen Adelstitels *Lady Susan*, 1984:101, 318). Karrs Version ist darüber hinaus durch einen großen Anteil von *summary* gekennzeichnet, während die Erlebte Rede als Stilmittel fast völlig fehlt (die Ausnahme findet sich auf S. 120, bezeichnenderweise erfolgt jedoch die ausgedehnte Wiedergabe von Fredericas Gedanken am Beginn von Kap. I.6 in der Form der *indirekten*, nicht der Erlebten Rede). Lediglich Ironie als das bekannteste Stilmittel Austens findet Verwendung, und zwar sowohl bei der Charakterzeichnung (so wirken Frederica und der in sie verliebte Charles Smith ausgesprochen *bookish*) als auch in der Form der dramatischen Ironie (wenn Lady Susan am Schluß neben ihrer ehelichen gleich zwei außereheliche Verbindungen pflegt, ohne daß die Liebhaber jeweils voneinander oder der Ehemann von beiden wüßte).

Als Anachronismus aufgefallen ist mir - neben der Sprechweise Sir James Martins (Kap. II.8), die an die des *fop* einer *Restoration comedy* erinnert und ihn bewußt als komische Figur zeichnet - lediglich ein etwas zu genauer Blick auf die Uhr ("The old, japanned eight-day clock on the first landing said 10:43", 1984:71, siehe auch 69).

⁵⁵ Über die Leerstellen hinaus werden Unbestimmtheitsstellen des Prätextes durch Zusätze bei den Figurennamen (Susans Geburtsname, die Vornamen von Mrs Mainwaring und Mrs Johnson) oder bei der Datierung (auf den Jahreswechsel 1801-2) gefüllt. Einzelne abweichende Schreibweisen sind dagegen sicherlich ungewollt, sie erklären sich aus der von Karr benutzten

Ausgabe des Prätextes (Mainwaring und Church/hill findet sich bereits in der innerhalb der 'Adelphi edition' 1923 veröffentlichten Textfassung).

⁵⁶ Die 1944 in Kalifornien geborene Verfasserin hatte nach einem Universitätsstudium als Bibliothekarin gearbeitet und sich erst 1977 als Schriftstellerin selbständig gemacht. Zu Leben und Werk siehe die Angaben in CA 1986:NR18:256-7 und in *Books in Print* 1991-2.

Ihr *Lady Susan* ist wohl nicht als Auftragswerk (wie etwa das Supplement von Another) anzusehen, da es anfangs nicht bei denselben Verlagen wie *Sanditon* oder *The Watsons* erschien. Erst später kam die englische Taschenbuchausgabe bei Corgi Books hinzu, wobei dann natürlich der Hinweis auf die ebenfalls dort erschienenen Supplemente auf dem Rückenband nicht fehlen durfte.

⁵⁷ Karr charakterisiert die eigene Rezeptionssituation so:

I was reared in northwest Indiana during a generation less formal (though probably no looser in its morals) than Georgian and Regency England, and under the influence of a rather different basis for its systems of social caste than that which prevails in the United Kingdom even today. The British social system remains an even greater mystery and problem for me than the reconstruction of simple everyday life of a century and three-quarters ago. As a child of the mid-twentieth century, of the U. S. Midwest, and of the lower-to-middle middle class, I am a triple remove from the milieu of this tale. (1980:314-5)

Die Umsetzung in eine entsprechend erweiterte Erzählerperspektive findet sich bloß an einer Stelle:

In an earlier century and a very slightly higher walk of life, Mr. Charles Vernon would have kept Christmas in a fashion little suggestive of his economy during the rest of the year. Opening his manor to all, he would have entertained neighbours, tenants, and dependents with laden boards, musicians and mummers, and boar's heads. Having been born into a sober, post-Reformation, Low-Church family just emerging from middle-class trade origins into the gentry, in the sedate latter half of the eighteenth century, he and his household kept the Yule season quietly, with only a handful of close friends and acquaintances to share their dinner and entertainments. (1980:164)

⁵⁸ Frederica [...] emerges as an enchanting, determined heroine, one who will charm faithful readers of Regency novels, and anyone who believes in the power of Love.

LADY SUSAN raises Phyllis Ann Karr to the first ranks of writers of the Regency novel. (Verlagsnotiz, London: Corgi Books, 1984:[1])

Making no attempt to imitate Austen's style, the author has instead used her own imagination and talent to recreate with impeccable authenticity the romantic intrigues, scandals and manoeuvrings for social status that characterized the Regency period. (Verlagsnotiz, Bath: Chivers Press, 1984:[1]; nahezu wörtlich ebenfalls auf dem Rückenband der Ausgabe bei Corgi Books zu finden.)

Ich denke nicht, daß der zweite durchgehende transtextuelle Bezug von Karrs Folgetext - der zu Spensers *Faerie Queene*, auf das sich Frederica und Charles Smith beziehen - dieser Rezipientenanalyse widerspricht: es werden dabei keine besonderen literaturgeschichtlichen Kenntnisse vorausgesetzt.

⁵⁹ Karr (in CA 1981:101:248). Ihr Zusatz "I, personally, write because it is an inner need to maintain my balance" gilt sicherlich auch für die produktive Rezeption von *Lady Susan*, erklärt aber nicht die Wahl genau dieser Vorlage und entkräftet damit nicht meine Sicht einer vorrangig ökonomisch begründeten Rezeptionsmotivation.

⁶⁰ In der Penguin English Library waren die drei Entwürfe bereits im Herbst 1974 (also vor dem Supplement zu *Sanditon*, aber ebenso mit Blick auf das Jubiläumsjahr) gesammelt von

M. Drabble herausgegeben worden, 1980 folgte eine Taschenbuchausgabe in der Reihe der World's Classics, die auch einen Hinweis auf die Supplemente von 1975 und 1977 enthielt (1980:xvii, xxix) und die 1990 neu aufgelegt wurde. Ebenfalls neu aufgelegt wurde 1978 die bereits 1934 von R. B. Johnson herausgegebene Sammlung in Everyman's Library. 1975 und 1989 erschienen zudem jeweils von B. C. Southam und A. W. Litz herausgegebene Faksimile-Ausgaben der Manuskripte von *Sanditon* und von *Lady Susan*.

⁶¹ Zu *Northanger Abbey* existiert als Folgetext lediglich Andrew Langs kurze Parodie "Letter 11" von 1890.

⁶² Zu den weiteren, von mir nicht berücksichtigten Folgetexten siehe die Übersichten von Johnson (1930:230-47, mit Textauszügen), Gilson (comp. 1982:413, 421-4) und Sachs (in Grey Hg. 1986:374-6).

Speziell zu *Pride and Prejudice* siehe Wright (1975) sowie den unverhüllt subjektiven Überblick von Glancy (1989). Die zahlreichen entsprechenden Folgetexte seien nur kurz im Kontext der von mir bereits angesprochenen Fragestellungen charakterisiert: Brinton [1912] stellt eine Fortsetzung gleichzeitig aller Romane Austens dar (die so miteinander verwoben werden), vor allem aber von *Pride and Prejudice*; erwartungsgemäß handelt es sich thematisch und stilistisch um eine Imitation.

Bei den von Bonavia-Hunt (1949), Russell/Russell (1949) und Wallis (1956, allesamt also in der dritten produktiven Rezeptionsphase) vorgelegten Folgetexten zu *Pride and Prejudice* handelt es sich ebenfalls um Fortsetzungen. Bonavia-Hunts Weiterführung stellt - und damit widerspreche ich Wright (1975:416, siehe auch S. 422) - in meinen Augen eine gelungene thematische und stilistische Imitation dar (lediglich die Erlebte Rede als Stilmittel fehlt). Der Einakter der Russells ist schon von seiner Form her als Unterhaltung angelegt, dem entspricht die komische Handlung, unter Verwendung der *Gegenwartssprache*. (Auch bei Barrington 1922:235-68 handelt es sich um eine spielerische Verfremdung von *Pride and Prejudice* in Gestalt einer Fortsetzung.) Wallis bemüht sich dagegen um *period speech*, d. h. stärker imitativen Charakter, was auch die an die Vorlage angelehnte Charakterisierung von Elizabeth Bennet und Darcy betrifft (siehe beispielsweise 1956:11). Nach 1956 erschien nur noch die Fortsetzung von Gillespie (1984), auf die ich in Unterkap. 5.2 noch kurz eingehen werde.

Die wohl 1932 und 1933 veröffentlichten Romane *New Lives* und *Full Flower* von Warren Piper geben sich zwar als Fortsetzungen von *Pride and Prejudice* aus (versetzt in die Zeit von 1905-13), abgesehen vom Namen des Protagonisten (John Darcy) besteht jedoch kein transtextueller Bezug. (Den Hinweis fand ich bei Hicken comp. ⁹1989:I 202.) Auch in T. H. Whites z. T. humorvollen Kriminalroman *Darkness at Pemberley* von 1932 ist der transtextuelle Bezug bloßer Effekt: "the murderer goes to the house in Derbyshire, where he menaces the descendants of the hero and heroine of *Pride and Prejudice* (Wright 1975:422) - bis Elizabeth Darcy am Ende den Heiratsantrag des Inspektors annimmt.

⁶³ Austen-Leigh (21871:157). Austens Bekannte waren, wie die von ihr selbst gesammelten "Opinions of *Emma*" bezeugen, mehr von Miss Bates als komischer Figur, vor allem aber von Mr Knightley beeindruckt. Zur Rezeptionsgeschichte insgesamt siehe die von Lodge (1968) und von Southam (1968-87; 1976) herausgegebenen Sammlungen von Dokumenten. Aufschluß über die relative Beliebtheit verschafft ein Blick auf die Publikationsgeschichte: "A check of the British Museum catalogue shows that up to 1953 *Pride and Prejudice* was reprinted approximately twice as many times as *Emma*" (Lodge Hg. 1968:11).

⁶⁴ Die Rezeptionsdokumente von Brontë, Hayes und Kettle sind Bestandteile der von Lodge 1968 herausgegebenen Sammlung.

⁶⁵ Siehe insbesondere die Kap. 20, 46 und 50 von *Emma*; ich zitiere im weiteren nach der Penguin-Ausgabe (die die ursprüngliche Einteilung in drei Bände nicht berücksichtigt und die Kapitel durchnummeriert).

⁶⁶ Dies geschieht durch die Übernahme beispielsweise von Jemima Pinkerton und Becky Sharp (Royde Smith 1940:4, 95; beide aus Thackerays *Vanity Fair*) oder Sir Thomas und Tom Bertram sowie Mary und Henry Crawford (15, 17, 113; alle aus *Mansfield Park*). Ihnen kommt als 'Figuren auf Pump' (Ziolkowski 1980) aber lediglich zitähnlicher Charakter zu.

⁶⁷ Ich habe folgende *keywords* gezählt: *agreeable* (1940:29, 31, 119), *conduct* (14, 25, 122, 234), *fitting* (25), "obligations of politeness and decorum" (26), *indecorous* (32), *properly/improper(im)propriety* (5, 11, 42, 118, 238). *Sensibility* fehlt fast völlig (14). Das ist angesichts von über 300 Textseiten keine üppige Ausbeute, zumal (*im)propriety* dort fehlt, wo es zu erwarten wäre: in den Konversationspassagen.

Einmalig bleibt die Imitation von Austens orthographischen Eigenheiten am Beispiel von "Surry" (262).

⁶⁸ Nur wenige Beispiele für Erlebte Rede sind mir aufgefallen (1940:10, 124, 168). Emma Woodhouse wird einmal zum Gegenstand einer ironischen Fremdcharakterisierung durch Jane Fairfax (214-6), dies bleibt jedoch in jeder Hinsicht die Ausnahme. Zwar enthält der Folgetext viele Dialogpassagen, aber auch ausgedehnte *summaries* - bezeichnenderweise wird Frank Churchills Werbung um Jane Fairfax aus deren Erinnerung heraus berichtet (und nicht etwa szenisch präsentiert: 233-6).

Ich widerspreche hier insgesamt der anonymen Rezension im *TLS* (28.9.1940), die gerade "the author's skill in creative mimicry" als "outstanding success" gewertet hat. Offensichtlich hat bei diesem Rezipienten die *willing suspension of disbelief* bei der Lektüre des Folgetextes angehalten, er wertet ihn als "pages that could easily [be (HN)] spatchcooked into 'Emma,' " - mir ging es anders.

⁶⁹ So endet die lobende Rezension im *TLS* mit den Worten: "Royde Smith's book stands up to all the tests, both as a pastiche and as a piece of escape literature" (Anon. 1940). Der Roman erschien im September 1940, in einer Zeit also, in der wohl die wenigsten englischen Männer Muße zum Lesen fanden. Eine amerikanische Ausgabe ist nicht erschienen.

Zur Biographie der Autorin siehe Kunitz/Colby (Hg. 1955:851), die bemerken:

Naomi Royde-Smith's novels are little read in the United States, but in England she is one of the more popular of the so-called "women's" novelists. Her work is generally slight, smoothly plotted, full of detail.

Vgl. auch Ross (1971; "She is the author of over 40 novels, sentimental, well-told and readable"). Die Verfasserin starb 1964.

⁷⁰ In dieser Hinsicht stellen für mich weder die einzige gesellschaftspolitische Notiz (zu den Maschinenstürmern) noch der Verweis auf die aufkommende Gasbeleuchtung (beides 1983:186) einen Widerspruch dar: ihnen stehen beispielsweise drei Anmerkungen zu Gesellschaftsspielen oder zwei zu Nähereiarbeiten gegenüber.

⁷¹ 1983:6. Dies wird durch die ähnlich gehaltene Verlagsnotiz unterstützt, wo (in Anlehnung an Aristoteles' Tragödientheorie) hinzugesetzt wird:

From our standpoint late in the twentieth century, we cannot condemn Miss Fairfax as did her contemporaries, and most bitterly of all, as she did herself. Swept by more than usually intense emotions, commonly more likely to be productive of tragedy, we can sympathise with Miss Fairfax and rejoice that she came through her troubles to a happy conclusion at the last. (1983:[1]).

⁷² Vgl. etwa Chapman als Hg. von Austen (1932-54).

⁷³ Nach ihrem Weggang aus Highbury erscheint ihr das Leben dort provinziell, d. h. ohne Stil (1983:20, 83, 84). Jane sieht, wie Emma in der Vorlage, Mr Cole lediglich als *parvenu* an

(*Emma* XXV/218; Grey 1983:96) oder wehrt sich entsetzt gegen das Angebot von Mrs Elton, ihr zu einer Stelle zu verhelfen (Grey 1983:120; vgl. *Emma* XXXII/278).

⁷⁴ Siehe beispielsweise 1983:10 mit Anm. 1 und 2; 28-30; 54 mit Anm. 21 (zu Weymouth); 84; 88 mit Anm. 29 (zu Scarborough); 113 mit Anm. 33; 124 mit Anm. 36.

⁷⁵ Vgl. die Angaben in *Whitaker's Books in Print 1992. Summer in Hanover Square* (1981) ist eine *Regency romance*, *The Great Adventure* (1983) spielt in den 1790ern, *Fancy Free* (1984) im Jahr 1816, *The Road to Troutbeck* (1984) ebenfalls im frühen 19. Jahrhundert.

⁷⁶ Der Untertitel "A novel to complement *Emma* by Jane Austen" erscheint auch auf dem Schutzumschlag. Aus dem Klappentext sei kurz zitiert:

Jane Fairfax was musical, accomplished and elegant. This much we know from Jane Austen's *Emma*. But what of her early years, her childhood friendship with Emma Woodhouse and, more importantly, her summer visit to Weymouth?

[...] Questions are answered and the truth revealed as we learn at last of Jane's thoughts and reactions to the people and events that shape Highbury society [...]. Remaining true to the original in spirit and style, *Jane Fairfax* is a brilliant companion volume to *Emma*.

⁷⁷ Aikens Vorgehen widerspricht also nicht der oben auf S. 205 geäußerten Hypothese einer Abwendung von experimenteller *highbrow literature*. Zu Textbeispielen siehe unten Anm. 81 und 83.

⁷⁸ (*Dis*)agreeable: 1990:14, 65, 69, 72, 79, 96, 119, 120, ...; (*in*)sensible: 10, 92, 101, 114, 134, 138, 146, 150, ...; *manners*: 13, 65, 97, 108, 213; *manner*: 13, 75, 77, 78, 88, 92, 99, 106, ... Siehe dagegen (*im*)propriety: 59, 232; *improper*: 92, 116 (häufiger allerdings *proper*: 91, 115, 141, 154, 159, 185, ...); *delicacy* (nur 231); *conduct* (179, 232); *breeding* (78).

Daneben werden häufig *countenance* bzw. *complexion* erwähnt und es fallen noch andere, in diesem Zusammenhang ebenfalls weniger bedeutsame *period words* wie *sennight* (81), *picturesque* (96, 107), *civilly* (107, 159), *tolerable* (95, 100, 119, 127) oder *capital* als Ausdruck der Begeisterung (43, 199, 222). Natürlich darf auch die Schreibweise "Surry" nicht fehlen (21, 59, 60, ...).

⁷⁹ Als einzige Ausnahme ist mir lediglich die folgende, ironische Charakterisierung aufgefallen:

Lord Osbert, who was a tall young man of patrician appearance: that is to say, he had already, at the age of thirty, lost a great deal of hair from the top of his head, and was somewhat deficient in chin. But this deficiency was compensated by a fine nose and a general air of assurance, hardly justified, Jane privately thought, by the gentleman's intellectual endowments. (1990:144)

⁸⁰ Erwähnt werden die Politiker Wilberforce (1990:91) und Whitbread (92) sowie die Duchess of Richmond und Lady Castlereagh (65), der *terreur* (75) und der kurze Friede von Amiens (57, 71). Erwähnung finden auch die Karikaturisten Gillray und Rowlandson (79) sowie Correlli und andere Komponisten (104, 179); hinzu kommen Mozarts *Figaro* (66), die 'Elgin Marbles' und der Stein von Rosette (beide 69).

Janes Besuch bei einer Agentur für Gouvernanten vor ihrer Abreise nach Weymouth wird ebenso beiläufig eingestreut (92, 102) wie Emmas Aufsetzen einer Bitte um *parish relief* für einen alten Mann (206).

Eine Sterbeszene wird nicht aufgenommen; der Erzähler *berichtet* lediglich vom Tod von Emmas Mutter (15), von Sam Dixon (161), Mrs Fitzroy (160) und vom Selbstmord eines zu Unrecht des Diebstahls beschuldigten Dienstmädchens (83); in den beiden letzten Fällen wird der Tod durch die Phrase "picked up lifeless" noch dazu euphemistisch umschrieben.

⁸¹ Siehe 1990:109-12, 137-8, 167-72, 172, insbesondere aber die beiden folgenden Passagen:



⁸⁸ Der schon von Austen-Leigh (21871:97-8) in Auszügen veröffentlichte Brief an Cassandra Austen vom 29.1.[1813] ist von Chapman in seiner Ausgabe von Austens Briefen (21952:298) um die entsprechende Passage ergänzt worden. Chapman hat dies andernorts auf *ordination* als auktorial intendiertes Thema zugespitzt (1948:194) und damit sicherlich einerseits die Interpretation von Leavis ("a parable", 1957:xv), Colby ("the one master-piece of [...] the Christian didactic novel", 1967:100) oder Fleishman (1967:19-24) gefördert. Andererseits hat er den Widerspruch anderer einschlägiger Kritiker Austens herausgefordert, die die Passage weniger eindeutig finden. Eine Zusammenfassung gibt Butler (1990:xiv-xv), die damit zugleich ihre früher vertretene Ansicht (1975:243) vom zentralen Stellenwert des *Evangelicalism* in diesem Roman abschwächt.

⁸⁹ Siehe die ausgewogene Reaktion von Romilly aus dem Erscheinungsjahr und Whatelyst 1821 veröffentlichte, lobende Rezension; Kritik äußerten später Harding (1940), Chapman (1948:194), Lionel Trillings Studenten (wie er 1954 berichtete) und Kingsley Amis (1957; bis auf Chapmans finden sich alle Texte in Southam Hg. 1976).

⁹⁰ Ich übergehe hier Brinton [1912], die gleichzeitig transtextuelle Bezüge zu allen Romanen Austens herstellt (siehe oben Anm. 62).

⁹¹ It must be perplexing to the reader to discern a moral in this story as it is to the writer to draw one. A young lady who will not endure unjust criticism even from an elderly relative is not a model for the young, and the happiness to which she attained seems to be unmerited. I can only suggest two lessons to be learnt by those desiring improvement. One is that a kind-hearted and good-humoured young woman will very probably be fortunate, and the other that a young man who knows what he wants is quite likely to be successful. (Brown 1930:227-8)

Bei *Margaret Dashwood* handelt es sich um das Liebesverhältnis zwischen Margaret und einem (im Prätex nicht erscheinenden) Offizier, Commander Pennington, das durch räumliche Trennung und Elinor Dashwoods "interference" auf die Probe gestellt wird und sie besteht: auf einen Ball, ein Picknick und mehrere Abendgesellschaften folgt zuletzt auch hier eine Hochzeit. Die den Folgetext beschließende Moralpassage setzt bereits mit einer Formulierung ein, wie sie von Brown später in das entsprechende (oben zitierte) Gegenstück in *Susan Price* übernommen wurde und unterstreicht so noch einmal die strukturelle Verwandtschaft beider Folgetexte: "It must be distressing to the reader as it is to the writer to notice that [...]" (1929:220).

Zu den beiden beim Verlag John Lane The Bodley Head erschienenen Folgetexten siehe Johnson - dem *Susan Price* gewidmet ist - (1930:235-47, mit Textauszügen), weiterhin Gilson (comp. 1982:422-3) und Sachs (1986:375-6).

⁹² Die 1923 geborene, unter dem Pseudonym 'Jane Gillespie' schreibende Jane Shaw hatte von 1953 bis 1982 (*Ladysmead* ausgenommen) bereits 35 Romane veröffentlicht; auf *Ladysmead* folgten bis 1989 noch acht weitere. Identität und Geburtsjahr entnahm ich dem *Cumulative Book Index 1982* und dem *BMC*, zur Biographie kann ich ansonsten keine weiteren Angaben machen.

Zum Vergleich mit Aiken siehe oben Anm. 85.

⁹³ Gillespie (1982:[1]): das erste Zitat ('A clergyman' ...) deckt sich mit dem (dort fehlerfrei gedruckten) ersten Satz des Folgetextes, das zuletzt angeführte wurde aus dem Prätex übernommen (*MP* III.17/424; zur zugrunde gelegten Ausgabe siehe das Abkürzungsverzeichnis).

⁹⁴ In den ersten drei Kapiteln des Folgetextes finden sich, von einigen Zeilen abgesehen, keine Dialoge, und auch insgesamt gesehen dominiert *summary* als Darstellungsform. *Inside views* werden in indirekter - nicht in Erlebter - Rede präsentiert. Zur *period diction*: in den ersten sechs Kapiteln (1982:5-53) sind mir die folgenden *keywords* jeweils nur einmal aufgefallen: *disagreeable* (7), *manners* (14), *complexion* (14), *indecorum* (16), *misconduct* (44) sowie

"unfit for proper society" (29) - (*im*)propriety fehlt völlig. Bezeichnenderweise fällt ausge-rechnet beim ersten Auftreten der etikettebewußten Mrs Norris im Folgetext (Kap. 4) *keines* dieser Schlüsselwörter!

⁹⁵ Die entsprechende Passage stellt vielleicht Gillespies gelungensten Imitationsversuch dar und sei deswegen zitiert:

As he listened to Mrs Rushton, his calculating wits kept pace with his amazement. As naturally, he was a man of business, able to recognise a bargain when it was offered, and to seize it quickly at the same time as he weighed its possible risks. In this case, he judged that he would be fairly safe in closing with Mrs Rushton's offer. He noted that she protested no powerful affection for him, but nor had he a tenderness of feeling towards her; that was no part, on either side, of the proposed agreement. [...] He reckoned that she was beautiful; she was the daughter of a baronet; he would have constant claim upon her gratitude; to Chicago, rumours of her past would be highly unlikely to follow her; if they did, they would cause no great stir.

[...]

Without any pretence of passionate sentiment for each other, they struck the bargain with the more friendliness. Each might be serving a selfish end, but these ends coincided. (1982:156-7)

Die mit Blick auf den Stil getroffenen Aussagen lassen sich auch auf die beiden anderen Folgetexte von Gillespie übertragen. In *Teverton Hall* beispielsweise sind mir lediglich die folgenden *keywords* (und diese nur an wenigen Stellen) ins Auge gefallen: *decorum* (1984: 11, 171), "lack of propriety" (23), *properly* (181, 191), *respectability* (48). Ungewöhnlich häufig (und immer an Mr Collins' Sprechweise gebunden) erscheint dagegen *duty* (30, 43, 145, 146, 152), und mit "struggle for life" (35) begeht Gillespie sogar einen Stilbruch: dieser Gedanke widerspricht völlig Austens an Stabilität orientierter Weltsicht und ist überdies erstmals bei Darwin 1859 nachgewiesen (und selbst als "struggle for existence" nicht vor 1827 belegt, vgl. ²*OED*, s. v. 'struggle').

⁹⁶ Die Titel aller Folgetexte von Gillespie enthalten keine transtextuellen Signale, wohl aber die jeweiligen Verlagsnotizen. Der entsprechende Peritext zu *Ladysmead* wurde bereits im laufenden Text angeführt, die anderen beiden seien ebenfalls zitiert, da auch sie zugleich in gro-ben Zügen deren Handlung zusammenfassen:

The two sons and three daughters of the Dallows of Teverton Hall have had a happy childhood. Their upbringing has been, by the standards of Jane Austen's England, unconventional; they have felt no need of the rest of the world. When they approach marriageable age, however, complications arise as they begin to mix with their neighbourhood. Two of these young people are the children of one of the marriages contracted in *Pride and Prejudice*. The writer hopes that they, and the marriage, have turned out as Jane Austen herself would have expected. (*Teverton Hall*, 1984:[1])

A fashionable seaside resort in the Regency era is the setting for romance, intrigue and jealousy, with an innocent heiress pursued by a plausible villain. In this case the plot is complicated by a hint of crime, and even more by the lady who considers herself its heroine and who is familiar to readers already from Jane Austen's *Sense and Sensibility*. With such a central figure, the course of true love runs perhaps as Jane Austen herself would have sup-posed. (*Brightsea*, 1987:[1])

Zusammenfassungen der Handlungen der *Vorlagen* finden sich im laufenden Text der Wei-terführungen (*Ladysmead*, 1982:44-5, 57, 148; *Teverton Hall*, 1984:13-5; *Brightsea*, 1987:5).

⁹⁷ Gillespies *formula stories* hat K. Glancy auf den Punkt gebracht:

Ms. Gillespie makes something of a habit of following the careers of minor characters - she has [apart from Mr Collins (HN)] also pursued Maria Rushworth and Anne Steele, and surely must deal with Isabella Thorpe and Penelope Clay or Elizabeth Elliot before too long. For the life of me I can't see who can be extracted from *Emma* but no doubt she can. (1989:114; Greys Folgetext ist die Antwort.)

Das Muster ist vergleichsweise erfolgreich gewesen: im Unterschied zu Greys (anders 'gestrickter') Weiterführung erlebten Gillespies Folgetexte mehrere Ausgaben in Großbritannien und den USA, nicht in Taschenbuch-, wohl aber in Großdruckform (siehe die Angaben im Literaturverzeichnis); *Ladysmead* und *Brightsea* sind beiderseits des Atlantik immer noch im Druck.

⁹⁸ Aiken ([1984] 1986:19, 26-7, 104), ich zitiere nach der Taschenbuchausgabe dieses Folgetextes.

⁹⁹ Natürlich finden sich auch in *Mansfield Revisited* Schlüsselwörter wie *manners* ([1984] 1986:32, 37, 56, 63, 101, 168), *sensible* (16, 19, 28, 31, 45, 100) oder (*dis*)*agreeable* (29, 42, 48, 69, 72, 116, 174; häufiger steht stattdessen aber *comfortable*: 10, 11, 38, 69, 122, 137, 160). Sie fallen jedoch allgemein vergleichsweise seltener als später in *Jane Fairfax*, dagegen ist häufiger die Rede von *delicate/delicacy* (8, 11, 28), (*in*)*sensibility* (23, 50), *conduct* (59, 166), *decorum* (10, 145), vor allem aber von *proper* (10, 28, 31, 106, 128, 141) oder (*im*)*propriety* (10, 12, 16, 24, 49, 53, 94, 138, 175).

Häufig werden wiederum *countenance* oder *compiexion* erwähnt oder man trifft auf Austens "chuse" (170, 176, 189). Es ist allerdings fraglich, ob Austen auch von "diaphanously enwraped" oder "to winnow out my thoughts" (75, 84) bzw. von "nincompoop" oder "fisticuffs" (122, 151) gesprochen hätte.

Zu den anderen Stilmitteln: szenische Darstellung überwiegt, häufig wird gerade auch die Figurenrede im Sinne direkter Charakterisierung eingesetzt, ebensowenig fehlt die Erlebte Rede (deutliche Beispiele auf S. 122 und 133), und erwartungsgemäß finden sich auch andere für Austens Romane typische Züge wie eine Ballszene (Kap. 7 und 8), ein Picknick (Kap. 8) und die häufige Verbindung von Liebes- und Geldangelegenheiten ([1984] 1986:6-7, 49, 61, 106-7, 145, 176, 180).

¹⁰⁰ Neben dem Titel wird dies noch deutlich durch den Rezensionsausschnitt auf dem Vorder- und die Verlagsnotiz auf dem Rückeinband der Taschenbuchausgabe signalisiert, vor allem aber auch durch den Peritext der Verfasserin (siehe die folgende Anm.). Zusammenfassungen der Ereignisse im Prätexst werden durchgängig in den Folgetext eingestreut (vor allem in Kap. 4, daneben noch auf S. 8, 42 und 90).

¹⁰¹ A sequel to *Mansfield Park*? What presumption! No, not presumption. Love and admiration. *No one* could presume to make any attempt to fill the gap left by Jane Austen. And I have not done so. But, finding myself filled with an overmastering wish to find out what happened after Fanny married Edmund, and when Susan came to live at Mansfield, I had no recourse but to try and work it out by a mixture of imagination and common sense. (1984:5 = 1986:1)

¹⁰² Ein kleiner *slip of the pen* legt übrigens nahe, daß Aiken den Folgetext ihrer Vorgängerin kannte: Tom Bertram spricht an einer Stelle von seinem Schwager als einem "Rushton" ([1984] 1986:104); vgl. Gillespie (1982:147-8), wo das entsprechende *incognito* von Maria erst spät gelüftet wird.

¹⁰³ *Mansfield Revisited* wurde von reproduzierenden Rezipienten in der Regel positiv bewertet (siehe die Rezensionsausschnitte aus *The Standard*, der *Literary Review*, *Woman's Own* und *Punch* auf dem Einband der Taschenbuchausgabe). Duguid (1984) und Philip (1985) sind dem

Folgetext weniger gewogen, stellen jedoch ebenfalls (in Duguids Fall eher widerwillig) die gelungene stilistische Imitation heraus.

Bei passiven Rezipienten hat der Folgetext offensichtlich, wenigstens zeitweise, größeren Anklang gefunden. Zu den angegebenen Ausgaben siehe das Literaturverzeichnis, die 1986 erschienenen britischen Ausgaben hielten sich bis 1992 im Druck, alle anderen sind noch lieferbar. Allein die gebundene Erstausgabe wurde mit 5.000 Exemplaren aufgelegt (siehe dazu Anm. 86).

¹⁰⁴ Die in die Erzählerkommentare einfließenden Worte 'industrial revolution' (1989:66), "histrionics" (69) oder "demobilised" (17-8) sind im ²OED erstmals für die Jahre 1848, 1864 oder 1882 belegt. Es handelt sich hierbei nicht um Nachlässigkeiten, sondern um Anachronismen (in Hinsicht auf die Ära, in der die Handlung angesiedelt ist), die bewußt zur Verdeutlichung der distanzierten Position des Erzählers eingesetzt worden sind: ähnliche Stilbrüche in der Figurenrede fehlen dagegen.

¹⁰⁵ Siehe die Charakterisierungen der allgemeinen sozio-ökonomischen Lage Großbritanniens um 1815 (1989:17-8) und der Situation in Staffordshire (66) oder Liverpool (86), außerdem die von Edmund Bertram betriebene *enclosure* (59, 85-6).

¹⁰⁶ Abgesehen von dem (besonders am Romananfang auffälligen) Versuch, Austens hypotaktische Syntax zu imitieren, finden sich Beispiele für Erlebte Rede (1989:49-50, 69, 73-5, 151, 290, 309-11; immer bezogen auf Maria und Charles Cheviot) und, häufiger noch, für Ironie: siehe beispielsweise die Schilderungen von Mrs Norris' Verhalten (13, 64, 68, 165) oder von Fanny und Edmund Bertrams Umzug nach Mansfield Parsonage: "The living at Mansfield at last became vacant thanks to the obliging apoplexy of Dr Grant, the incumbent" (63).

Auch wenn einige Figuren (besonders Edmund Bertram) vorrangig über ihre Äußerungen charakterisiert werden, überwiegt insgesamt der erzählte über den szenischen Teil der Darstellung (Gründe dafür nenne ich im laufenden Text).

Die Figurenrede fällt allgemein umgangssprachlicher aus als bei Austen (am deutlichsten im Fall von Marias Beinahe-Vergewaltiger Paul Fanthorpe, 46-7). Sozio-kulturell bezeichnende Schlüsselwörter fallen zwar, jedoch nicht sehr häufig - auf den ersten 66 Seiten beispielsweise ist zwar regelmäßig von (*mis*)conduct die Rede (4, 23, 35, 44, 50, 65), seltener dagegen von (*im*)propriety (22, 40, 58), *decorum* (39), *manners* (37), (*ill*-)breeding (32, 45) oder *respectability* (36). Wenngleich hin und wieder *sensible* oder *sensibility* eingestreut werden (22, 24, 50, 60), ist mir doch in diesem Romanabschnitt kein einziges Vorkommen von (*dis*)agreeable aufgefallen: ein Charakteristikum Austens, das sich Autoren wie Coates oder Aiken, die ein stilistisches Pastiche angestrebt haben, gerade nicht entgehen ließen.

Die atmosphärische Gestaltung erfolgt - von dem in den Erzählerkommentaren aufscheinenden sozio-ökonomischen Hintergrund und dem unvermeidlichen Hinweis auf "our new gas-lighting" (192) einmal abgesehen - entweder durch *name-dropping* (so werden der Maler Turner, der Forschungsreisende Mungo Park, der Schauspieler Kemble und seine Kollegin Mrs Siddons erwähnt: 12, 30, 89, 159) oder durch das Auftreten historischer Figuren wie Kean oder Rossini (238-43).

¹⁰⁷ "The [Bertram (HN)] sisters, handsome, clever, and encouraging, were an amusement to his [Henry Crawford's (HN)] sated mind;" (MP I.12/104).

In Gordons Folgetext findet sich außerdem noch eine ähnliche Anspielung auf Austens *Pride and Prejudice*: "It is a truth universally known that a married woman deprived of her husband is in want of good books" (1989:288).

¹⁰⁸ 1989:294-5; meine Hervorhebungen. Ähnlich verhüllte Anspielungen auf Geschlechtsverkehr finden sich noch öfter; das Wort *sex* fällt jedoch, wenn überhaupt, dem Sprachgebrauch der Zeit folgend immer nur im Sinn von *female sex* o. ä. (43, 52): auch hier soll also die *period atmosphere* insgesamt gewahrt bleiben.

¹⁰⁹ 1989:288. Siehe insgesamt S. 22-9, 69 und 189-91, besonders Maria Rushworths Sicht:

The facts and events reported are accurate, but over and over again the author's explanation of our behaviour or motives is quite one-sided. It sounds like Fanny speaking, yet Fanny could never have written about us all like that. [...] Any fact to one's advantage is omitted. The author of *Mansfield Park* is horribly clever at giving harmless actions the most sinister connotations. (27-8)

William Price erklärt sich die Charakterisierung seines Vaters mit Jane Austens Dünkel -

[he (HN)] had an honourable career as an officer of Marines, before he was wounded in the defence of his country. He is despised by Miss Austen, because he is poor, has only two servants, and likes his rum. (190) -

und Austens Moralvorstellungen als Reaktion auf eine enttäuschte Jugendliebe (191).

Maria bemerkt, wie schon im laufenden Text angesprochen, das doppelgesichtige Bild des Ehelebens in Austens Romanen:

The author's general observation of matrimony seemed to coincide with Maria's and to contradict the happy-ever-after implications of her final chapters. [...]

Maria was startled to realise that there was so much implicit criticism of marriage in Miss Austen's work, and found herself asking how far the partners had even been faithful to each other. This took her into a veritable Gomorrah. [...]

To find herself in the company of so many sinners, to find that she was not alone, gave Maria feelings of exhilaration and excitement (288-90; die Auslassungen enthalten zumeist Kommentare zu einzelnen Romanfiguren).

¹¹⁰ Explizite metaliterarische Äußerungen rahmen die weiter oben im laufenden Text zitierte Ehebruchsszene ein:

Like Mrs Norris, the reader may have some inkling of what could befall in this short chapter. I make no excuses nor assign any blame, unless my very detachment be constructed as extenuation. Heroines, after all, deserve loyalty (not least from the writer), and minor characters must be kept in their place. (1989:294)

(William is only a minor character so he had only minor thoughts, of *bagnios* and such.) (295)

¹¹¹ Das Drama findet sich in der Übersetzung nachgedruckt im Anhang der von Chapman in dritter Auflage 1934 herausgegebenen, kritischen Ausgabe. Vgl. E. M. Butler (1933), M. Butler (1990:xix-xxvii) sowie den entsprechenden Anhang in *MP* 433-4.

¹¹² Vgl. 1989:24-6, 35, 51-2, 54. Da Maria - anders als Fanny Price im Prätext - nicht als Idealfigur konzipiert worden ist, handelt es sich allerdings um keine ausgesprochen feministische Umwertung.

Verbunden damit ist eine *dévalorisation* sowohl von Fanny (siehe die ironische Charakterisierung, 1989:56) als auch von Edmund Bertram - der etwa aktiv die *enclosure* des väterlichen Besitzes betreibt (59, 85-6) oder den von Sklaven bewirtschafteten Familienbesitz als Maßnahme im Rahmen der Entwicklungshilfe schönredet (255-6). Zur Negativsicht der ganzen Familie siehe Kap. I.6 und II.4.

¹¹³ Selbst das Geburtsdatum des Autors ist mir unbekannt; der Klappentext des Verlags vermerkt lediglich:

Victor Gordon [...] has written a wide variety of non-fiction, including *The English Cookbook* (1985), [...] and [...] works for a large business corporation as their industrial editor.

¹¹⁴ Die Postkutschen-Episode, das Gastwirtshepaar Partridge (Kap. I.7-8), die Schlägerei auf der Bühne (1989:275-7) und die Erzählerfigur (siehe etwa S. 162, 294, 308, 323) erinnern an

Tom Jones bzw. die Autoren, die sich später Fieldings Charakteristika zunutze machten. Der Satz "Nature abhors and wherever possible frustrates a void" (165) läßt an A. O. Lovejoys geistesgeschichtliche Untersuchung *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass. 1936) denken. Charles Cheviots Oper *Henry V* orientiert sich an Shakespeares Dramen (235-6); außerdem erwähnt werden Scotts *Waverley* und Byrons Verserzählungen, Mary Wollstonecraft und William Hazlitt (22, 29, 58, 284).

Fannys Tochter wird sicherlich nicht zufällig Cassandra genannt (168); zu weiteren Verweisen auf Austen selbst siehe S. 226 sowie Anm. 109 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁵ Ich übergehe hier den Folgetext *Gambles and Gambols: A visit with old friends* von 'Memoir' (Shelter Cover [USA] 1983), der mir nicht zugänglich gewesen (und inzwischen im Handel nicht mehr erhältlich) ist. Siehe dazu Sachs (1986:374-5) und den Kommentar von Glancy (1989:110-1): "There are errors in history, sociology, forms of address, agriculture, references to the novels of Jane Austen, and especially in language - the thing is full of Americanisms."

¹¹⁶ Der Klappentext der Erstausgabe vermerkt:

Judith Terry lives on Vancouver Island, British Columbia, and teaches at the University of Victoria. She was born and educated in England, and taught in Bristol before emigrating to Canada [...].

Weitere Angaben kann ich nicht machen.

¹¹⁷ Die Erzählerin stellt fest:

I feel to correct certain false notions that may be entertained by those who have heard, as it were, only one half of the story I am about to relate. [...] As to the truth of this account, you must judge it for yourself; I assure you that the other is more than half fiction, (1986a:5).

¹¹⁸ Siehe oben Anm. 7.

¹¹⁹ Andere politische Erweiterungen zeigen sich im Hinweis auf die Schlacht von Waterloo (Kap. 1) und am Gespräch über die Sklavenfrage (1986a:445-6).

¹²⁰ Obwohl der Folgetext einen hohen Anteil szenischer Passagen enthält und beispielsweise die Bertrams oder Mrs Norris auch hier vorrangig über ihre Figurenrede direkt charakterisiert werden, dominiert doch insgesamt die Ich-Erzählerin Jane Hartwell. Selbstverständlich erhält der Leser, mit Blick auf sie, detaillierte *inside views*, Beispiele für *Erlebte Rede* sind mir jedoch (auch auf andere Figuren bezogen) nicht aufgefallen; gleichermaßen bleibt die *ironische* Beschreibung von Mr Rushworth (1986a:10-1) stilistisch eine Ausnahme.

Angesichts des konsequent aus der Dienstbotenperspektive beleuchteten Geschehens sind die auf *their betters* bezogenen sozio-kulturellen Schlüsselwörter nicht häufig zu erwarten und fallen denn auch selten. Im ersten Romandrittel (den Kapiteln 1 bis 7) finden sich zwar häufiger (*im*)*proper*(ly) (7, 9, 18, 28, 29, 35, 41, ...) oder (*dis*)*agreeable* (28, 29, 32, 36, 42, 68, 80; öfter ersetzt durch *comfortable*-ly: 7, 17, 54, 76), kaum jedoch *sensible/sensibilities* (89; 68) oder *manners* (8), und ebenso selten Schlüsselwörter wie *propriety* (70) oder 'decorous behaviour' (87, 90). Dieses Ergebnis gilt bezeichnenderweise auch für die in Kap. 19 beschriebene Party, wo entsprechende Beispiele gleichfalls die Ausnahme bleiben (*propriety* 267; *manners* 274; *sensibility* 274, *sensible* 275; *respectability* 275).

Angesichts der gewählten Perspektive und der anfänglichen *captatio benevolentiae* der Erzählerin ("the vulgar phrases I am apt to use will reveal all too soon the limitations of my talent", 1986a:5) unterstreicht jedoch gerade das Ausbleiben dieser Schlüsselwörter die *Plausibilität* der Erzählung - die in dieser Hinsicht nur selten durch *hard words* wie *paraphernalia* (12) oder *opprobrium* (275) beeinträchtigt wird. Transtextueller Bezug und *period atmosphere* wer-

den außerdem, wie im laufenden Text geschildert, durch andere als stilistische Mittel signalisiert.

¹²¹ Vgl. dazu Butler (1990:ix), die in dem Prätext gerade eine Verfremdung des Schemas erblickt.

¹²² Das Bild hängt in der City Art Gallery von Bristol, das Entstehungsjahr habe ich dem 1957 dort erschienenen *Catalogue of Oil Paintings* entnommen (Inventar-Nr. K353).

Aus dem Klappentext seien einzelne, für die intendierten Rezipientenkreise aufschlußreiche Sätze zitiert (die ich ihnen gewiß nicht mehr gesondert zuordnen muß):

The arrival of a new lady's maid below stairs at Mansfield Park provoked severe displeasure in the redoubtable Mrs Norris. It seemed that Jane Hartwell's prettiness was the cause for concern, in view of Tom Bertram's weakness for the female sex, and its past consequences. It shortly became all too clear to Jane [...] that her new master was a dangerous suitor. [...]

In fact, there was little that escaped the scrutiny and comment of the folk below stairs. Through the observant eyes of Jane Hartwell we view the events of that summer from a new and revealing perspective - and not only within the cloistered confines of Mansfield Park. Amid scandal and intrigue, Jane is propelled out into the world beyond, where illegal back-room meetings harbour dangerous ideas of democracy and revolution [...]. Jane finds herself travelling to London with a wanted political agitator, and in these smelly, smoky, dirty streets she discovers a way of life she would never have dreamt of as Julia Bertram's lady's maid. [...]

From a twentieth-century viewpoint Judith Terry explores the many fascinating aspects of life which Jane Austen chose to omit. She conveys vividly the atmosphere of every social stratum of nineteenth-century England in this highly original, witty and meticulously researched first novel.

Die amerikanische Ausgabe hat mir nicht vorgelegen.

¹²³ Die Produktionsleitung lag beim britischen Verlag. Von der Gesamtauflage von 5.000 Exemplaren wurden 1.000 nicht gebunden - blieben also für *sheet orders* der Büchereien reserviert -, weitere 1.500 nahm Macmillan of Canada ab. (Ich danke Random House UK Ltd. für die gewährte Einsichtnahme in das Verlagsarchiv von Jonathan Cape, dem ich die Angaben zur Produktion entnommen habe. Die Quelle für die Zahl der verkauften Exemplare ist mir bekannt, sie ist aber nicht zur Veröffentlichung bestimmt.)

¹²⁴ Beispiele sind Royde Smith (1940), insbesondere aber die von mir nicht behandelten Folgetexte von Brinton [1912] oder 'Memoir' (1983) und das Drama von Wood (1976); siehe oben Anm. 5, 62, 66, 114.

¹²⁵ Beckford (1981) bildet hier wohl die eindeutige Ausnahme (siehe oben Anm. 5); Gordon versteht es, wie geschildert, unaufdringlich *period atmosphere* und Gegenwartsentwicklung miteinander übereinzubringen.

¹²⁶ Siehe oben Teil III, S. 161-2 und Anm. 77.

¹²⁷ Zu Angela Thirkell siehe Teil II, Anm. 33. Duguid hat 1984 einen ähnlichen Verriß auch zu Aikens *Mansfield Revisited* verfaßt, wobei er immer wieder das traditionelle ökonomische Argument gegen Weiterführungen ins Spiel bringt und bezeichnenderweise ebenfalls konstatiert, "Aiken makes nothing of her own from the original material".

Zum angesprochenen Einstellungswandel siehe als *Janeites* beispielsweise Redlich (1932) und Pritchett (1975), dagegen aber die lobenden Besprechungen von Anon. (1940), Toomey (1975; 1986), Hill (1977) und Seymour (1982), die ebenfalls - wie Duguids Rezensionen - in Blättern der *Times*-Gruppe erschienen.

V. WEITERFÜHRUNGEN ZU ROMANEN DER BRONTES

1. "Jane Eyre, leaving out Jane": *Wide Sargasso Sea*

1.1 Transtextueller Bezug

Bei *Wide Sargasso Sea* von Jean Rhys (erschienen 1966) handelt es sich eindeutig um einen den Prätext - Charlotte Brontës 1847 veröffentlichten Roman *Jane Eyre* - transformierenden Folgetext, was allein schon ein Blick auf die gewählte Perspektive der Darstellung zeigt: das Geschehen in den drei Teilen von *Wide Sargasso Sea* wird präsentiert aus der Sicht zweier *first-person narrators*, und zwar von Rochester (dessen Name allerdings nie fällt) in Teil zwei und von seiner ersten Frau (der aus *Jane Eyre* bekannten *madwoman in the attic*) in den Teilen eins und drei. Jane Eyre selbst wird als Figur nur in einem Nebensatz erwähnt (WSS 149)¹: der Folgetext ist also gekennzeichnet durch die Techniken der *transfocalisation* und der *transvocalisation*, wobei die Protagonistin und Ich-Erzählerin des Prätextes diese Rollen gleich an zwei andere Figuren abgeben muß.²

Zum besseren Verständnis gebe ich eine kurze Inhaltsangabe des Folgetextes. *Setting* des ersten Teils ist Jamaica in den Jahren nach der Sklavenbefreiung durch den *Emancipation Act* von 1833. Der für *Jane Eyre* charakteristische räumliche und gesellschaftliche Rahmen wird ersetzt³ durch einen, der die multikulturelle bzw. multi-ethnische Gesellschaft Westindiens zeigt. Die Protagonistin, Antoinette Cosway, erlebt als Kind aus einer kreolischen Plantagenbesitzerfamilie deren materiellen und gesellschaftlichen Niedergang nach der Sklavenbefreiung. Ihre Jugend ist durch Isolation und Zurückweisung gekennzeichnet. Als verarmte französischstämmige Kreolin wird sie zur Außenseiterin sowohl gegenüber den neuankommenden, wohlhabenden Engländern (etwa ihrem Stiefvater Mr Mason) als auch gegenüber der farbigen bzw. schwarzen Bevölkerungsmehrheit; menschliche Zurückweisung erfährt sie darüber hinaus auch durch ihre Mutter. All das führt zum Gefühl der Unsicherheit bei Antoinette. Coulibri Estate, der paradiesische Besitz der Cosways, verkommt in diesen Jahren und fällt schließlich einem Brand zum Opfer, bei dem sich auch der Haß der Schwarzen auf die Kreolen entlädt. Antoinette wird durch einen Steinwurf ihrer schwarzen Spielkameradin Tia schwer verletzt, ihr behinderter Bruder stirbt. Die Ereignisse treiben ihre Mutter in den Wahnsinn, sie wird in Verwahrung gegeben, in der sie wiederholten Vergewaltigungen ihres schwarzen Aufsehers ausgesetzt ist (wie der Leser später erfährt), zunehmend weiter in

Apathie verfällt und schließlich stirbt. Antoinette verlebt diese Zeit in einer Klosterschule, bis ihr Stiefvater die Siebzehnjährige zu sich nimmt. Offenbar denkt er daran, sie mit einem Engländer zu verheiraten, stirbt aber wenig später ebenfalls.

Der zweite Teil, nun überwiegend von Antoinettes englischem Ehemann erzählt, setzt unmittelbar nach der Hochzeit ein und schildert szenisch die Ereignisse während des *honeymoon* auf einer westindischen Insel.⁴ Die Ehe ist Ergebnis einer Übereinkunft zwischen seiner Familie und Antoinettes Stiefbruder Richard, durch die der in seiner Familie als zweiter Sohn nicht erbberechtigte, mittellose Engländer, damaligen Gesetzen entsprechend, an das väterliche Erbe Antoinettes gelangt. Während bei der anfangs vor der Heirat zurückschreckenden Antoinette die Liebe zu ihrem Ehemann und damit auch ein Gefühl der Geborgenheit wächst, kühlt sich sein rein sexuelles Verlangen nach ihr bald ab; er beginnt, sie "Bertha" zu rufen, um nicht an das Schicksal ihrer Mutter, Annette, erinnert zu werden. Die ablehnende Haltung des Engländers, der ohnedies lediglich Unverständnis für die westindische Lebensart aufbringt und sich von Bevölkerung wie exotischer Landschaft bedroht fühlt, wird durch die Warnungen eines vorgeblichen Halbbruders seiner Frau vor einem in der Familie erblichen Wahnsinn nur noch bestärkt. Antoinettes (zum Teil von ihr selbst erzählter) Versuch, ihn durch einen aphrodisischen *obeah*- (einer Art *voodoo*-) Zauber zurückzugewinnen, endet nach der Liebesnacht mit noch größerer Abneigung seinerseits und mit seinem offen vollzogenen Ehebruch mit einem mulattischen Dienstmädchen. Am Ende der Hochzeitsreise stehen sich die Eheleute haßerfüllt gegenüber, über die unmittelbare Rückkehr nach Jamaica hinaus plant der Ehemann bereits die Reise zurück nach England.

Die szenische, scheinbar nur Episoden aneinanderreihende Darstellung wird verknüpft durch immer wiederkehrende, symbolträchtige Bilder in Zusammenhang mit Tieren oder dem Feuer bzw. der Farbe Rot, weiterhin durch Parallelen im Lebensschicksal von Antoinette und ihrer Mutter und schließlich durch eine Traumsequenz.⁵ Alle genannten 'roten Fäden' laufen im dritten Teil zusammen, erst dieser (kürzeste) Teil bindet den Roman offensichtlich an den Prätext an. Der einleitenden, auktorial geschilderten Anstellung von Grace Poole als Aufseherin in einem englischen Herrenhaus folgen die inneren Monologe der dort schon länger gefangenen 'Bertha Mason', die nun auch äußerlich der aus *Jane Eyre* bekannten Figur ähnelt. Im Mittelpunkt stehen die Empfindungen der Eingesperrten; der tätliche Angriff auf den sie aufsuchenden Stiefbruder Richard wird nur nebenbei erwähnt, die Entwicklung zum Brand des Hauses als Traumbild vorweggenommen, nicht aber direkt gezeigt.⁶

An den letzten Sätzen wird noch einmal deutlich geworden sein, daß eine Paraphrase des Folgetextes für sich allein unzureichend bleibt, ja: bleiben muß - erst durch die Einordnung in das mit dem Prätext gebildete, größere Ganze wird er im einzelnen verständlich. Dabei gilt, daß Unbestimmtheits- und Leerstellen des Prätextes durch den Folgetext gefüllt werden, daß sich umgekehrt

aber auch Unbestimmtheiten von *Wide Sargasso Sea* nur durch die Kenntnis von *Jane Eyre* auflösen lassen. Einige Beispiele: im Prätext werden die Familiengeschichte der Masons (*JE* XXVI/320, XXVII/332-3), die Umstände der Hochzeit (XXVI/318), Rochesters Gefühle gegenüber der westindischen Welt (XVIII/220), sein Brief an die eigene Familie nach der Entfremdung von seiner Frau (XXVII/336), die Anstellung von Grace Poole (XXVII/328, 336), vor allem aber natürlich 'Bertha Masons' Lebensgeschichte und Gefühlswelt nur skizziert, wenn nicht ganz unbestimmt gelassen. All dies wird in *Wide Sargasso Sea* explizit dargestellt.⁷ Unbestimmt bleiben dafür hier beispielsweise die Namen des Ehemanns und Ich-Erzählers (Edward Fairfax Rochester),⁸ seiner Haushälterin in England, 'Mrs Eff' (i. e. Mrs Fairfax) und des englischen Besitzes (Thornfield Hall). Durch ausgesprochene Leer- (d. h. Schnitt-)stellen des Folgetextes⁹ bleiben hier die Dauer von Ehe und Gefangenschaft, Rochesters Verhalten in dieser Zeit sowie der Brand von Thornfield Hall und Antoinettes Tod unbestimmt. Ihre (hier geschilderten) Empfindungen unmittelbar vor dem Brand fallen wiederum in eine entsprechende Leerstelle des Prätextes und bleiben dem Leser dort vorenthalten (*JE* XXXVI/451-4).

Das Wissen um seinen transtextuellen Bezug ist offensichtlich für das Verständnis von *Wide Sargasso Sea* unverzichtbar, und dennoch bemüht sich die Autorin Jean Rhys, transtextuelle Signale so zurückhaltend wie möglich einzusetzen:

- sie verwirft andere sich anbietende Titel ("The first Mrs Rochester") und wählt einen, der den transtextuellen Bezug verschleiert;¹⁰
- sie verzichtet auf ein erklärendes Vorwort; und
- sie setzt im Text selbst solche Signale (z. B. Namen) nur spärlich, vor allem aber erst sehr spät ein.

Gleichwohl kann kein Zweifel daran bestehen, daß mit *Wide Sargasso Sea* eine literarische Replik, ein fikionalisierter Kommentar zu *Jane Eyre* und der dort präsentierten Sichtweise verfaßt wurde. Dabei sind folgende Veränderungen bemerkenswert:

- das Verhalten von Antoinette/Bertha Mason wird psychologisch differenzierter dargestellt. Statt *madness* als Zustand wird die Entwicklung hin zu einem von anderen als Wahnsinn gewerteten Verhalten thematisiert (Genettes Kategorie der *motivation* kommt zum Tragen).
- Die Kausalkette, wonach Rochesters Frau in seinen Augen durch ihre Exzesse den Ausbruch des in der Familie liegenden Wahnsinns beschleunigt habe,¹¹ wird ersetzt durch eine andere, in der die Zurückweisung einer hochsensiblen Frau durch ihre Umwelt zu ihrer räumlichen und psychischen Isolation führt, bis sie am Ende nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit trennen kann und so die Brandstiftung als Akt der Befreiung und Rückkehr zur glücklicheren Jugend begehrt.¹²
- Schließlich findet auch in bezug auf Rochesters Verhalten ein Ersatz des

Motivs 'inspiration by Hope' (*JE* XXVII/335-6) durch 'revenge' (WSS 135, 139-40), und so eine *transmotivation*, statt.¹³

Damit einher geht ein Wandel der den Figuren zugewiesenen Werte: Bertha/Antoinette als bislang zweitrangige Figur erfährt im Folgetext eine Aufwertung, erscheint sowohl wichtiger als auch sympathischer (*valorisation secondaire* oder *réhabilitation*), während es bei Rochester zu einer Abwertung bzw. zu einer veränderten Sympathielenkung kommt (*dévalorisation*) und Jane Eyre schließlich ganz durch Antoinette als Hauptfigur ersetzt wird (*transvalorisation*).¹⁴ Die Umwertung Berthas/Antoinettes wird unterstützt durch einen Verjüngungsakt: im Prätext ist sie fünf Jahre älter als ihr Mann, den sie mit 27 Jahren geheiratet haben muß (*JE* XXVII/335); in Thornfield Hall begegnet man ihr demnach als über Vierzigjähriger. In *Wide Sargasso Sea* verläßt sie den Konvent mit 17 Jahren (WSS 48); bei der vermutlich nicht allzulange später erfolgenden Heirat wäre sie, gegenüber dem Prätext, um ein Jahrzehnt jünger.¹⁵

Weitere Veränderungen durch den Folgetext, die nicht seinen Charakter als literarischer Replik berühren, betreffen ebenfalls Aspekte der zeitlichen Gestaltung. Setzte der Prätext mit Blick auf die Beziehung zwischen Rochester und seiner ersten Frau *in medias res* ein - vor dem Brand von Thornfield Hall nämlich, während das vorangegangene Geschehen rückblickend von Rochester erzählt wird - so schildert *Wide Sargasso Sea* die Geschichte der Beziehung von Beginn an, *ab ovo*, wobei die entsprechenden summarischen Passagen des Prätextes im Folgetext szenisch umgesetzt werden (es findet also eine *transmodalisation intramodale* in den Bereichen *ordre temporel* sowie *durée et fréquence* statt).¹⁶

Handelt es sich, und damit komme ich zur Einordnung in mein Schema, bei diesem Folgetext demnach um die Vorgeschichte von *Jane Eyre*? Zweifellos trägt *Wide Sargasso Sea* (in seinen ersten beiden Teilen) entsprechende Züge, doch halte ich eine solche Klassifizierung letztlich nicht für ausreichend: einmal, weil das Geschehen in summarischer Form (aus Rochesters Mund) in *Jane Eyre* bereits Erwähnung fand; zum zweiten, weil die dort gegebene Darstellung von Berthas Ehe, Gefangenschaft und Lebensende sowie ihres Verhaltens überhaupt in *Wide Sargasso Sea* charakteristischerweise mit ihrem eigenen Erleben konfrontiert wird. Der Folgetext läßt sich meines Erachtens deshalb besser als *Erweiterung mit Perspektivwechsel* beschreiben und, damit einhergehend, als *ernsthafte Verfremdung*. Dabei werden einmal thematische Züge des Prätextes - eines Entwicklungsromans - aufgegriffen, aber auf andere Figuren übertragen. Die Entwicklung im Folgetext führt dann jedoch nicht hin zu persönlichem Glück und erfüllter Liebe nach Überwindung von Schwierigkeiten, vielmehr stellt sie sich als Weg in die Katastrophe dar (wobei dem Leser besonders durch die transtextuellen Signale gegen Ende des Folgetextes die Ereignisse in *Jane Eyre* als zwangsläufiger Abschluß in Erinnerung gerufen werden). In transtextueller Hinsicht noch bedeutsamer ist aber, daß auch Cha-

rakteristika einzelner Figuren und generell die Sicht der Karibik aufgegriffen und korrigiert werden. Dem Leser wird so aus verändertem Blickwinkel eine neue und betont andersgeartete Sichtweise des Prätextes nahegelegt; der Prätext erfährt eine Korrektur durch seine Integration in ein größeres Ganzes.

Bevor ich dies noch näher ausführe, möchte ich auf die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Rezeption von *Wide Sargasso Sea* eingehen.

1.2 Aspekte der Rezeption

Die Postrezeption von *Wide Sargasso Sea* ähnelt in erstaunlicher Weise der des Prätextes. Beide Male stellte sich ein rascher Erfolg bei den passiven Rezipienten ein, jedesmal begleitet von vordergründigem Interesse an der Autorenbiographie und unterstützt durch eine Fülle nahezu ausschließlich positiver Rezensionen, die u. a. deutlich machen, daß der Erfolg in beiden Fällen entscheidend durch einzelne Personen 'hinter den Kulissen', im Distributionsbereich nämlich, vorbereitet wurde.

Jane Eyre wurde im Herbst 1847 zum Bestseller, dessen Erfolg aber weiter anhielt, nachdem das Rätsel um Geschlecht und Identität von 'Currer Bell' schon längst gelöst war. Der Roman hatte in unterschiedlicher Weise auf zeitgenössische Erwartungshaltungen reagiert: Einerseits kamen die mit Bertha Mason verbundenen Schauerelemente dem Massengeschmack entgegen, andererseits widersprach die Charakterisierung der Protagonistin gängigen Stereotypen. Auch wenn im weiteren Verlauf das positive Urteil zeitgenössischer rezipierender Rezipienten einer oftmals kritischeren Bewertung wich, gehörte *Jane Eyre* doch bald schon (und bis heute) zum Kreis der kanonisierten Klassiker der englischen Literatur, der - anders als ursprünglich intendiert - gerade weibliche Leser angesprochen hat.¹⁷

Autorin und Verlag konnten beim Erscheinen von *Wide Sargasso Sea* als prärezeptiven Faktor das anhaltende Bewußtsein um einen Prätext voraussetzen, der weiterhin durch Instanzen wie Schule, Hochschule, Leihbücherei oder Film einer breiten Öffentlichkeit vermittelt wurde und auf dem Buchmarkt präsent war. Einfluß auf die an den Folgetext herangetragenen Lesererwartungen hatten ferner die von den Verlagen (gegen die erkennbare Absicht der Autorin) hinzugefügten transtextuellen Signale (siehe unten Seite 270), hinzu kam das allmählich wachsende Interesse an früheren Werken der Verfasserin im Gefolge der für die Rezeption einflußreichen Legende von der spektakulären Wiederentdeckung einer Totgegläubten.¹⁸ Für die Prärezeption bedeutsam geworden sind schließlich noch die historischen Begleitumstände: *Wide Sargasso Sea* erschien zu einem Zeitpunkt, als durch die Dekolonisation und den sehr bald an Bedeutung gewinnenden Feminismus das Interesse an außerhalb Englands oder von Frauen verfaßter Literatur allgemein wuchs.

Bemerkenswert an der *eigentlichen Rezeption* des Folgetextes ist, daß sie - bedingt durch die im Text zurückhaltend eingesetzten entsprechenden Signale - öfter nachweisbar auch ohne Wissen um den transtextuellen Bezug erfolgt ist.¹⁹ *Wide Sargasso Sea* ist es ergangen wie zuvor nur ganz wenigen, und zwar in der Regel den selbst als künstlerisch wertvoll angesehenen und so überdauernden Weiterführungen: nämlich als *Folgetext* paradoxerweise um seiner selbst willen gewürdigt zu werden. (Zu Beispielen siehe oben Seite 16.) Das belegt neben der vereinzelt (?), aus literaturgeschichtlicher Unkenntnis resultierenden (und dennoch genußvollen) Rezeptionsweise auch die *Postrezeption* von Rhys' Roman insgesamt.

Wide Sargasso Sea war ein rascher und insbesondere für einen Folgetext ungewöhnlich großer Erfolg bei den passiven Rezipienten beschieden: Er erfuhr drei englische Auflagen innerhalb eines halben Jahrs (wie schon der Prätext über ein Jahrhundert zuvor), anschließend eine gebundene amerikanische und 1968 eine englische Taschenbuchausgabe, die 1985 in 16. Auflage nachgedruckt wurde (zum Vergleich: der kanonisierte Prätext, 1966 ebenfalls als Penguin Book erschienen, erlebte bis 1984 "nur" 25 Auflagen). Weitere englischsprachige Ausgaben folgten - u. a. eine Großdruckausgabe, 'published at the request of the Library Association' (1980:[iv]) und eine mit Zusatztexten reich ausgestattete Studienausgabe (1989, Textplus).²⁰ Daneben kam es zu Übersetzungen und sogar selbst zu vier produktiven Rezeptionen: 1971 in Gestalt einer Musical-Adaptation, 1972 und 1992 in Form von Gedichten sowie 1991 in einem Roman. (Ich komme darauf in Kapitel 2 zu sprechen.)

Verstärkende Einwirkungen auf die passive Rezeption sind dabei insbesondere aus dem Bereich der Distribution gekommen:

Der Erfolg der Sechziger- und Siebzigerjahre wurde eingeleitet durch die Anstrengungen einiger weniger, denen Jean Rhys aus ihrer ersten Schaffensperiode bekannt war. Die Schauspielerinnen Selma Vaz Dias bearbeitete *Good Morning, Midnight* als dramatischen Monolog (1949), der in den Fünfzigerjahren von der BBC übernommen wurde. Durch die Bemühungen, der inzwischen verschollenen Autorin die Urheberrechte zu wahren, entstanden für Jean Rhys neue Kontakte, die über Francis Wyndham, einem beharrlichen Bewunderer und Förderer ihrer Werke, zu Diana Athill führten, die wiederum für André Deutsch die Neuauflagen der vier frühen Romane sicherte und sich in Jahren geduldiger Zusammenarbeit vor allem um die Vollendung von *Wide Sargasso Sea* verdient machte.²¹

Athill hat später freimütig eingeräumt, die Legendenbildung in den fünfziger Jahren durch eine Verzögerungstaktik bewußt gesteuert zu haben: "The 'rediscovery' of a dead writer's work, I felt, would need to be presented as something of a drama, and her work had not been 'lost' for long enough to make that possible" (1989:xii). Entsprechende Einflüsse auf die Postrezeption hatten daneben vor allem die dem Roman 1967 zugesprochenen Literaturpreise ("Heinemann Award of the Royal Society of Literature", "Arts Council Award" und "W. H. Smith Literary Award") sowie 1974 die werbewirksame Feststellung des einflußreichen Kritikers A. Alvarez, Rhys sei, "quite simply, the best living English novelist"²²: Unmittelbar darauf stiegen die Auflagenzahlen der ameri-

kanischen Taschenbuchausgaben von 10.000 auf 50.000 Exemplare (Turner 1974). Der Erfolg des Folgetextes, ihres letzten und inzwischen selbst zum 'Klassiker' gewordenen Romans, machte die inzwischen über achtzigjährige Verfasserin und jahrzehntelange Außenseiterin zuletzt noch zum anerkannten Mitglied der Gesellschaft.²³

Doch nicht dieser Wirkungsaspekt, sondern die auf den Prätext bezogenen *feedback*-Effekte sind hier von Interesse. Trotz des großen Publikumserfolgs scheint der Folgetext reproduzierenden Rezipienten des Prätextes seltsamerweise nahezu verborgen geblieben zu sein, er wird von ihnen zumindest nicht (oder nur am Rande) herangezogen. Das gilt erstaunlicherweise gerade auch für feministische Interpretinnen des Prätextes,²⁴ und es ist um so bemerkenswerter, weil mit dem Folgetext befaßte Kritiker ihm eindeutig eine den Prätext korrigierende Wirkung bescheinigen.²⁵ Die mit dem Folgetext verbundene, reproduzierende Rezeption läßt sich in vier nacheinander einsetzende und sich überlappende Phasen einteilen: zuerst in eine durch Berücksichtigung transtextueller Bezüge gekennzeichnete Phase, der sich - weitgehend davon absehend - Interpretationen aus westindischer (ab 1968), feministischer (ab 1974) und psychoanalytischer bzw. archetypisch-psychologischer Perspektive (ab 1975) anschlossen.²⁶ Ich werde jeweils nur einige Diskussionspunkte aufgreifen.

Bei der Rezeption unter transtextuellem Aspekt fällt auf, daß es sich dabei anfangs nur um beiläufige Hinweise auf den Folgetext-Charakter handelte.²⁷ Erst Porter (1976) und Thorpe (1977) widmeten sich ausführlicher diesem Gesichtspunkt, und eine Betrachtung im Kontext anderer Weiterführungen erfolgte nicht vor dem (von mir schon in Teil I aufgegriffenen) Artikel von Ganner-Rauth (1983b). Von Beginn an kreiste die Diskussion um die Fragen, ob *Wide Sargasso Sea* durch Imitation oder 'Originalität' gekennzeichnet sei und ob es sich bei ihm um ein autonomes Kunstwerk handle oder nicht.²⁸ Wie sehr dieser Folgetext sich dabei einer raschen Klassifikation widersetzte, machen die oft *ex negativo* formulierten Kennzeichnungen deutlich: er sei "in no sense a pastiche" (Wyndham 1964 in WSS 10), "the opposite of a sequel" (*Times* 1966, nach Mellown comp. 1984:70), "[a] re-dress" (Harris 1983:51, 61), "not simply a re-dress" (Brown 1978:231).

Ausführlicher als der eigentliche transtextuelle Bezug wurden dagegen schon früh literarische Parallelen zu den anderen Romanen der Verfasserin behandelt, vorrangig von Francis Wyndham. Er veröffentlichte mehrere Aufsätze und Vorworte zu Jean Rhys' Werk (siehe Mellown comp. 1984:170-5), von denen insbesondere die Einleitung zum vorveröffentlichten ersten Teil (1964) von *Wide Sargasso Sea* für die weitere Rezeption große Bedeutung erlangte: "This introduction, reprinted in all editions of *Wide Sargasso Sea*, provides most of the attitudes - and even some of the words - used by later reviewers of the novel" (Mellown comp. 1984:174). Besonders einflußreich ist Wyndhams Zusammenschau der Protagonistinnen in Rhys' Romanen geworden:

In *Quartet* we find the first embodiment of the Jean Rhys heroine: for essentially the first four novels deal with the same woman at different stages of her life, although her name and minor details of her circumstances alter from volume to volume.

[...]

Sasha [in *Good Morning, Midnight* (1939), (HN)] is the culmination of Jean Rhys's composite heroine.

[...]

[...] her latest heroine [...] Antoinette Cosway seems a logical development of Marya, Julia, Anna and Sasha, who were also alienated, menaced, at odds with life. (Wyndham 1964 in WSS 6, 9, 11)

Die von Wyndham in seiner Einleitung lediglich angedeuteten biographischen Parallelen wurden von anderen Kritikern später stärker betont, Antoinette Cosway von ihnen - ebenso wie die anderen Protagonistinnen - bloß als weitere Facette einer mit der Autorin weitgehend identischen 'composite heroine' angesehen.²⁹ Als vorrangiger transtextueller Bezug erschien damit nicht mehr der von *Wide Sargasso Sea* zu *Jane Eyre* weisende, sondern derjenige zum früheren Romanwerk von Jean Rhys selbst (eine in meinen Augen allein auf biographischer Spekulation beruhende Interpretation, die zudem gern die Tatsache verdrängt, daß Antoinette Cosway nur halb so alt ist wie Sasha Jansen, die Protagonistin des letzten vor *Wide Sargasso Sea* veröffentlichten Romans).

Wiederum andere Rezipienten haben einen dritten transtextuellen, nämlich gattungshistorischen (oder nach Genette: architextuellen) Bogen geschlagen: entweder zur *Gothic novel* - offenbar in Erinnerung an die im Zusammenhang mit 'Bertha' in *Jane Eyre* eingesetzten Stilelemente³⁰ - , zum Bildungsroman (Baer 1983) oder hin zum literarischen Modernismus.³¹

Auf die drei anderen Rezeptionsphasen werde ich nur vergleichsweise kurz eingehen. Die westindische Perspektive ist zuerst und für die weitere Diskussion wegweisend von Lai (1968) eingenommen worden. Ich komme später ausführlicher darauf zu sprechen³² und möchte an dieser Stelle nur Lais Kennzeichnung anfänglicher Diskrepanzen in der passiven Rezeption und seine eigene Bewertung als reproduzierender Rezipient wiedergeben:

In West Indian circles [...], it has remained largely ignored, despite the enthusiasm with which it was greeted in England. Certainly, not a single review of the novel has ever appeared in any West Indian newspaper or periodical, and the result is that its existence is virtually unknown among the small but growing West Indian reading public. This is a really unfortunate state of affairs, because there can be no doubt that a serious reading will reveal *Wide Sargasso Sea* to be one of the genuine masterpieces of West Indian fiction, one of the truly great novels to have ever emerged out of the West Indies. (Lai 1968:38)

Einen Beitrag zur Verbreitung des Romans hat sicherlich Kenneth Ramchands Aufnahme in das Lehrangebot an der University of the West Indies (Mona, Jamaica) nach 1969 geleistet.³³

Einer der herausragendsten westindischen Romanciers, Wilson Harris, hat durch seine Dozententätigkeit und Veröffentlichungen eine andere, dem *archetypal criticism* zuzurechnende Rezeptionsrichtung angeregt.³⁴ Er selbst hat über das 'Feuer'- und das Doppelgänger-Motiv sowie über das Symbol des

Lebensbaums einen Bezug zu den zyklischen Schöpfungsmythen mittelamerikanischer Indianervölker hergestellt (Harris 1983:49-61), später auch zu solchen christlich-europäischer (wie vorher schon James 1978:51-2, 57) und schwarzafrikanischer Natur (Harris 1985). Knapp (1986) sah - von ihm unabhängig - darüber hinaus noch Analogien zur antiken griechischen Mythologie. Nicht von Jung, sondern von Freud ausgehend, hat später Harrison (1988; ebenfalls das Doppelgänger-Motiv aufgreifend) den Folgetext gedeutet. Elemente aus beiden psychologischen Konzepten hatte zuvor bereits Nebeker (1981) zur Interpretation herangezogen, Abel (1979) stützte sich dagegen auf das von R. D. Laing.

Mit Ausnahme von Harris sind alle zuletzt Genannten zugleich der vierten, feministisch orientierten Rezeptionsrichtung zuzurechnen. Diese hat sich nicht nur in einzelnen Aufsätzen, sondern auch in Monographien niedergeschlagen; in ihr spiegelt sich im kleinen die Geschichte der feministischen Literaturkritik.³⁵

Zuerst stand die Darstellung weiblicher Figuren überhaupt im Mittelpunkt der Kritik, diesen Blickwinkel haben alle Betrachter der 'Rhys heroine' eingenommen. In einer zweiten Phase wurde *Wide Sargasso Sea* als Spiegelbild andauernden gesellschaftlichen Patriarchats und als Formulierung einer spezifisch weiblichen Sicht dieser Situation herausgestellt (Fulton 1974:349; Porter 1976; Staley 1979; Baer 1983); wobei nicht selten von weiblicher und kolonialer Abhängigkeit in einem Atemzug die Rede war (Lai 1968; Porter 1976; Tiffin 1978; Bruner 1984; Hite 1989:37-8; O'Connor 1986:193-6; Smilowitz 1986; Emery 1990; Howells 1991). Der anfänglichen Beurteilung von Antoinette - und der anderen 'Rhys heroines' - als Opfer, aber auch als durch ihre Passivität an der Situation Mitverantwortliche (Mellown 1972; Staley 1979, besonders S. 115-6) wurde im weiteren Verlauf zunehmend widersprochen (Baer 1983; Bruner 1984; Le Gallez 1990:4). Für die jeweilige Bewertung entscheidend ist dabei die Interpretation des Romanendes, was gleichermaßen für die westindische Perspektive gilt (ich werde in Unterkapitel 1.4 ausführlicher darauf eingehen). Von vielen feministischen Interpreten ist gerade der Einsatz von 'Rochester' als Ich-Erzähler als Erweiterung einer sonst eingeschränkten, allein weiblichen Perspektive positiv hervorgehoben worden (Thomas 1978; Brown 1978; Staley 1979:100, 110-5). Dennoch haben einige der jüngsten Untersuchungen *Wide Sargasso Sea* als prototypisch weiblichen Text vorgestellt (Scharfman 1981:106; Baer 1983; Harrison 1988; Hite 1989; Howells 1991) oder sich statt auf den Geschlechterkonflikt auf die Mutter-Tochter-Beziehungen konzentriert.³⁶ Nicht vergessen sei die dem Folgetext zugesprochene Eigenschaft der Revision eines 'Klassikers' und des in ihm vermittelten Gesellschaftsbilds (Fulton 1974:348-9).

Ausmaß und Art der Rezeption von *Wide Sargasso Sea* lassen sich nur mit der Aufnahme von Tourniers ein Jahr später erschienenem Folgetext vergleichen: Das gilt sowohl für den Erfolg bei passiven Rezipienten als auch was das

generelle Wohlwollen reproduzierender Rezipienten betrifft, und natürlich für Anzahl und Verschiedenartigkeit ihrer Stellungnahmen. Angesichts der vier vorgestellten, sich innerlich noch weiter differenzierenden Perspektiven stellen sich jedoch zugleich die Fragen, inwieweit sich hier noch intendierte und reale Rezeptionsweisen entsprechen, ob - und wann im Einzelfall - von einer adäquaten Konkretisation des Textes gesprochen werden kann. Ich will sie unter Berücksichtigung mit der Produktion verbundener und interkultureller Gesichtspunkte beantworten.

1.3 Aspekte der Produktion

Die zum Verfassen dieses Folgetextes führenden Gründe und die mit ihm verbundenen Ziele lassen sich aus den veröffentlichten Briefen und aus Interviewäußerungen der Autorin erschließen; daneben beleuchten nicht von ihr stammende Paratexte den sozio-ökonomischen Kontext von *Wide Sargasso Sea*.

Der Beweggrund für die produktive Rezeption von Charlotte Brontës Roman ist biographisch-psychologischer Natur. Die siebzehnjährige Ella Gwendolen Rees Williams³⁷ las *Jane Eyre* erstmals an einem entscheidenden, krisenhaft empfundenen Wendepunkt in ihrem Leben, nämlich nach der Übersiedlung von der Karibikinsel Dominica, dem Ort ihrer Jugend, nach England im Jahr 1907. Daß sie vom ähnlichen Schicksal der Figur Bertha Mason (und nicht etwa von jenem der mit ihr selbst nahezu gleichaltrigen Protagonistin) berührt wurde, liegt nahe. Ihren eigenen Angaben zufolge empfand sie bereits damals die Darstellung der "poor Creole lunatic" durch Brontë als

dreadful. I remember being quite shocked, and when I re-read it rather annoyed. "That's only one side - the English side" sort of thing.

[...]

Well years and years afterwards the idea came to me to write this book.³⁸

Ob über Sympathie oder gar Identifikation mit dieser Figur unbewußt ein Analogisierungs-Prozeß, und so am Ende die produktive Rezeption, zustandekam, läßt sich lediglich vermuten;³⁹ in jedem Fall wird persönliche Unzufriedenheit als Grund für das Verfassen der korrigierenden literarischen Replik genannt. Genauer betrachtet sind es drei Gründe, die ihr zur Kritik Anlaß gaben:

- einmal die einseitige englische Perspektive (siehe Zitat), und, damit verbunden, die verzerrte Darstellung der *West Indies*;
- zweitens die Art der Sympathie lenkung bei der Figur Rochester: "But I [...] was vexed at her portrait of the 'paper tiger' lunatic, the all wrong creole scenes, and above all by the real cruelty of Mr Rochester"⁴⁰;
- und drittens schließlich die in Jean Rhys' Augen wenig plausible (d. h. künstlerisch defizitäre) Charakterisierung von Bertha Mason, was sich an einem längeren Zitat verdeutlichen läßt:

I've read and re-read "Jane Eyre" of course, and I am sure that the character must be "built up". [...] The Creole in Charlotte Brontë's novel is a lay figure - repulsive which does not matter, and not once alive which does. She's necessary to the plot, but always she shrieks, howls, laughs horribly, attacks all and sundry - *off stage*. For me [...] she must be right *on stage*. She must be at least plausible with a past, the *reason* why Mr Rochester treats her so abominably and feels justified, the *reason* why he thinks she is mad and why of course she goes mad, even the *reason* why she tries to set every thing on fire and eventually succeeds. (Personally, I think *that* one is simple. She is cold - and fire is the only warmth she knows in England.)

I do not see how Charlotte Brontë's madwoman could possibly convey all this. It *might* be done but it would not be convincing. At least I doubt it. Another "I" must talk, two others perhaps. Then the Creole's "I" will come to life.

I tried this way and that, even putting her into modern dress. No good.

At last I decided on a possible way showing the start and the Creole speaking. Lastly: Her end - I want it in a way triumphant!

The Creole is of course the important one, the others explain her. [...] one must be wary and careful. Sober and plausible. At first.⁴¹

Aus diesen Sätzen spricht nicht länger die unmittelbar persönlich betroffene Rezipientin, sondern die ältere, künstlerisch wertende Autorin Jean Rhys, die sich damit u. a. (bewußt oder unbewußt) in jene schon 1847/48 begründete kritische Tradition einreihet, in der dem Prätext 'improbabilities' oder 'inconsistencies' vorgeworfen werden.⁴² (Kritik am Bild der Karibik ist allerdings vor ihr nie laut geworden.) Die zitierten Epitexte verdeutlichen dabei zugleich die mit der Veröffentlichung des Folgetextes verbundenen Ziele, wobei der langwierige Prozeß der produktiven Rezeption hier nicht zu ihrer Addition (wie bei den Kritikpunkten), sondern zu ihrer Widersprüchlichkeit geführt hat. In einer ersten Arbeitsphase (bis 1945)⁴³ entstanden nach Rhys' Aussagen fragmentarische Texte, die die Vorlage, was Charakterisierungen und das von der westindischen Region gegebene Bild betrifft, korrigieren sollten. Letzter Arbeitstitel in dieser Phase war "The first Mrs Rochester"; damit wurde der transtextuelle Bezug deutlich signalisiert. Dies blieb zunächst auch während der erneuten Aufnahme und Umarbeitung ab 1957 der Fall, die den (abermals gelesenen) Prätext in einer wirklichkeitstreueren und damit überzeugenderen Synthese mit dem Folgetext aufgehen lassen, sprich: die mit *Jane Eyre* verbundene Autorintention verfremden und korrigieren wollte.⁴⁴ Der transtextuelle Bezug wurde in der Folge jedoch immer weiter gelockert: Zuerst fiel der Arbeitstitel ("I think 'Story of the First Mrs Rochester' gives away too much")⁴⁵, dann dachte Rhys über eine Abänderung einzelner Namen in bloße Anspielungen nach (statt Rochester und Thornfield Hall nun 'Raworth' und 'Thornton House')⁴⁶, zuletzt ließ sie die meisten gänzlich unbestimmt und erwog - noch nach Vorveröffentlichung des ersten Teils 1964 - sogar eine völlige Lösung vom Prätext, von der sie augenscheinlich nur die Bedenken von Francis Wyndham und Diana Athill zurückhielten (*JRL* 271, 296-7).

Rhys begründete ihre konzeptuellen Änderungen mit der Besorgnis, *Wide Sargasso Sea* könne bloß als "bad imitation" von Brontës Roman oder als der

Versuch angesehen werden, "[to (HN)] get cheap publicity from her (often splendid book"⁴⁷. Offenkundig teilte die Verfasserin die traditionell an Weiterführungen geübte Kritik, wodurch es zum auktorialen Zielkonflikt und zur uneindeutigen Gestalt von *Wide Sargasso Sea* kam (die den reproduzierenden Rezipienten dann Schwierigkeiten bei der Einordnung bereitete). Der Roman in seiner veröffentlichten Form stellt einen Kompromiß aus erklärtem Folgetext (besonders in Teil drei) und nahezu eigenständigem Werk dar (Teile eins und zwei), wobei letztendlich die Absicht überwog, ihn relativ deutlich markiert (aber eben erst spät signalisiert) als Folgetext vorzustellen.

Der Blick auf die autographischen Epitexte hat gezeigt, daß sich - was das Problem der Eigenständigkeit von *Wide Sargasso Sea* angeht - die unterschiedlichen realen Rezeptionsweisen durchaus mit Teilen der Autorintentionen decken können (wenngleich der Roman letztlich nur eben als Folgetext eine adäquate Konkretisierung erfährt). Mit deren Hilfe lassen sich aber auch die Unterschiede zwischen intendierter und realer Rezeption erfassen: Jean Rhys hat sich in Epitexten insbesondere von den psychologischen und den feministischen Interpretationen distanziert.⁴⁸ Offenkundig war sie vorrangig an einzelnen Romanfiguren, weniger an Zielen weiblicher Emanzipation als solchen interessiert: Das Schicksal von Bertha Mason, nicht das anderer Kreolinnen im 19. Jahrhundert reizte sie zur Darstellung.⁴⁹ Sie bedauerte außerdem rückblickend, gerade die für weibliche Unabhängigkeit argumentierende Figur Christophine überzeichnet zu haben.⁵⁰ Auch die *dévalorisation* von Rochester zielte nur auf diese Figur, nicht etwa auf die Abwertung eines bestimmten Männlichkeits-Ideals ab.⁵¹

Die epitextuellen Äußerungen der Autorin zeigen, daß es sich bei dieser produktiven Rezeption um eine sehr individuelle Auseinandersetzung mit dem Prätext gehandelt hat, die sich zwar im nachhinein mit Stichworten eines Zeitgeistes wie 'Postmoderne' oder 'Die Frau in der Literatur'⁵² verbinden läßt, dennoch aber von ihnen unbeeinflusst entstanden ist. Nicht der kulturhistorische, wohl dagegen der sozio-ökonomische Kontext ist hier aus produktionsästhetischer Sicht von Bedeutung, und zwar weniger im Bereich des Urheberrechts⁵³ als vielmehr in dem der Distribution.

Schon bei der Entstehung von *Wide Sargasso Sea* kamen distributionelle Aspekte zum Tragen (siehe oben Seite 264). Durch ihre enge persönliche Beziehung zur Autorin wurden Francis Wyndham und Diana Athill zudem - soweit sie sich nicht selbst als reproduzierende Rezipienten betätigten⁵⁴ - zu Ansprechpartnern für Literaturwissenschaftler (Mellown comp. 1984; Higdon 1984; Angier 1985, 1990; O'Connor 1986) und nahmen so Einfluß auf insbesondere die biographisch fundierte reproduzierende Rezeption.⁵⁵ Eher für die passive Rezeption von Bedeutung sind daneben solche Fälle, in denen abweichend von der Autorintention Unbestimmtheiten des Folgetextes gefüllt worden sind. So legte Wyndham in seiner Einleitung das karibische *setting* auf Jamaica und Dominica fest (1964 in WSS 11) - Jean Rhys hatte aber (gerade

weil sie biographischen Rückschlüssen vorbeugen wollte) die letztere Insel im Roman bewußt nicht genannt.⁵⁶ Viel wichtiger noch: Wyndham gab in seiner Einleitung bereits preis, was die Autorin durch die Wahl des Titels und die Art der Darstellung bewußt hinauszögerte: das Wissen um den transtextuellen Bezug zu *Jane Eyre*.⁵⁷ Dies wird später in der Verlagsnotiz zur Erstausgabe (1966) und auf *front* wie *back cover* der Penguin-Taschenbuchausgabe nahezu wörtlich wiederholt;⁵⁸ wovon natürlich sowohl die Autorintention als auch die Rezeption betroffen werden. Die Besonderheit dieses Folgetextes, bis zu einem gewissen Grad (was das Geschehen innerhalb der ersten beiden Teile betrifft) auch unabhängig vom Prätext gelesen werden zu können, wird durch die nicht von der Autorin stammenden Paratexte eingeschränkt zugunsten einer vorrangig den transtextuellen Bezug herausstellenden Form. Motivation und Art der Rezeption werden nicht zuletzt beeinflusst durch den Klappentext der Penguin-Ausgabe, demzufolge *Wide Sargasso Sea* durch einen "largely autobiographical content" ausgezeichnet sei.⁵⁹

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß gerade das Beispiel dieses Folgetextes deutlich macht, wie wichtig die Berücksichtigung produktionsästhetischer Gesichtspunkte auch innerhalb einer stärker auf Rezeptionsaspekte ausgerichteten Betrachtung ist: Sie erhellen Unterschiede zwischen intendierter und realer Rezeption und sie zeigen, welchen (u. U. vom Autor des Folgetextes unabhängigen) Einflüssen reproduzierende und passive Rezeption unterliegen können.

1.4 Interkulturelle Gesichtspunkte: 'Kulturschock'

Wide Sargasso Sea ist auch und gerade deswegen interessant, weil hiermit ein kanonisierter Text aus der *englischen* Literaturgeschichte aufgenommen und weitergeführt wird, und zwar von einer aus der Karibik stammenden Autorin und unter Verlagerung des *setting* in den westindischen Kulturraum.

Ella Williams/'Jean Rhys' ist als Kreolin britischer Abstammung auf Dominica geboren und aufgewachsen. Auch wenn diese westindische Insel trotz des Wechsels unter britische Kolonialherrschaft weiterhin vorrangig von französischen kulturellen Einflüssen geprägt blieb (O'Connor 1986:15-6), so war Rhys' Erziehung doch britisch ausgerichtet. In Dominica besuchte sie eine englische Klosterschule, nach ihrer Übersiedlung nach England für kurze Zeit eine Mädchenschule in Cambridge, und vielleicht ist sie in Cambridge mit *Jane Eyre* als Schullektüre bekanntgemacht worden.⁶⁰ Zum wohl schon aus ihrer Jugend auf Dominica herrührenden Eindruck, als Kreolin von Engländern zurückgewiesen zu werden (O'Connor 1986:17-9), gesellte sich später das Gefühl des Fremdseins in England selbst, genährt durch den ständigen Wohnsitzwechsel dort und durch das für sie unverträgliche Klima.

So naheliegend es ist, Rhys' Biographie als den typischen Fall einer Exilsituation anzusehen, wie er in den Werken anderer westindischer Autoren seit den fünfziger Jahren thematisiert und z. T. selbst ebenfalls erfahren worden ist,⁶¹ so deutlich fallen doch auch die Unterschiede ins Auge: Rhys ist über eine Generation älter, nicht akademisch gebildet wie viele der jüngeren westindischen Autoren, hat die Karibik wesentlich früher verlassen und die Exilsituation bereits früher literarisch verarbeitet.⁶² Sie ist nicht zuletzt die einzige Frau unter all diesen Schriftstellerkollegen. Mit *Wide Sargasso Sea* hat sie besonders die weibliche Erfahrung interkultureller Begegnung thematisiert, sie dabei aber in einer historisch zurückliegenden Epoche (und bezeichnenderweise nicht in der Zeit der Dekolonisation) angesiedelt.

Dennoch sind nicht diese Unterschiede (die nochmals den sehr individuellen Entstehungszusammenhang dieser produktiven Rezeption unterstreichen), sondern tatsächlich die nur oberflächlichen Gemeinsamkeiten mit Werken anderer westindischer Autoren für die Rezeption von *Wide Sargasso Sea* bedeutsam gewesen. Mit der Ausweitung des literarhistorischen Gesichtskreises auf eine *world literature written in English* ist dabei aber gleichzeitig auch ein wichtiges mit dem Folgetext zu *Jane Eyre* verfolgtes auktoriales Anliegen in Erfüllung gegangen: Der westindische Raum erscheint nicht länger als eine *terra incognita*. Immer wieder hatte Jean Rhys sich persönlich über eine entsprechende historische Unkenntnis insbesondere der englischen Bevölkerung beklagt (*JRL* 108, 133, 144, 157); mit *Wide Sargasso Sea* wollte sie einen Teil der in Vergessenheit geratenen westindischen Geschichte wieder zum Leben erwecken (*JRL* 153). Entstanden ist dabei das Bild einer heterogenen und äußerst konfliktgeladenen Gesellschaft, wobei insbesondere drei miteinander verbundene Konfliktbereiche herausragen, die sich stichwortartig mit Rasse bzw. Hautfarbe, mit Sozialstatus und mit Kultur beschreiben lassen.⁶³

Das Spektrum der verschiedenen ethnischen Gruppen wird durch Romanfiguren repräsentiert: Stiefvater und Ehemann stehen für die aus Europa zuwandernden Weißen, Antoinette und ihre Familie (Mutter Annette, Bruder Pierre und Tante Cora) für die kreolische (d. h. schon länger angesiedelte weiße) Oberschicht, der angebliche Halbbruder Daniel sowie Antoinettes Vetter Sandi und das Dienstmädchen Amélie für den mulattischen Bevölkerungsteil, während Antoinettes Amme Christophine, ihre Spielkameradin Tia und der *overseer* Baptiste schwarze Nachkommen versklavter Westafrikaner verkörpern.⁶⁴ Die jeweils anderen Gruppen werden oft allein schon aufgrund ihrer Hautfarbe als minderwertig angesehen: Für die weißen Neuankömmlinge sind die Schwarzen erwartungsgemäß 'nigger' (*WSS* 28), ohne daß aus ihrer Sicht die Unterschiede zu den anderen ethnischen Gruppen immer ins Gewicht fielen.⁶⁵ Die Schwarzen - aber auch die Mulatten - wiederum grenzen sich selbstbewußt von den verächtlich als 'white cockroaches' oder 'white niggers' bezeichneten Kreolen ab (*WSS* 20, 21, 30, 35, 37, 83, 85, 109), die sich - ebenso wie die Mulatten - ihrer prekären Zwischenstellung bewußt sind.⁶⁶

Die Gründe für das gespannte Verhältnis der verschiedenen Gruppen zueinander sind jedoch nur vordergründig ethnischer Natur, in Wahrheit trennen sie soziale und kulturelle Gegensätze. Historisch gesehen hatte der *Emancipation Act* die traditionelle gesellschaftliche Rangordnung erschüttert: Der alteingesessenen Oberschicht von Sklavenhalterfamilien wurde ihre wirtschaftliche Grundlage (ohne die Zahlung versprochener Kompensationsleistungen, siehe WSS 15) und damit ihre Macht über die zahlenmäßig weit größere Gruppe der nun freigelassenen Schwarzen und Mulatten genommen. Im Roman treten diese (in exemplarischer Weise: Tia) den Kreolen (in diesem Fall: Antoinette) nun selbstbewußt, ja sogar mit einem Gefühl der Überlegenheit gegenüber:

She hear all we poor like beggar. We ate salt fish - no money for fresh fish. That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain. Plenty white people in Jamaica. Real white people, they got gold money. They didn't look at us, nobody see them come near us. Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger. (WSS 21)

Bei der neuen englischen Oberschicht stoßen die Kreolen in der Tat ebenfalls auf kaum verhohlene Ablehnung (WSS 15, 24-5), die Neuankömmlinge sind nicht an ihrer Gesellschaft, sondern nur an ihrem Besitz interessiert, den sie entweder durch Kauf (wie Stiefvater Mason) oder Heirat kreolischer Erbinnen (wie im Fall Rochesters) zu gewinnen suchen.

Der dritte Konfliktbereich überlagert die durch Hautfarbe oder Sozialstatus konstituierte Gruppenzugehörigkeit (James 1978:51-2), die im Roman besonders über die *Figurensprache* (wie etwa die indirekt wiedergegebene "interlanguage" im zuletzt angeführten Zitat) vermittelt wird. Durch die *Figurennamen* werden die engeren kulturellen Bindungen zwischen den Kreolen und den in Westindien aufgewachsenen Mulatten und Schwarzen gegenüber jenen zwischen Kreolen und englischen Immigranten betont: Antoinette, ihre aus Martinique stammende Mutter und ihr Bruder, die Nonnen und Klosterschülerinnen, aber auch die meisten Bediensteten tragen französische Namen; die der neuen Herren dagegen sind ausschließlich englisch. Dies weist nicht nur auf die Abhängigkeit einzelner Teile der Region von unterschiedlichen europäischen Kolonialmächten hin (die zudem, wie im Fall Dominicas, auch noch wechseln konnte), sondern verdeutlicht vor allem die Differenzen zwischen europäischem und karibischen Raum. Vertreter beider Gruppen erleben die Begegnung als *kulturellen Konflikt*, an ihm scheitert schließlich auch die Beziehung zwischen Antoinette und Rochester.

Dieser dritte Konfliktbereich erlangt zentrale Bedeutung, was schon in der Wahl des Titels erkennbar wird:

physically situated between the West Indies and England, the Sargasso Sea becomes a symbolic dividing line between two whole worlds, and two people whose spirits belong so totally to their own worlds that they are never able to meet each other in any fundamental sense.⁶⁷

Eindrucksvoll veranschaulicht wird der Gegensatz durch die Gegenüberstellung des westindischen und des englischen *setting* im Erleben der beiden

Hauptfiguren. 'Rochester' empfindet die karibische Insellandschaft als Verletzung gewohnter Proportionen: "Everything is too much, [...]. Too much blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near" (WSS 59); er fühlt sich dort insgesamt fremd und bedroht (58, 63, 70-87, 107, 123) und wünscht sich zurück in die heimische englische Umgebung (einschließlich des Klimas: "cool, calm and cloudy as an English summer [...] so cool, so grey." WSS 135). Antoinette andererseits erlebt später den ihr von England allein zugänglichen Ausschnitt (nämlich Thornfield Hall) keineswegs als "rosy pink [as (HN)] in the geography book map" (WSS 92), vielmehr als "cardboard world where everything is coloured brown or dark red or yellow that has no light in it".⁶⁸ Das einzige faßbare Überbleibsel aus ihrer Heimat, ein rotes Kleid, wird so zum Sinnbild *ihrer* Sehnsüchte:

I saw it hanging, the colour of fire and sunset. The colour of flamboyant flowers. [...]

The scent that came from the dress was very faint at first, then it grew stronger. The smell of vetivert and frangipanni, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain. (WSS 151)

Beide - Antoinette und 'Rochester' - zeigen sich von der dem jeweils anderen heimischen Welt abgestoßen; bei beiden kommt es, in der Begrifflichkeit der neueren Sozialpsychologie, zu einem *Kulturschock*.⁶⁹ Bei dem Engländer äußert er sich gleich nach der Ankunft in mehrwöchiger Krankheit, als Reaktion auf die ungewohnte Umgebung (WSS 56), ferner in dem schon angeführten Gefühl der Bedrohung durch die angetroffene natürliche wie speziell menschliche Umwelt. Für die Kreolin stellt sich dagegen diese zweite kulturelle Begegnung mit einem Engländer (nach derjenigen mit ihrem Stiefvater, WSS 30) zuerst in umgekehrter Weise als Erfahrung von Geborgenheit nach den bedrohlichen Erlebnissen in ihrer Jugend und (in positiver Weise) als sexuelle Initiation dar - der Schock der Enttäuschung trifft sie deshalb später um so tiefer.

Die sexuellen Beziehungen des Paares spiegeln den kulturellen Konflikt: 'Rochester', der von Anfang an nur an körperlicher Liebe interessiert war (WSS 77-8), ist dennoch über die Intensität ihrer Hingabe schockiert, die er - korrespondierend zu seinen anderen (oben zitierten) Eindrücken - als un-, ja: abnormal empfindet.⁷⁰ Antoinette wiederum ist durch die wachsende sexuelle Entfremdung beunruhigt, die sie mit einem Aphrodisiakum ihres Kulturkreises (sozusagen einem 'Hausmittel') zu überwinden versucht, damit aber nur den endgültigen Bruch herbeiführt: Er fühlt sich von ihrem Verhalten abgestoßen, sie wiederum von seinem alle ehelichen wie auch die prekären ethnischen und sozialen Schranken bedenkenlos überschreitenden Verhältnis mit Amélie.

Die Art, wie beide Eheleute auf den Schock der kulturellen Begegnung reagieren, spiegelt das historische Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Kulturräumen wider. 'Rochester', der sich anfänglich - seiner Erziehung folgend - verstellt hat (WSS 63-4, 74-7, 85, 104-5), setzt sich brutal durch, nimmt seiner Frau erst ihre materiellen Güter, später dann symbolisch ihre Identität (durch die Umbenennung in 'Bertha', womit auch der französische Hintergrund

überdeckt wird), schließlich sogar die Bewegungsfreiheit; ohne jemals eine echte Annäherung an die ihm fremde Welt zu versuchen.⁷¹

Die Beurteilung von Antoinettes Reaktion hängt entscheidend davon ab, wie der mehrdeutige Romanschluß interpretiert wird - und hier reagieren wenigstens die reproduzierenden Rezipienten durchaus unterschiedlich. Für die einen stellt der von 'Bertha' gelegte Brand in Thornfield Hall einen erfolgreichen Akt des Widerstands, ja: der Rache dar (Ramchand 21983:236), wogegen einzuwenden ist, daß die Selbstbehauptung hier paradoxerweise die Selbstvernichtung nach sich zieht.⁷² Ich schließe mich deswegen der zweiten Deutungsmöglichkeit an, wonach Antoinette - die inzwischen Traum und Realität nicht mehr zu trennen vermag - aus der ihr fremden Welt ausbrechen und in die Welt ihrer Jugend zurückkehren will.⁷³

Eine Analogie zu Dekolonisationsbestrebungen im politischen Bereich geht mit dieser Deutung offensichtlich verloren, doch erscheint mir der Folgetext auch insgesamt nicht im tagespolitischen, sondern nur in einem allgemeineren Sinn Teil einer *committed literature* zu sein. Hier kommt wiederum vorrangig sein transtextueller Charakter zum Tragen (dessen Berücksichtigung ich bei der politischen Inanspruchnahme vermissen). Als Folgetext korrigiert er das klischeehafte Bild der karibischen Region, wie es in *Jane Eyre* gezeichnet wurde (und, wenn man Jean Rhys glaubt - siehe oben Seite 272 - , noch über ein Jahrhundert später in der englischen Öffentlichkeit verbreitet gewesen ist). Berücksichtigt man, daß in *Jane Eyre* die westindische Welt nur in Form von geographischem Basiswissen ("the words Jamaica, Kingston, Spanish Town, indicated the West Indies as his residence; [...] the burning heats, the hurricanes, and rainy seasons of that region", *JE* XVIII/220) oder Klischees Erwähnung findet ("Mr Mason [...] came from some hot country: which was the reason, doubtless, his face was so sallow, and that he sat so near the hearth", *ibid.*), wobei letztere in Verbindung mit der Charakterisierung von Bertha als einer ungezügelt leidenschaftlichen, gewalttätigen Verrückten ("my Indian Messalina", XXVII/338) den Einfluß der Milieu- oder Klimatheorie erkennen lassen (Zacharasiewicz 1977:138-9 u. ö.), dann fällt die Korrektur durch den Folgetext, der ein wesentlich differenzierteres Bild der multi-ethnischen und multikulturellen Situation zeichnet, noch deutlicher ins Auge.⁷⁴

Es kommt damit - über die Form der Weiterführung - zu einer interkulturellen Vernetzung der *world literature written in English*, wobei der westindische Raum nicht nur in den Vordergrund gerückt wird, sondern in seiner differenzierten Darstellung dem im Prätext gezeichneten Bild gegenübergestellt wird: Die in *Jane Eyre* gezeigte Sicht wird also verfremdet und einem neuen Blick freigegeben (*foregrounding*, nach Leech 1969). Noch einmal der Hinweis: auch diese differenzierte Sichtweise darf nicht dazu verleiten, *Wide Sargasso Sea* als autonomes Kunstwerk anzusehen, es bedarf immer der Berücksichtigung des transtextuellen Kontextes.

1.5 Fazit: Zeitübergreifende Gesichtspunkte

Abschließend möchte ich kurz auf einige mit der zeitübergreifenden Rezeption einhergehenden Veränderungen zu sprechen kommen. Offensichtlich sind sie schon in der äußeren Form. Der Prätext ist typisch für die *three-decker novels* des 19. Jahrhunderts, sowohl was den Umfang als auch was die daraus oft resultierenden Schwächen im Aufbau angeht (Stichwort: episodischer *plot*). *Wide Sargasso Sea* dagegen macht wegen seiner auf das Wesentliche beschränkten (und doch ohne Zufälligkeit entwickelten) Handlung bereits rein äußerlich einen 'schlanken' Eindruck. Auch sonst ist der Folgetext von der Weiterentwicklung des Romans seit den 1840er Jahren geprägt, etwa durch das völlige Zurücktreten des auktorialen Erzählers, durch Perspektivwechsel, Bewußtseinsdarstellung und generell durch den der psychischen Entwicklung eingeräumten Vorrang vor der bloßen Schilderung von Ereignissen.⁷⁵

Modern mutet ferner Rhys' Darstellung der von einem, nein: zwei 'Kulturshocks' begleiteten Begegnung der Eheleute an, und daneben die Charakterisierung dreier Frauengestalten: der kreolischen, sich der rechtlichen Abhängigkeit der Frauen ihrer Zeit bewußten Tante Cora; der sexuell emanzipierten, mulattischen Dienstbotin Amélie und der in der *obeah*-Magie erfahrenen Schwarzen Christophine, die sich von Männern unabhängig gemacht hat. Alle drei sind Gegenfiguren zu Antoinette, alle drei kontrastieren gleichermaßen aber (unausgesprochen) mit Jane Eyre. Ob und inwieweit der Prätext - oder auch nur dessen Protagonistin - wirklich für weibliche Emanzipation eintraten (Oliphant 1855 in Allott Hg. 1973:119), kann hier unberücksichtigt bleiben. Wichtig ist, daß die genannten Figuren aus dem Folgetext in unterschiedlicher Hinsicht selbstbewußte und lebensstüchtige Frauen darstellen, die zusammengekommen (denn jede stammt aus einer der ethnischen und sozialen Gruppen der westindischen Gesellschaft) einen Gegenentwurf zum viktorianischen England mit seinen (hier insbesondere sexuellen) Abhängigkeitsverhältnissen bilden.⁷⁶

Die Tatsache, daß Prä- und Folgetext aus der Feder zweier Frauen stammen und um weibliche Protagonisten kreisen, erweist sich also durchaus nicht als Zufall. Eine Berücksichtigung allein dieser geschlechtsspezifischen - oder auch nur der interkulturellen - Gesichtspunkte ohne den transtextuellen Hintergrund bliebe aber letztlich unzureichend: Nur vor ihm werden die ausgeführten Zusammenhänge deutlich. Damit kritisiere ich nicht die Eigenständigkeit einzelner Rezeptionsdokumente oder -richtungen von den mit dem Folgetext verbundenen Autorintentionen, noch ihre - besonders was die psychologische Richtung angeht - auf mich allenfalls zum Teil wirkende (weil am Text nicht durchgängig belegbare) Überzeugungskraft, wohl aber ihren häufig jeweils einseitigen und dabei den transtextuellen Aspekt verdrängenden Zugriff (siehe oben Seite 91).

Andere Veränderungen, die man ihrer scheinbaren Selbstverständlichkeit wegen leicht übersehen kann, werden beim Vergleich der unmittelbaren Rezeption beider Texte deutlich. Während *Jane Eyre* beispielsweise in einer der wenigen abwertenden Rezensionen noch als "pre-eminently an anti-Christian composition" gebrandmarkt werden konnte, nahm über ein Jahrhundert später niemand mehr Anstoß an den 'heidnischen' *obeah*-Elementen im Folgetext.⁷⁷ Ebensovienig verursachte die Tatsache, daß der Roman von einer Frau verfaßt wurde, im Jahr 1966 überhaupt nur noch ein Stirnrunzeln. Unverändert stößt man jedoch beidesmal auf 'Originalität' als kritischen Wertmaßstab: lobend herausgestellt in den Rezensionen des Prätextes (Allott Hg. 1973:20), kontrovers diskutiert von reproduzierenden Rezipienten des Folgetextes.

Am erstaunlichsten ist, daß *Wide Sargasso Sea* - obwohl bestens geeignet, traditionelle Vorurteile gegen Weiterführungen zu widerlegen - dem möglichen Vorwurf mangelnder Originalität dennoch Rechnung trägt (wie der Blick auf die Autorintentionen zeigte).⁷⁸ Noch Traditionen verpflichtet, weist dieser überaus erfolgreiche Folgetext zugleich auf die weitere Entwicklung ab den sechziger Jahren hin. Sie ist durch eine ständig wachsende Zahl an Weiterführungen, die immer größere Bereitschaft, sie vorurteilsfrei aufzunehmen und nicht zuletzt auch durch ein größeres Selbstbewußtsein ihrer Verfasser gekennzeichnet, wie es etwa Tom Stoppard mit seinem im selben Jahr 1966 uraufgeführten, dramatischen Folgetext *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* gezeigt hat.

2. Robbie Kydd (1991), *The Quiet Stranger*

2.1 Mehrfache produktive Rezeption

Jean Rhys' Weiterführung von *Jane Eyre* ist, wie bereits erwähnt, selbst bislang viermal produktiv rezipiert worden. Teile des Textes dienten als Libretto für ein von der BBC bei Gordon Crosse in Auftrag gegebenes, bereits 1971 aufgeführtes, halbstündiges "monodrama for mezzo-soprano and orchestra" (Mellown comp. 1984:155). Wenig später folgte mit "Wide Sargasso Sea" eine produktive Rezeption in Gedichtform durch den westindischen Poeten Wayne Brown (innerhalb eines ebenfalls beim Verlag André Deutsch veröffentlichten Gedichtbandes). Das namenlose lyrische Ich dieses dramatischen Monologs beschreibt aus der Erinnerung ein altes Gemälde, in dessen Darstellung es sich selbst gefangen sieht. Es empfindet

the primitive terror that I have been
framed with the rest,
and that each
Sunset, when the cardboard galleons come,
my mongoloid brother drums
from time to time on the attic door,
wanting out
wanting in (1972:47).

Neben dem Titel des Gedichts verweisen hier noch die Schlüsselwörter "cardboard" und "attic" sowie die Erwähnung des behinderten Bruders und des Gemäldes auf Rhys' Darstellung des Schicksals von Antoinette, die hier implizit als lyrisches Ich und als Gefangene in Thornfield Hall erscheint. Browns Gedicht *erweitert* damit den dritten Teil von Rhys' Roman.

Jean 'Binta' Breeze, eine ebenfalls aus der Karibik stammende Künstlerin, hat 1992 mit "Red Rebel Song" eine produktive Rezeption vorgelegt, die *free verse* und eine karibische Kreolsprache im Reggae-Stil verbindet. Aus dem lyrischen Ich, einer Frau, "halfbreed" und "red wid anger" (Zeilen 103, 72) bricht der aufgestaute Ärger über die Ausgrenzung Andersfarbiger und insbesondere über die jahrhundertelange sexuelle Unterdrückung der Frauen durch Männer gleich welcher Hautfarbe heraus. Sie sieht sich als Welt-Mutter (Zeilen 110-1), die - bildlich gesehen über dem Sargassomeer (9, 121) gespreizt liegend - die verschiedenen Welten zusammenhält, "cross dis sea / of hatred an indifference" (76-7). Der transtextuelle Bezug zu Rhys' Roman äußert sich in einem weiteren, abschließenden Bild:

I is de red rebel
woman
accepting I madness
declaring I song

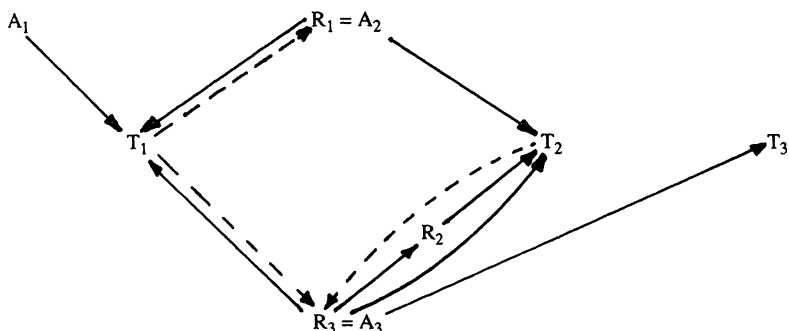
nah siddung eena attic
 tek no fire bun
 I singing it loud
 i [sic] singing it long (148-55).

Das Bild der gefangenen Antoinette wird als Gegenbild aufgegriffen: Das lyrische Ich will nicht gewaltsam (durch Feuer), sondern mit Worten, mit ihrem Lied eine Änderung herbeiführen.

Die Gedichte von Brown und Breeze bezeugen, daß Rhys' produktive Rezeption von Brontës *madwoman in the attic* inzwischen auch für westindische Autoren zum Vor-Bild geworden ist.⁷⁹ Noch ausgedehnter als sie hat sich jedoch ein Schotte mit Rhys' Umwertung der Vorlage auseinandergesetzt. Ein Vierteljahrhundert nach *Wide Sargasso Sea* erschien mit Robbie Kydds *The Quiet Stranger* (Edinburgh 1991) ein Folgetext, der gleichermaßen an Brontës wie an Rhys' Roman anknüpft. Läßt auch diesmal der Titel den transtextuellen Bezug nicht erkennen, so wird er doch durch zwei als Motto vorangestellte, jeweils aus *Jane Eyre* wie aus *Wide Sargasso Sea* entnommene Zitate signalisiert (siehe unten S. 283) sowie, eindeutiger noch, durch den Klappentext des Verlags und die "Author's Notes" am Ende des Buches. Dort äußert sich der Verfasser (mit 71 Jahren nahezu gleich alt wie Rhys bei Erscheinen ihres Folgetextes)⁸⁰ auch freimütig über die Gründe, die ihn zu seiner produktiven Rezeption bewegt haben:

I read *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys's story of the first Mrs. Rochester, in 1981 or thereabouts, some fifteen years after it was published. During those years I read many reviews of it, and references to it, and formed a mental picture of the kind of novel it must be. The real novel turned out to be entirely different - so different indeed that I was left with this other novel fermenting away and demanding to be written. I am beholden then, in no small measure, to the shade of Jean Rhys as well as to that of Charlotte Bronte. (1991:375)

Schematisch läßt sich dies so veranschaulichen (vgl. oben S. 68 und 199)



und, abstrakter formuliert, wie folgt beschreiben: Ein produktiver Rezipient (A_3) verfaßt einen Folgetext (T_3), mit dem er sich auf eine Vorlage (T_1) und

auf eine ebenfalls bereits vorliegende Weiterführung (T_2) bezieht, die er *beide gemeinsam* als Prätext ansieht. Die auf eine solche *Texteinheit* als Rezeptionsgrundlage ausgerichtete Intention seiner Vorgängerin ($A_2 \rightarrow T_2 \rightarrow R_3$) vollzieht dieser Schriftsteller als Leser also erst einmal nach. Seine Kenntnis von T_2 und seine auf diesen Folgetext gerichtete Rezeptionsmotivation gründen sich jedoch auf dessen verzerrte Wiedergabe durch reproduzierende Rezipienten (von mir kollektiv als R_2 gefaßt), so daß der eigentliche Rezeptionsakt ($R_3 \rightarrow T_2$) später dann zur Enttäuschung seiner Erwartungen führt und ihn letztendlich zu einer eigenen produktiven Rezeption veranlaßt.

Der dabei entstandene Folgetext (T_3) - und damit komme ich von den Rezeptions- nun zu den Darstellungsaspekten - ist, wie Kydds Äußerung erkennen läßt, als *Korrektur* der Darstellung in *Wide Sargasso Sea* angelegt worden. Sollte damit etwa die vom Folgetext ausgelöste 'Beunruhigung wieder in Ruhe zurückverwandelt' werden (Stackelberg 1972:132)? Oder erwartete Kydd aufgrund der Zeugnisse reproduzierender Rezipienten von *Wide Sargasso Sea* eine noch weitergehende *Korrektur des Prätextes* und hat, darin enttäuscht, diese nun selbst vorgenommen?

2.2 Doppelter transtextueller Bezug

Der Vergleich von *The Quiet Stranger* mit T_1 und T_2 läßt sowohl Übernahmen aus wie Korrekturen an beiden vorangegangenen Texten erkennen. Wie bei *Wide Sargasso Sea* kommt es auch hier zu einer Ausweitung der im Prätext auf Jane Eyres Erleben beschränkten Perspektive (also zu einer *défocalisation*), wobei die mit 'Bertha' und Richard Masons Leben verbundenen Unbestimmtheitsstellen gefüllt werden. Außerdem kommt es zum Ersatz der Ich-Erzählerin Jane Eyre durch einen - und diesmal nur einen - anderen (*transvalorisation*). Insgesamt gesehen handelt es sich erneut um eine *Erweiterung mit Perspektivwechsel*, außerdem um eine *ernsthafte Verfremdung*, denn es kommt auch hier, wie schon in *Wide Sargasso Sea*, zu einer veränderten Sympathie lenkung.

Antoinetta bzw. 'Tony'⁸¹ und ihr Bruder Richard bzw. 'Dickie' Mason (der Erzähler) werden vielschichtiger gezeichnet und sie, mehr noch aber der multiethnische Lebensraum der Karibik insgesamt in einer Phase markanten historischen Wandels rücken in den Vordergrund. Jane Eyre, Rochester und ihre englische Welt werden an den Rand gedrängt, mit ihnen verbindet der Erzähler überdies abschreckende Erlebnisse (es kommt also insgesamt zu einer *transvalorisation*). Wenngleich in Kydds Folgetext ebensowenig die in der Familie Mason anzutreffenden depressiven Tendenzen und geistigen Behinderungen ausgelassen werden, wird auch bei ihm Antoinetta zur Wahnsinnigen *gemacht*. Auch bei Kydd wird einer leidenschaftlichen - anders als in T_2 aber zugleich als eigensinnig und keineswegs zurückgezogen lebend präsentierten - Frau durch die Gefangenschaft ihre Lebensfreude (d. h. durch die Trennung von den

geliebten Pferden ihr Hauptlebensinhalt) genommen.⁸² Natürlich steht auch hier der Namenswechsel zu 'Bertha' für einen abschließenden Identitätsverlust.⁸³ (Zweifel an der Darstellung von Brontës Vorlage werden durch den Klappentext des Verlags unterstützt, wo es einschränkend heißt: "Tony later marries Brontës's Rochester and leaves to become his 'mad' wife".)

Rochester, nein: Edward - hier wird er tatsächlich beim Namen genannt - wird Tony als brutaler und besitzgieriger Mann gegenübergestellt, der seiner Frau Gewalt antut und im übrigen dem karibischen Lebensraum mit Unverständnis und Ablehnung gegenübertritt (1991:225, 252). Im Unterschied zu *Wide Sargasso Sea* wird hier jedoch *kein Kulturschock* ausgelöst; die Entfremdung der Eheleute ist vielmehr auf einen persönlichen Machtkonflikt zurückzuführen.

Edward Rochester verfällt in England schließlich dem Zauber seiner äußerlich reizlosen Gouvernante. Jane Eyre tritt bei Kydd wenigstens als Randfigur auf, fährt dabei jedoch noch schlechter als bei Rhys. In Umkehrung der prätextuellen Figurenzeichnung erscheint sie dem Erzähler Richard Mason als

truly a witch - not one of the wretched old Obeah-women who pass for witches in Trinidad and other Islands in the West Indies, but an Old World sorceress of infinite power and wickedness, and of a kind which must surely exist, otherwise where would Shakespeare have found the means to raise the hairs on the back of my neck with his versions of their spells? (290, siehe auch 302, 304)

Am Hochzeitstag ist es nun sie - und nicht 'Bertha' - , die vom Erzähler mit Vampiren verglichen wird:

Edward was most handsomely attired and clearly of this corporeal world, but his bride wore a filmy grey-white wedding-dress and veil which made her look like a daylight phantom, a wraith born of mist and presaging death or other evil. I would not have been surprised if the weak English sunshine had caused her to dissolve into the air and "leave not a wrack behind".

[...] Miss Eyre lifted her veil to reveal a face so distorted with a passion which could only be evil, that my heart failed me and I passed into a stupor of abject fear (311).

Doch damit bin ich bereits beim Vergleich mit *Jane Eyre*. Auch in diesem Fall lassen sich sowohl Übernahmen wie Korrekturen erkennen. So werden in *The Quiet Stranger* die in Brontës Vorlage summarisch präsentierten Ereignisse von Rochesters Ankunft in der Karibik über seine Heirat mit der Kreolin bis hin zur Rückreise nach England szenisch ausgestaltet (206-52), wobei das ansatzweise erkennbare Zeitgerüst von *Jane Eyre* (mit 1808 als Fixpunkt und Jahr von Antoinettas Tod) übernommen wird. Kydd korrigiert hier die von Rhys vorgenommene zeitliche Versetzung in die Jahre nach 1834 und kehrt, auch was Antoinettas Alter angeht, zu den Vorgaben in Brontës Roman zurück.⁸⁴

Korrekturen auch an dessen Darstellung nimmt er jedoch durch die schon angesprochene, veränderte Sympathie lenkung vor.⁸⁵ Dem Erzähler (und Geschäftsmann) Richard Mason erscheinen Edward Rochester ebenso wie Jane Eyre letztendlich nur als kühl kalkulierende Wesen:

the scheming Miss Eyre [...], I had now convinced myself, was not a witch at all but a calculating adventuress who, unaware of the possibility of an inheritance from her uncle, had set about ensnaring Edward Rochester with a shew of common schoolgirl pertness. He had a taste, as he had said himself, for ladies who were not too submissive, and might even have become infatuated. On the other hand it was not impossible that he had discovered that Miss Eyre might fall heir to £20,000 and had decided to risk a bigamous marriage in order to lay his hands upon it. (322)

Rochester, der Antoinetta vorrangig ihres (und nun seines) Geldes wegen geheiratet hat, mißhandelt sie aus rasender Eifersucht auf einen über ihn davongetragenen Sieg beim Pferderennen und läßt sie deswegen noch in der Karibik einschließen (229-30).

Bei der Darstellung von Richard Masons beiden Besuchen auf Thornfield Hall weicht der Folgetext (284-314) am deutlichsten von den ebenfalls szenisch präsentierten Passagen in *Jane Eyre* ab. Mason muß mitansehen, wie Rochester die Eingeschlossene (die ihrem Bruder und auch Grace Poole keineswegs als gefährlich erscheint) in überreagierender Weise niederringt (300-1, 312-3). Später zwingt er den widerstrebenden Arzt, Richards Verletzungen - die auf *Rochesters* Eingreifen zurückgehen - als Bißwunden auszugeben, und er schreckt, so will es Mason und dem Arzt erscheinen, auch vor einem Giftmord an seinem Schwager nicht zurück (302-5).

Die Umstände von Antoinettas Ende werden auch in diesem Folgetext keineswegs unzweideutig präsentiert. Der Erzähler erfährt von ihnen sozusagen aus dritter Hand, durch die Sammlung von Augenzeugenberichten seitens eines seiner Beauftragten. Mason verlegt dessen Bericht zwar, in seinen Träumen aber erfahren die Ereignisse eine - wiederum eigene - Ausgestaltung (321-3, 362). So bleibt für den Leser des Folgetextes letztendlich offen, wer den Brand gelegt hat, ob Rochester seiner Frau wirklich zu Hilfe kommen wollte und was sie zum tödlichen Sprung veranlaßte. Ihren Bruder verfolgt folgendes Traumbild:

she was amongst swirling smoke and flames on the battlemented roof of grey Thornfield Hall, crazily singing a Negro song (for I was sure it was a rude cane-field song about Camboulay which the onlookers had heard above the crackling and roaring of the conflagration) and dancing in that barbarous Negro manner of which she had always been mistress and which involved so much swaying of the body and wriggling of the shoulders as well as shuffling and stamping of the feet. Then I would see Edward approach her along the roof, his arm upraised - perhaps to lift her up in his arms, perhaps to knock her unconscious - whilst she howled abuse and defiance until he reached for her and she leapt upon the battlement, swayed outward for a moment as Edward lunged for her again, then slipped and fell down past the flames belching from the windows (323).

In dieser Vision kehrt Tony zuletzt noch zurück zu den glücklichsten Momenten ihrer Kindheit auf der Karibikinsel Tobago,⁸⁶ flieht auch physisch bis zuletzt vor Rochester, der sie möglicherweise sogar in den Tod treibt. Für die englischen Augenzeugen und auch für *Jane Eyre* handelt es sich dagegen eindeutig um Selbstmord (321, 362).

Ein ausgesprochenes Interpretationsproblem (wie im Fall von *Wide Sargasso Sea*) ergibt sich hier jedoch nicht, und zwar deswegen nicht, weil Antoinetta nicht in ähnlicher Weise im Zentrum des Folgetextes steht. *The Quiet Stranger* trägt auf einem Vorsatzblatt den bezeichnenden Untertitel

being the Life and Times of a Scottish Merchant, known to the World as Richard Mason, who was born in the Island of Tobago in the Year 1767, and who died in the Island of Trinidad in the Year 1849⁸⁷.

Mit den beiden schon angesprochenen, jeweils aus *Jane Eyre* wie aus *Wide Sargasso Sea* stammenden und als Motto eingesetzten Zitaten wird einerseits die Wahl des Romantitels verdeutlicht (wobei der Klappentext des Verlags zusätzliche Interpretationshilfe gibt) und andererseits vorab bereits auf die Unverlässlichkeit des Ich-Erzählers hingewiesen.⁸⁸ In seiner (fiktiven) Autobiographie muß er immer wieder einmal Erinnerungslücken oder sogar Verzerrungen zugeben (9, 40, 107, 133, 323, 359) oder andererseits dem Leser beteuern, im entsprechenden Fall gerade keine 'nancy story' zu verbreiten (26, 126-7, 177). Die Abweichungen von der Darstellung im Prätext bleiben davon jedoch unberührt, allein schon deshalb, weil ihnen gar nicht das Hauptaugenmerk des Erzählers gilt.

2.3 Eigene Akzente

Setzt eine adäquate Konkretisierung dieses Folgetextes natürlich die Kenntnis sowohl von Brontës wie von Rhys' Roman voraus, so läßt sich - was den Handlungsverlauf betrifft - *The Quiet Stranger* noch stärker als *Wide Sargasso Sea* auch als eigenständiges Werk lesen. Sein Haupterzählstrang ist von transtextuellen Bezügen völlig unabhängig und setzt eigene, neue Akzente. Er handelt von der lebenslangen Beziehung zwischen "Dickie" Mason und der Schwarzen "Betsy" Gilbert, vor dem Hintergrund der Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb einer auf Sklavenarbeit gegründeten Gesellschaft. Dickie bleibt bis an sein Lebensende charakterlich ein allgemein ängstlicher, ja: feiger Mensch, der nur als Kaufmann Talent zeigt (und seine Umwelt zunehmend aus diesem Blickwinkel wahrnimmt). Betsy dagegen entwickelt sich zu einer selbstbewußten, lebensklugen Persönlichkeit, sie bildet früh mit Dickie eine 'Lerngruppe' und eignet sich so kaufmännische Kenntnisse und geistige Bildung an (die ihr ansonsten vorenthalten worden wären). Sie wird zur eigentlichen Hauptfigur, und die 'weiße' Akkulturation dieser Schwarzen ist die besondere Note dieses Bildungsromans - worauf schon das den Schutzumschlag zierende zeitgenössische Gemälde einer "Mulatto Belle" (von M. J. Cazabon) hinweist, die selbst ein Gemälde in der Hand trägt. Von einem *Kulturaustausch* kann nicht gesprochen werden: der weiße Erzähler interessiert sich persönlich nicht für 'nicht-weißes' Kulturgut und lehnt beispielsweise den *obeah*-Kult gänzlich ab (11, 154, 366). Betsy wird für den zögerlichen Dickie jedoch zu

einer unersetzlichen Leitfigur seines Lebens. Sie steigt dabei von der kindlichen Spielkameradin über die Stellung als zuerst noch versklavte, später unabhängige Haushälterin zu seiner langjährigen Geliebten und Geschäftspartnerin auf, letztendlich sogar zur offiziell anerkannten Ehefrau. So ist es auch nur passend, daß sie das letzte Wort hat und in einem "Postscript" Dickies Tod mitteilt und die Autobiographie abrundet.

Das Verhältnis zwischen den Geschwistern Mason (einschließlich des behinderten Bruders Henri, der stärker als sein Gegenstück Pierre in *Wide Sargasso Sea* nach vorne tritt) und insbesondere Antoinettas Schicksal bilden nur Nebenstränge des *plot*. Einen anderen stellt die schottische Familienvergangenheit dar, d. h. die Teilnahme des Vaters Hamish Macdonald, der den Decknamen Jonas Mason erst später angenommen hatte, während des jakobitischen Aufstands von 1745 und seine Beziehung zu Rochesters gleichgesinntem Vater. Wiederum ein anderer Nebenstrang setzt sich aus den Ereignissen in der Karibik in den Jahren 1773 bis 1849 zusammen, aus dem Wechsel der Kolonialherren (Spanier, Engländer, monarchistisch wie republikanisch gesinnte Franzosen), den Aufständen der Schwarzen und Mulatten und schließlich dem vom Verbot des Sklavenhandels 1807 führenden Weg zur Emanzipation nach 1834.

The Quiet Stranger trägt also wie *Jane Eyre* Züge eines *Entwicklungsromans*, wobei Betsy die größte Persönlichkeitsentwicklung durchmacht, während Dickie beispielsweise bis zuletzt mißtrauisch gegenüber Schwarzen bleibt (41, 345-8). Wie *Wide Sargasso Sea* trägt Kydds Werk zugleich Züge eines *historischen Romans*, wobei neben den Ereignissen in der Karibik noch (wie schon beim Gattungsbegründer Scott) der englisch-schottische Gegensatz mit hineingenommen wird.

Davon abgesehen prägen den Folgetext unverkennbar auch reale autobiographische Züge. Ähnlich wie das Liebespaar im Roman, so stammen auch Robbie Kydd und seine Ehefrau jeweils aus Schottland bzw. aus Trinidad, und ihr - "a true Trinidadian, without whose knowledge and help I could not even have started it" (1991:[5]) - hat Kydd seinen Roman gewidmet. Vor diesem Hintergrund und angesichts der Tatsache der Veröffentlichung in einem kleinen Verlag in Edinburgh - d. h. primär für einen schottischen Leserkreis - erklären sich gerade auch der mit dem *Jacobite Rising* verbundene Nebenstrang und der Seitenblick auf Schottland während Richard Masons Anreise nach Thornfield Hall (284-7). Vom Scottish Arts Council ist Kydd finanziell bei seinen Recherchen (in der Karibik) unterstützt worden.

Doch zurück zu meinen eingangs gestellten Fragen nach den Zielen dieses Folgetextes. Auch wenn er verschiedene Veränderungen, die in *Wide Sargasso Sea* gegenüber *Jane Eyre* vorgenommen worden waren, wieder im Sinne von Brontës Vorlage zurechtrückt, und auch wenn er, was den reinen Textumfang, die Erzählform und den sprachlichen Stil angeht, wieder zu den Konventionen des 19. Jahrhunderts zurückkehrt,⁸⁹ so kann doch insgesamt nicht davon die

Rede sein, daß mit diesem Folgetext eine von *Wide Sargasso Sea* ausgelöste 'Beunruhigung wieder in Ruhe zurückverwandelt' würde. Ganz im Gegenteil: in den entscheidenden Punkten - was die Sympathie lenkung, die Gewichtung der Figuren und die Motive ihres Handelns, nicht zuletzt auch was die differenzierte Darstellung der multi-ethnischen und multikulturellen Situation in der Karibik angeht - werden mit *The Quiet Stranger* die in *Wide Sargasso Sea* an der Vorlage vorgenommenen Korrekturen unterstützt. Deutlich geteilt wird beispielsweise Rhys' persönliche Unzufriedenheit mit der einseitig englisch ausgerichteten und Ignoranz gegenüber der karibischen Inselwelt verratenden Darstellung in *Jane Eyre*. Sie wird wie folgt literarisch umgesetzt:

Further experience has persuaded me that on this matter the inhabitants of the United Kingdom are invincibly ignorant; to them the West Indies is synonymous with Jamaica and Port-of-Spain merely another name for Spanish Town.⁹⁰

Rhys' Bestreben, dieser Ignoranz abzuhelfen, dient auch Kydds Folgetext, wobei er weniger als sie auf die vor allem über die Bildlichkeit vermittelte Gegenüberstellung der beiden Welten im Erleben Antoinettes setzt als vielmehr auf die in seine Darstellung einfließenden historischen Fakten.⁹¹

Mag man als Leser von *Wide Sargasso Sea* vielleicht auch - aus demselben Grund - von der vergleichsweise traditionelleren und oft weniger eindrucksvollen Form von *The Quiet Stranger* enttäuscht sein, so bleibt andererseits festzuhalten, daß erneut ein Schriftsteller, und zwar diesmal ein Vertreter aus den Britischen Inseln (wenngleich kein Engländer) die englische Vorlage produktiv rezipiert und zu ihr eine literarische Replik verfaßt hat, die von der Breite des Blickwinkels her als Stück *world literature written in English* gelten kann.

Gleichermaßen kann festgestellt werden, daß Kydd nicht, wie man vermuten könnte, durch eine bloße Imitation von *Wide Sargasso Sea* (diesmal lediglich aus der Sicht des Bruders der ersten Mrs Rochester) den Zugang zur Teilhabe an dessen (Verkaufs-)Erfolg gesucht, sondern einen durchaus eigenen Weg eingeschlagen hat. Das spiegelt sich etwa auch in Philippa Toomeys Rezension in der *Times*, wo *The Quiet Stranger* nicht nur (neben anderen historischen Romanen) *positiv* besprochen wurde ("a revisionist review of the scheming little Miss Eyre and her sinister lover, which is great fun, in a delightful book", Toomey 1991), sondern wo auch jeglicher Hinweis auf *Wide Sargasso Sea* unterbleibt. Dennoch hat Kydds Folgetext als *hardback* wesentlich mehr Käufer gefunden als beispielsweise Colemans bereits vom Titel her stärker transtextuell markierter Roman *The Later Adventures of Tom Jones*.⁹²

3. Folgetexte zu *Emma* und zu *Wuthering Heights*

Neben den beiden bereits analysierten Weiterführungen von *Jane Eyre* ist noch eine Reihe weiterer Folgetexte zu Prätexten der Brontës erschienen, die ich nur streifen möchte. Sie sind in meinen Augen von weitaus geringerem Interesse und zudem größtenteils bereits an anderer Stelle im einzelnen gewürdigt worden (Maack 1980:210-2; Ganner-Rauth 1983b:135-8). Es handelt sich bei ihnen um das Supplement zu Charlotte Brontës fragmentarischem letzten Roman *Emma* und um fünf Folgetexte zu Emily Brontës *Wuthering Heights*.

Nicht nur der Titel von Charlotte Brontës Fragment läßt an Jane Austens gleichnamigen Roman denken, bei näherer Betrachtung des Supplements fallen noch weitere Ähnlichkeiten zu schon behandelten Folgetexten ins Auge. Das Supplement zu *Emma* aus dem Jahr 1980 stammt nämlich von 'Another Lady'/ Marie Dobbs und ist ein Gegenstück zu ihrer fünf Jahre zuvor veröffentlichten Vervollständigung von *Sanditon*, deren Erfolg sicherlich den Hauptanreiz zur erneuten produktiven Rezeption abgegeben hat. Ähnlich wie bei *Sanditon* existiert als Vorlage nur ein kurzer Rohentwurf,⁹³ ohne daß überliefert wäre, wie Charlotte Brontë sich den weiteren Verlauf der Handlung vorgestellt hatte. Another Lady bleibt in dieser Hinsicht, wie schon bei *Sanditon*, freie Hand; ihre Ausgestaltung folgt jedoch dem schon dort praktizierten Muster. Im Mittelpunkt steht wieder - und stärker noch - das typisierte Bild einer Epoche, ergänzt um Anspielungen auf die Werke der Brontës und Entlehnungen einzelner Handlungselemente (insbesondere der Schaulereffekte). "One is, indeed, wise to leave Charlotte Brontë aside when enjoying the novel as a period piece of Victorian romance", hat Ganner-Rauth zusammenfassend festgestellt,⁹⁴ und man geht - selbst angesichts diesmal fehlender autographischer Paratexte - sicherlich nicht fehl, auch in diesem Fall Eskapismus als intendiertes Rezeptionsergebnis zu veranschlagen.

Diese Feststellungen lassen sich auch auf die Folgetexte zu Emily Brontës *Wuthering Heights* übertragen, doch will ich zuvor dessen Rezeptionsgeschichte skizzieren. Der unter dem Pseudonym 'Ellis Bell' im Dezember 1847 veröffentlichte zweibändige Roman fügte sich in doppelter Hinsicht nicht in den zeitgenössischen Erwartungshorizont. Zum einen wies er, im Zeitalter der *three-decker novels*, einen zu geringen Umfang auf (was durch die Hinzunahme von Anne Brontës *Agnes Grey* als dritten Bands kaschiert wurde). Zum anderen - und viel wichtiger noch - verletzte er in den Augen seiner Kritiker die poetische Norm der Plausibilität des *plot* und überschritt, auch was Inhalt und sprachliche Form betrifft, die Grenze des Darstellbaren: In den zeitgenössischen Rezensionen fallen immer wieder die Urteile "too coarse", "disagreeable" oder "improbable".⁹⁵ Der in nur geringer Auflage gedruckte Roman profitierte anfangs vom ungleich größeren Erfolg von *Jane Eyre* bei reproduzierenden wie passiven Rezipienten, ein Verhältnis, das sich erst seit den dreißei-

ger Jahren unseres Jahrhunderts umgekehrt hat (woran sicherlich auch die Verfilmung von 1939, mit Laurence Olivier und Merle Oberon in den Hauptrollen, einen großen Anteil gehabt hat). Spätestens seit diesem Zeitraum gehört auch Emily Brontës Roman zu den kanonisierten Klassikern, dessen Interpreten inzwischen nicht mehr bloß biographische Spekulationen anstellen:

The dividing point in critical debate lies between those who interpret the novel along "metaphysical" or mystical lines and those who find it rooted in social, moral or psychological concerns. (Rosengarten 1978:191)

Daneben sind nun gerade seine formalen Qualitäten - insbesondere die Handhabung der Erzählperspektive - herausgestellt worden (Schorer 1948:70-2; Goodridge 1964:16-20, 47-51; Hagan 1967), die ein Jahrhundert zuvor noch heftig kritisiert worden waren.⁹⁶ Am Ende der sechziger Jahre war dann, wie Miriam Allott feststellte, eine Situation erreicht, in der selbst die abwegigsten Thesen noch zur Grundlage eines Aufsatzes über den Roman gemacht werden konnten, während *Wuthering Heights* gleichzeitig eine große Zahl passiver Rezipienten erreicht hat, die (laut Allott) weder von diesen noch den erzähltechnisch ausgerichteten Zeugnissen reproduzierender Rezipienten beeinflusst, vielmehr vorrangig von den *romance*-Elementen des Romans angezogen würden (Allott Hg. 1970:11-2, 28-9).

Welche Gesichtspunkte dominieren in den fünf produktiven Rezeptionen (wobei ich V. S. Naipauls *Guerillas* und 'Nancy Buckingham's' *The Other Cathy* aus den Jahren 1975 bzw. 1978 unberücksichtigt lasse)?⁹⁷ Welchen Platz nehmen diese Folgetexte in der Rezeptionsgeschichte ein - Leon Garfields *The Strange Affair of Adelaide Harris* (London 1971), John Wheatcrofts *Catherine, Her Book* (New York und London 1983) sowie *Heathcliff* von Jeffrey Caine (London und New York 1977), *Return to Wuthering Heights* von 'Anna L'Estrange' (i. e. Rosemary Ellerbeck, Los Angeles 1977) und *Heathcliff: The Return to Wuthering Heights* von Lin Haire-Sargeant (New York und London 1992)?

Zuerst einmal spiegelt allein ihre Anzahl natürlich die Popularität des Prätextes beiderseits des Atlantiks, darüber hinaus dokumentieren diese Weiterführungen aber auch die Bandbreite seiner Rezeption. Garfields Buch wendet sich an Jugendliche, die anderen Folgetexte an die breite Masse älterer Leser; bei Jeffrey Caine als produktivem Rezipienten handelt es sich um einen ehemaligen Englischlehrer mit Magisterabschluß, bei Lin Haire-Sargeant um eine Doktorandin und bei John Wheatcroft sogar um einen Anglistik-Professor.⁹⁸ Darf man schon bei den letzten beiden Verfassern also eine gewisse Vertrautheit mit der Rezeptionsgeschichte des Romans voraussetzen, so zeigt sich auch L'Estrange in einem Peritext als entsprechend belesen, wenngleich wenig beeindruckt.

In fact, along with many very good books and essays I read about *Wuthering Heights*, I also felt I had never read such accumulated rubbish in my life. I felt so irritated by the verbiage, the ceaseless speculation that I wondered whether or not we were talking about a book and the

human being who had written it, so abstract was the conjecture, so utterly phony the welter of psychological hypothesis.⁹⁹

Wenn sie dann noch fortführt, eine Weiterführung verfaßt zu haben,

because the novel cries out for it. It is a tribute to Emily's genius that after so many years it is still such a powerful force. Despite its faults, it lives in the hearts of all who have read it ([1977] 1978:vi),

dann zeigen sie persönlich und die von ihr (implizit als ähnlich denkend) angesprochenen Leser sich als deckungsgleich mit dem von Allott charakterisierten Typ des passiven Rezipienten. Entsprechende Rezeptionserwartungen werden denn auch von *Return to Wuthering Heights* befriedigt: Leidenschaftliche Liebe und Rache stehen (was bereits die Peritexte des Verlags unterstreichen) im Mittelpunkt des Geschehens, wobei die Handlung des Prätextes im Grunde noch einmal, lediglich um eine Generation versetzt, erzählt wird. (Die Imitation in formaler Hinsicht - durch die Einteilung in zwei 'Bücher' und den Einsatz von Lockwoods Sohn und Nelly Deans Nichte als Erzählern - ist dagegen lediglich oberflächlicher Natur und bleibt zweitrangig.)¹⁰⁰

Als "a page-turner rather than art" (Gray 1978) bzw. als "a pretentious piece of third-rate fiction" (wie Ganner-Rauth in ihrer mehr ins Einzelne gehenden Analyse, 1983b:136-7, zu Recht geurteilt hat) ist dieser Folgetext neben den schon angesprochenen Gesichtspunkten der zeitübergreifenden Rezeption lediglich noch aus dem Blickwinkel der Produktion interessant. Ob L'Estrange wirklich die vierte nacheinander vom Verleger der Pinnacle Books mit der Weiterführung beauftragte Verfasserin ist, wie sie selbst mitteilt (1978:vii), mag dahingestellt bleiben; der Folgetext trägt zweifellos alle Züge eines eilig auf den Markt geworfenen Erzeugnisses. Von der rein repetitiven Handlung und dem keinem zweiten Blick standhaltenden Bemühen um *period speech* abgesehen fallen vor allem die bezeichnenden Druckfehler in den Verlagsnotizen (Hereton und zweimal Heathcliff) sowie die Tatsache ins Auge, daß *Return to Wuthering Heights* lediglich in Form von Taschenbuchausgaben erschienen ist, die sich - anders als die für Büchereien bestimmten *hardback editions* - an einen breiten, aber nur kurzfristig interessierten Rezipientenkreis wenden. Ich denke, der Erfolg von *Sanditon* hat sich auch hier im verlegerischen Kalkül niedergeschlagen und die Eile verursacht. Ein primär ökonomisch bestimmtes Anliegen unterstreichen einmal die ebenfalls von Pinnacle Books und in ähnlicher Aufmachung veröffentlichte Ausgabe des Prätextes ("as a teaser for its sequel", wie Gray 1978:59 zu Recht feststellte) und zum zweiten die Ankündigung von "additional volumes chronicling the lives and loves of the descendants of Heathcliff and Catherine" (zitiert nach Gray 1978:61). Der mangelnde Verkaufserfolg von *Return to Wuthering Heights* (beide Ausgaben waren bereits 1981 nicht mehr im Druck) verhinderte jedoch den weiteren Ausbau der Familiensaga.

Die vier anderen Folgetexte verwirklichen, was die Darstellung angeht, die angestrebte Einheit mit dem Prätext in unterschiedlicher Weise. Handelte es

sich bei L'Estranges Weiterführung um eine Fortsetzung, so liefert Garfield mit *The Strange Affair of Adelaide Harris* eine Vorgeschichte, während bei Caine, Wheatcroft und Haire-Sargeant das bereits bekannte Geschehen aus anderer Perspektive bzw. mit anderem Schwerpunkt erweitert wird. In Garfields Folgetext entführen zwei Jungen im Übermut die wenige Wochen alte Schwester des einen, wonach es zu Verwechslungen mit einem von ihnen geretteten Zigeuner-Findelkinds kommt. Das humorvolle Jugendbuch kann weitestgehend unabhängig von der Vorlage gelesen werden; der transtextuelle Bezug wird erst auf der letzten Seite - durch die Identifizierung des Zigeunerjungen als Heathcliff - als spielerischer Schlußeffekt eingesetzt.¹⁰¹

Bei den für ein erwachsenes Publikum verfaßten Erweiterungen von Caine, Wheatcroft und Haire-Sargeant wird dagegen eine genauere Kenntnis der Vorlage vorausgesetzt, was jedoch nicht bedeutet, daß es auch (wie bei den Erweiterungen von *Jane Eyre*) zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit ihr kommt. Wiederum stehen die thematischen (nicht die formalen) Aspekte des Prä- auch im Zentrum des Folgetextes.

Purportedly the journal of the young Catherine Earnshaw, discovered and rewritten by her after her marriage to Edgar Linton, *Catherine, Her Book* has a single viewpoint and a single voice. [...] The novel consists of Catherine's personal account of Heathcliff, Hindley, Nelly and Joseph at Wuthering Heights, an account which has more affinities with a soap opera than Emily Brontë's novel. Nelly and Hindley are lovers, as are Catherine and Heathcliff; Nelly and Heathcliff are Mr Earnshaw's illegitimate children; Catherine watches Nelly and Hindley making love; Catherine and Heathcliff make love on the moors; their love is forbidden since they are really brother and sister; Edgar is "the gentlest and most understanding of husbands" and so on. The claustrophobic unreality of these reminiscences is increased by the narrator's tone, which is that of a breathless teenager. There is a series of "discoveries" of a sensational sort which ends with a brooding "Codicil", dated Thrushcross Grange, September 30, 1783, about "the little leap of life in my womb" and predicting "something in me will split and my own life will go on leaking out in crimson. Accepting my death as I do, I know because I will it that I shall not die before I come to term." This at least disposes of any doubts about the future. (Duguid 1984)

Selbst wenn man die Folgetexten gegenüber generell negativ eingestellte Haltung dieses (oben auf S. 236 bereits angeführten) Rezensenten berücksichtigt, werden doch bereits in dieser Zusammenfassung die von Wheatcroft gesetzten Schwerpunkte deutlich.

Als Erweiterung mit Perspektivwechsel in der Form eines Entwicklungsromans angelegt, schildert Wheatcrofts Roman die ersten sexuellen Erlebnisse Catherines zwischen dem 9. und 12. Lebensjahr, die körperliche Vereinigung mit Heathcliff (in dem sie später einen Halbbruder vermutet) eingeschlossen. Der Erzählrahmen (in dem die nun 18jährige Catherine kurz vor ihrem Tod ihre Jugendtagebücher hervorholt und in die vorliegende Form umzuschreiben beginnt) bleibt ein bloßes formales Zugeständnis, ebenso wie die stilistische Imitation von Dialekt und *period speech* (die ein angehängtes Glossar unterstreichen soll). Die Weiterführung ist erkennbar ein Text des 20. Jahrhunderts, weniger aber aufgrund der 'modernen' Form der Bewußtseinsdarstellung, die

Catherines moralische Skrupel und metaphysische Gefühlserlebnisse einschließt. Die produktive Umsetzung dieser bei Emily Brontës Kritikern in ihrer Bedeutsamkeit umstrittenen Punkte tritt zurück hinter die, verglichen mit dem Prätext, freizügigere Darstellung von Sexualität (Reizthemen wie Inzest und den Geschlechtsverkehr Minderjähriger inbegriffen). Sie ist der auffallendste zeitübergreifende Rezeptionsaspekt, vorrangig in diesem Bereich nimmt Wheatcroft eine Aktualisierung vor.

Jeffrey Caines *Heathcliff* stellt weder einen 'Schnellschuß' wie der im gleichen Jahr veröffentlichte Folgetext von L'Estrange noch eine ähnlich effekt-haschende Weiterführung wie die von Wheatcroft dar (wenngleich er durchaus auch auf Effekte bedacht ist). Caines auf stilistische Imitation ebenso wie auf Erweiterung des sozio-ökonomischen Kontextes abzielende Darstellung der im Prätext unbestimmt gelassenen Erlebnisse Heathcliffs während seiner dreijährigen Abwesenheit von *Wuthering Heights* macht seinen Folgetext zum ambitioniertesten in dieser Gruppe, doch bleibt er hinter den gesteckten Zielen zurück und verwirklicht die transtextuelle Einheit nur unzureichend.

Die Handlung: Im Februar 1803 erhält Lockwood von Nelly Dean den wieder aufgetauchten, handschriftlichen Bericht Heathcliffs aus dem Jahr 1781 über die Erlebnisse nach seinem Fortgang vom Heidehof, insbesondere über seine aktive Teilnahme an den *Gordon Riots* in London 1780. Seine Verbitterung über Catherines Entscheidung für Edgar Linton und der persönliche Eindruck vom Sozialgefälle in der Hauptstadt lassen ihn zum Rebellen gegen die 'feine Gesellschaft' werden. Er wird verwundet, aber gerettet und lebt fortan im Haus von Bekannten, den Durrants. Elizabeth Durrant lehrt ihn Lesen und Schreiben, versucht jedoch gleichzeitig mehrfach ihn zu verführen. *In flagranti* ertappt, muß Heathcliff das Haus verlassen, wird wegen seiner Beteiligung am Aufstand aufgegriffen, in Newgate inhaftiert und zum Tode verurteilt. Sein Bericht entsteht als langer Brief an Catherine Earnshaw in der Todeszelle.

Nach einem kurzen Einschub (Kapitel 18), in dem Lockwood seine Begegnung mit Mrs Durrant im Jahr 1803 schildert, wird im zweiten Romanabschnitt (Kapitel 19 bis 26) die Handlung durch Mrs Durrants Bericht fortgesetzt. Heathcliff übersteht durch glückliche (und eher unglaubwürdige) Umstände den Hinrichtungsakt und flieht mit Elizabeth nach Frankreich, wo sie die *Grand Tour* beginnen. Später kehren sie nach London zurück, wo Heathcliff durch Glücksspiel sein Vermögen macht, sich aber immer mehr von Elizabeth entfremdet; sie trennen sich - nach weiteren Verwicklungen - schließlich, nachdem Heathcliff während eines Handgemenges ihren Mann getötet hat. Heathcliff kehrt nach *Wuthering Heights* zurück; der Roman endet mit Lockwoods Bemühen, zwei Jahrzehnte später Elizabeth zur Frau zu gewinnen.

Jeffrey Caine mißlingt - und damit komme ich zu den angekündigten Kritikpunkten - eine Verbindung aus verfremdendem, um Kontexterweiterung bemühten Folgetext und spannender Unterhaltung, wie sie später von Judith Terry mit *Miss Abigail's Part* verwirklicht worden ist. *Heathcliff* beginnt als

historischer Roman, entwickelt sich im weiteren aber zu einer zunehmend reißerischer werdenden Romanze, die lediglich mit *period atmosphere* ausgestattet wird. Mit dieser Entwicklung innerhalb der Handlung geht auch die anfangs noch aufrechtzuerhaltende *willing suspension of disbelief* verloren, ohne daß damit eine durchgehende Verfremdungsabsicht verbunden würde: Heathcliffs mit der Wandlung zum Sozialrebell verbundenen *transmotivation* bleibt Episode. Wenig plausibel ist dabei auch die plötzliche Sprachgewandtheit des kurze Zeit zuvor noch Analphabet gewordenen Heathcliff,¹⁰² vor allem aber die Form des Folgetextes im ganzen. Die multiperspektivische Darstellung bleibt hier bloßer Effekt - anders als in der Vorlage, wo gerade der Blickwinkel der Normalbürger Lockwood und Nelly Dean dem Liebespaar Heathcliff und Catherine übermenschliche Züge verleiht. Mehr noch: wie können die Ereignisse der "missing years" (so der Untertitel auf dem Taschenbuchumschlag) hier als Weiterführung separat erscheinen, wo Lockwood als ihr fiktiver Herausgeber doch gesteht, die ihm bereits bekannten, den Prätexthild bildenden Erzählungen noch gar nicht veröffentlicht zu haben (1977:1)? - Nicht zuletzt die Peritexte von Verlagsseite unterstreichen, daß auch in diesem Folgetext thematische Aspekte des Prätexthild (und insbesondere die Titelfigur) im Zentrum stehen, während die formalen Charakteristika zum bloßen Beiwerk werden.¹⁰³

Vieles des zu Caines *Heathcliff* Gesagten gilt auch für den jüngst erschienenen, ähnlich betitelten Folgetext von Lin Haire-Sargeant, der Emily Brontës Roman ebenfalls zu einer wahrhaftigen *three-decker novel* erweitert. Auch hier stehen die Ereignisse während Heathcliffs Abwesenheit von Wuthering Heights im Zentrum, wiederum werden sie überwiegend von ihm selbst (in einem 1784 kurz vor seiner Rückkehr geschriebenen Brief an Catherine) erzählt. Ähnlich wie bei Caine - und ähnlich unglaubwürdig - wandelt sich der Protagonist in atemberaubender Geschwindigkeit vom Stallburschen zum eloquenten, kein *hard word* scheuenden Gentleman und sogar zeitweilig zum Philosophiestudenten,¹⁰⁴ der daneben mit Glücksspiel ein Vermögen gewinnt. *Sex and crime* kommen ebenfalls (wenngleich lediglich verhalten) ins Spiel. Als Heathcliff erneut auf seinen Rivalen Edgar Linton trifft, denkt er zuerst an Mord, begnügt sich dann aber damit, diesen lediglich halb zu entmannen; er droht ihm weitere Racheakte für den Fall an, daß Edgar sich Catherine erneut nähern sollte. Weiterhin erpreßt Heathcliff die in ihn verliebte Blanche Ingram und zwingt sie, sich (und d. h. nicht länger Catherine) als das wahre Objekt von Edgars Heiratsplänen darzustellen.

Hier deutet sich zugleich der zentrale Unterschied zwischen den Folgetexten von Caine und Haire-Sargeant an. Der sozialgeschichtliche Hintergrund bleibt bei ihr völlig unberücksichtigt, wohingegen auf den literarischen Kontext deutlich Bezug genommen wird. Vorrangig geschieht dies durch die produktive Rezeption einer weiteren Vorlage im selben Folgetext, und hier rundet sich das in diesem Untersuchungsabschnitt präsentierte Bild. Nicht nur Blanche Ingram, sondern auch Rochester, Mrs Fairfax, ja: sogar Jane Eyre und

'Bertha Mason' treten in Haire-Sargeants *Heathcliff* auf; die beiden Romane von Emily und von Charlotte Brontë werden durch ihren Folgetext eng miteinander verknüpft. Hier ereignen sich die aus *Jane Eyre* bekannten Geschehnisse in Thornfield Hall, von der Ankunft der Gouvernante bis zum Brand des Hauses, in den Jahren 1783-4 (und nicht um 1808),¹⁰⁵ also genau im Zeitraum von Heathcliffs *missing years*. Heathcliff selbst wird von 'Rochester' - der in diesem Roman wiederum nicht mit vollem Namen, sondern (ähnlich wie 'Mrs Eff' in *Wide Sargasso Sea*) nur als 'Mr Are' angeführt wird - aufgefunden und zum Gentleman ausgebildet. Wie sich am Ende herausstellt, hat 'Rochester' in ihm zu Recht seinen und 'Berthas' Sohn wiedererkannt. Zum dramatischen Höhepunkt kommt es, als Heathcliff im Dachgeschoß des Herrenhauses Zeuge der Brandstiftung seiner Mutter wird; ihr Ende wird als Folge ihres von Heathcliff vereitelten, für 'Rochester' bestimmten Dolchstoßes dargestellt.

Auch hier ist also ein doppelter transtextueller Bezug zu konstatieren, der aber nicht - wie im Fall von Kydds *The Quiet Stranger* - auf die Vorlage sowie eine andere Weiterführung gerichtet ist und wesentliche Korrekturen an beiden vornimmt. An die Folgetexte von Caine und L'Estrange zu *Wuthering Heights* erinnert lediglich der Titel von Haire-Sargeants Werk, die Kenntnis der Verfasserin von Jean Rhys' Weiterführung von *Jane Eyre* deutet sich lediglich in der Benennung 'Mr Are' an. *Wide Sargasso Sea* wird damit nicht ein weiteres Mal explizit und in produktiver Form aufgegriffen. Implizit dagegen kommt es auch hier zu einer literarischen Replik, die sich von Kydds jedoch darin unterscheidet, daß interkulturelle Aspekte völlig ausgespart bleiben. Neben Heathcliff steht bei dieser Verfasserin 'Rochester' als im großen und ganzen positiv gezeichnete Figur im Mittelpunkt. 'Bertha Mason' - die von sich selbst behauptet, sie stamme gar nicht aus der Karibik, sondern aus dem Norden der Britischen Inseln (1992:254) - erscheint zwar für einen kurzen Moment als geistig wache und hellichtig ihre Situation erkennende Person (251-4), um sich dann jedoch unverändert als die aus *Jane Eyre* bekannte, lebensbedrohliche Verrückte herauszustellen (254-6). Mit Blick auf Charlotte Brontës Roman wird hier also die durch Rhys verursachte 'Beunruhigung wieder in Ruhe zurückverwandelt'.

Auch auf Emily Brontës Roman bezogen läßt sich keine bewußte und deutliche Verfremdung erkennen. Nelly Dean wird von Haire-Sargeant zwar in der Tat zeitweilig als "the villain of the piece" (Hafley 1958:199) präsentiert, doch ging schon aus dem Prätext hervor, daß diese Figur Heathcliff gegenüber keineswegs vorurteilsfrei handelt.¹⁰⁶ Andererseits läßt Heathcliffs Verhalten insbesondere gegenüber Edgar Linton auch bei Haire-Sargeant keinen Zweifel an der Person des 'wahren Bösewichts'. Die Verfasserin zeigt sich nicht nur hier mit den innerhalb der Geschichte der reproduzierenden Rezeption vertretenen Positionen vertraut, wie etwa auch die abschließende Auseinandersetzung zweier Romanfiguren über die realistischen oder allegorischen Züge der Erzählung zeigt (283-4). Charlotte und Emily Brontë - um diese beiden handelt

es sich - treten bei ihr nicht zufällig als erzählende und kommentierende Figuren auf. Der ganze Roman ist eingebettet in eine auf dem Leben der Geschwister aufbauende Rahmenhandlung: Die unglücklich verliebte Charlotte erhält auf einer Zugfahrt während der Rückkehr aus Brüssel 1844 von Mr Lockwood Heathcliffs Brief und die Anmerkungen Nelly Deans zu lesen, später treffen Charlotte und Emily sogar auf die sterbende Nelly und besuchen das leerstehende Farmhaus Wuthering Heights. Haire-Sargeant schreibt offensichtlich für an solchen Details interessierte, Leben und Werk nicht auseinanderhaltende Leser, und d. h. für die treue Fan-Gemeinde dieser Autorinnen (wie etwa die Mehrzahl der Mitglieder der Brontë Society). Der doppelte transtextuelle Bezug ist hier ebenso zu werten wie im Fall derjenigen Weiterführungen von Romanen Jane Austens, die Figuren aus mehreren ihrer Werke zugleich auf-treten lassen (siehe oben Seite 234).

Damit will ich überleiten zu Produktions- und Rezeptionsaspekten. Haire-Sargeant macht in einem Peritext (1991:7-9) deutlich, daß sie aus eigenem Antrieb und aus tiefer Ergriffenheit heraus gehandelt habe, während des Schreibprozesses aber sowohl durch Hochschulkurse als auch durch den Austausch mit ebenso schreibfreudigen Bekannten beeinflusst wurde. Ihre ersten Rezipienten im privaten Kreis konnten die Verfasserin durch ihre Kritik u. a. dazu bewegen, die Schauerelemente im Roman abzuschwächen.

Wenn auch in Caines Fall ähnliche Paratexte fehlen und seine Schreibmotivation deshalb unklar bleibt, so läßt sich aus der Darstellung selbst doch entnehmen, daß eine literarische Replik von ihm ebenfalls nicht angestrebt wurde. Caines und Haire-Sargeants Erweiterungen liegen insgesamt eher auf der Linie der von Joan Aiken als der von Judith Terry oder Victor Gordon verfaßten Romane. Überhaupt hat *Wuthering Heights* - anders etwa als *RC1*, *Mansfield Park* oder *Jane Eyre* - nicht zu literarischen Repliken Anlaß gegeben. (Zu den anderen Romanen der Brontës sind, vom *Emma*-Fragment abgesehen, übrigens gar keine Folgetexte erschienen.)

Andererseits - und das läßt wiederum beispielsweise an Joan Aiken denken - erreichte insbesondere Caines Folgetext vergleichsweise viele passive Leser. Er wurde für das Fernsehen adaptiert (wie übrigens auch Garfields Folgetext) und erschien in England wie in den USA u. a. rasch auch in Taschenbuch- und in Großdruckausgaben. 1988 verschwand der Roman aus dem Druck, wurde aber bereits 1993 wieder neu aufgelegt. Auch Garfields und Wheatcrofts Weiterführungen sind immer noch lieferbar (während der Folgetext von L'Estrange sich gerade bis 1980 halten konnte).

Über die Aufnahme von Haire-Sargeants *Heathcliff* läßt sich naturgemäß noch kein abschließendes Urteil fällen (immerhin folgte in Großbritannien der gebundenen 1993 auch eine Taschenbuchausgabe). Alle vorangegangenen Folgetexte sind in publikumswirksamen Feuilletons rezensiert worden, wobei gerade Caines *Heathcliff* viel Lob fand. Dieser Folgetext und derjenige von L'Estrange sind außerdem rasch in die für Brontë-Forscher wichtigen biblio-

graphischen Hilfsmittel aufgenommen worden, was ihre spätere Behandlung in zwei literaturwissenschaftlichen Aufsätzen erklärt.¹⁰⁷

Kurzum: selbst wenn diese Weiterführungen weniger anspruchsvoll und weniger publikumswirksam als der alles überragende Roman *Wide Sargasso Sea* gewesen sind, so bezeugen sie doch die große Beliebtheit der Romane der Brontës. Gerade die Folgetexte zu *Wuthering Heights* und zu *Emma* lassen eine (wenigstens von deren Verfassern und Verlegern vermutete) Rezeptionsmotivation breiter Leserkreise erkennen, für die die Vorlagen vorrangig als sozusagen authentische Beispiele von *historical romances* interessant zu sein scheinen. Diese gegenwärtig populären Lesestoffe beeinflussen, das zeigen die hier behandelten Folgetexte, deutlich erkennbar nicht nur die Rezeption von Austens Romanen, sondern insbesondere auch die von *Wuthering Heights*.

ANMERKUNGEN ZU TEIL V

¹ Alle Textzitate und -verweise beziehen sich auf die ihrer weiten Verbreitung wegen zugrunde gelegten englischen Taschenbuchausgaben von Prä- und Folgetext (siehe Abkürzungsverzeichnis).

² In der Terminologie von Stanzel wäre 'Rochester' - wie Jane Eyre im Prätext - ein Ich-Erzähler, der sich u. a. durch seine Adressen an einen fiktiven Leser (WSS 56, 64, 113, 134, 136) von einer personalen Erzählerin bzw. Reflektorfigur wie seiner ersten Frau unterscheidet, deren Darstellung durch innere Monologe (zumeist) im Imperfekt gekennzeichnet ist (vgl. Stanzel 1989:287-8, 295). Für die Klassifikation des Folgetextes als *transvocalisation* ist diese Feindifferenzierung jedoch nicht von Bedeutung, ebensowenig wie die hier nicht berücksichtigten Passagen der weiteren Ich-Erzähler Daniel 'Cosway' und Mr Fraser (in ihren Briefen, WSS 79-82, 98 und 118) sowie der kurze auktorial erzählte Einschub über Grace Pooles Beschäftigungsverhältnis (145-6).

Siehe auch Mellown (1972:471) und Cummins (1984).

³ Man wird dies wohl auch als eine *transposition diégétique* auffassen können. - Zum im weiteren verwendeten Terminus 'Kreolin' siehe unten Anm. 64.

⁴ Es handelt sich unausgesprochen, aber dennoch eindeutig um Dominica. Siehe Seite 271 und Anm. 56.

⁵ Zur formalen Gestaltung siehe Thomas (1978) und Hemmrechts (1987:410-1). Auffälliges (christliches) Tiersymbol ist der krähende Hahn (WSS 58, 97, 134); in den Flammen sterben der an den Flügeln gestutzte Haus-Papagei von Coulbri Estate (WSS 35-6, 155) und die vom Kerzenlicht angelockten Motten (WSS 67, 104-5; zur Farbe bzw. zum Feuer vgl. sonst auch WSS 28, 44, 146-56). Zur Bildlichkeit im Prätext siehe - aus werkimmanenter Sicht - Q. D. Leavis (in *JE* 11-3) und Lodge (²1984:84, 114-43), zum Folgetext Thieme (1979:120-3) und Higdon (1984:111-2).

Einige Parallelen zwischen Annettes und Antoinettes Biographie werden sicherlich schon aus der knappen Inhaltsangabe deutlich geworden sein; zur Traumsequenz siehe die folgende Anm. und O'Connor (1986:24-5; 184), deren Studie die bislang ausführlichste - sowie im ganzen schlüssige - Behandlung des Romans darstellt (und mir so das Eingehen auf Einzelheiten erspart). Kürzer, aber ebenso umfassend angelegt ist das entsprechende Kap. bei Higdon (1984: 99-113, besonders S. 104-13), der jedoch den interkulturellen Aspekt nur streift (siehe dazu auch unten Anm. 71).

⁶ Dieser letzte Traum ist Teil einer sich durch Antoinettes Leben ziehenden Sequenz (WSS 23, 50-1, 67, 92, 153); siehe auch Janes Traum (*JE* XXV/308-10).

⁷ Es erübrigen sich zumeist Verweise auf den Folgetext, erwähnt seien nur WSS 64-6 (die Umstände der Hochzeit), WSS 63-4 und 133-4 (Brief an die Familie) sowie WSS 145 (Grace Poole).

⁸ Commentators often refer to "Rochester" familiarly and, as if to suggest his parity with Antoinette, as "Edward." In *Wide Sargasso Sea*, however, even in Grace Poole's introduction to Part Three [...], "he" is never named. (Harrison 1988:201)

Bei den angesprochenen Kritikern handelt es sich beispielsweise um Thorpe (1977) und Staley (1979). Ich teile Harrison's Kritik, übernehme auch die daraus gezogene methodische Konsequenz - nämlich diese Figur nur in Anführungsstrichen oder etwa als 'Ehemann' anzusprechen (1988:195) -, nicht aber den feministischen Kontext ihrer Argumentation.

⁹ Gemeint sind die Zeitabschnitte zwischen Ende des zweiten und Beginn des dritten Teils von *Wide Sargasso Sea* (siehe *JE* XX/247, XXVI/319-20, XXVII/332-9) sowie nach dem Ende des Folgetextes (siehe XXXVI/451-4).

¹⁰ Siehe unten Anm. 43.

¹¹ "Bertha Mason, the true daughter of an infamous mother, [...] a wife at once intemperate and unchaste [...] was mad - her excesses had prematurely developed the germs of insanity" (*JE* XXVII/334; vgl. 320). Auf diese Charakterisierung wird im Folgetext angespielt (WSS 152); ich halte Thorpes Gleichsetzung von 'that man' dort mit Mason für unberechtigt (Thorpe 1977:100). Zum kulturhistorischen Kontext siehe Showalter (1977:118-22).

¹² In ähnlicher Weise wird auch der angebliche Wahnsinn ihrer Mutter von der ihr eng verbundenen Christophine gewertet ("They drive her to it", WSS 129). Durch die perspektivische Brechung (Antoinette und ihre Mutter werden von anderen Figuren, nicht aber durch einen auktorialen Kommentar, für wahnsinnig erklärt) und durch andere Unbestimmtheiten (es wird z. B. nicht deutlich, wie intim Antoinettes Verhältnis zu ihrem Vetter Sandi gewesen ist) wird dem Leser zwar keine eindeutige Sicht vorgegeben, die Charakterisierung im Prätext wird ihm aber in jedem Fall ungläubwürdiger erscheinen (vgl. Lai 1968:39-42; Thieme 1979:118-21).

Zu anderen Interpretationen des Romanendes siehe Unterkap. 1.4.

¹³ Ich halte Staleys entgegengesetzte Sicht (1979:110, 115-6) für unbegründet.

¹⁴ Bertha Mason wird im Prätext u. a. gekennzeichnet als "tigress" (*JE* XX/241), "clothed hyena" (XXVI/321), "monster" und "goblin" (XXVII/336), außerdem als "lunatic", "maniac" (321) oder "Indian Messalina" (338). Siehe auch unten Anm. 30.

In diesen Zusammenhang gehört die von mir in der Kapitelüberschrift zitierte Äußerung von Rhys (Brief an Diana Athill [1966], in *JRL* 297). Die Umwertung gilt in meinen Augen auch über Genettes Verständnis von *transvalorisation* hinausgehend - für die Werte, die beide Figuren jeweils verkörpern: siehe Thorpe (1977:105); ich komme in Unterkap. 1.4 darauf zurück.

¹⁵ Zur Autorintention in diesem Fall siehe unten Anm. 16 und 46.

¹⁶ Ähnliche Veränderungen, die wohl nur gründlichen Lesern (wie etwa Thieme, vgl. 1979:131 Anm. 20) auffallen werden (und für den Gesichtspunkt der literarischen Replik nicht von Bedeutung sind), betreffen das zeitliche *setting*. Für *Jane Eyre* ist hier nur die Erstellung einer relativen und in sich widersprüchlichen Chronologie möglich; vgl. die Anmerkungen von Leavis (in *JE* 487-9; zuvor veröffentlicht in *TLS* 1965:436) und Jack/Smith (Hg. 1969:610-4). Dem Text zufolge müßte der Brand von Thornfield Hall um 1808 angesiedelt und das ganze Geschehen aus der Situation um 1819 erzählt worden sein; entscheidender ist aber, daß die Leser von 1847 den Text als zeitgenössischen rezipierten. "One naturally assumed that *Jane Eyre* was contemporary and that the book ends when published, or at any rate when it started being written (1846)" (Leavis in *JE* 488); der Tod Berthas im brennenden Thornfield Hall würde damit den Jahren 1836-7 zugerechnet.

Jean Rhys konzipierte *Wide Sargasso Sea* als "a romantic novel about the West Indies in 1840" (*JRL* 210; ähnlich *JRL* 154) und legte den zeitlichen Rahmen in einem Epitext wie folgt fest:

I mean all the action to take place between 1834 and 1845 say. *Quick*. My Antoinette marries very young, and when she is brought to England and shut up isn't much over twenty. Her confinement doesn't last long. She burns the house and kills herself (bravo!) very soon. (Brief an Athill [1966], in *JRL* 297; siehe ähnlich *JRL* 214, 263, 271).

Im Text selbst läßt sich die im Vergleich zum Prätext verkürzte Gefangenschaft jedoch nicht erkennen: sie wird, wie auf S. 261 ausgeführt, als Leerstelle behandelt. Füllte man sie (wogegen ja nichts spricht) durch die Angaben aus dem 1847 erschienenen Prätext, dann fielen der

Brand von Thornfield Hall - und damit das Ende des Folgetextes - in die Jahre um 1855: die chronologische Verwirrung wird durch die Weiterführung also keineswegs gemindert.

¹⁷ Der Roman erlebte drei Auflagen im ersten halben Jahr nach Erscheinen, nach zweieinhalb Jahren eine auf das breite Publikum abzielende, verbilligte Ausgabe, schließlich eine weitere Verkaufswelle nach dem Tod der Autorin und der Veröffentlichung der von Gaskell verfaßten Biographie (1857). Zu den entsprechenden Details siehe Smith (Hg. 1973:viii-ix) und Allott (Hg. 1974:14 mit Anm. 41).

Zu den Schauerelementen siehe unten Anm. 30. Den zeitgenössischen Erwartungshorizont, was weibliche Schriftsteller betrifft, beleuchten die Rezensionen des Prätextes - die sich gemeinsam mit anderen Rezeptionsdokumenten bei Dunn (Hg. 1971) und Allott (Hg. 1973; Hg. 1974) finden - sowie die "Biographical Notice" von 'Curren Bell' zur 1850 erschienenen Ausgabe von *Wuthering Heights*. Zur Charakterisierung von Jane Eyre siehe Gaskells Mitteilung: "Charlotte determined to make her heroine plain, small, and unattractive, in defiance of the accepted canon" (Gaskell ³1857:II 11; auch in Dunn Hg. 1971:415); dies wurde zum neuen Ideal (Showalter 1977:122-3). Die Kennzeichnung von Bertha als schwarzhäariger "Indian Messalina" (JE XXVII/338 sowie 311, 321, 453) blieb dagegen den Konventionen verhaftet.

Die *fiktiven* Leser des Prätextes sind nach Monod (1971:404-5) männlich, englisch und nicht-katholisch konzipiert. Ich gehe einmal davon aus, daß sie gerade in den ersten beiden Punkten mit den *intendierten* Lesern übereinstimmen sollten. Ein Beispiel für weibliche Rezipienten ist natürlich Rhys selbst; zum neueren feministischen Interesse siehe die unten in Anm. 24 gemachten Angaben.

¹⁸ The publication of this novel signals the reappearance of an almost-forgotten writer whose extraordinary powers might have been lost to the world had it not been for the devoted admiration of a very few people. (Verlagsnotiz, 1966:[1]).

Zu den Einzelheiten siehe S. 264 im laufenden Text und Mellown (comp. 1984:170-5).

¹⁹ Vgl. Thorpe (1974:99), Ganner-Rauth (1983b:139) und Mellowns Verweis auf eine italienische Rezension (comp. 1984:79-80).

An dieser Stelle mag eine persönliche Abschweifung erlaubt sein. Mir selbst ist es, als ich vor einem Jahrzehnt Rhys' Roman in deutscher Übersetzung erstmals las, ebenso ergangen, zumal ich den Prätext noch nicht kannte und der deutsche Klappentext (siehe unten Anm. 58) einen solchen transtextuellen Bezug für mich nicht erkennen ließ. Ich habe Rhys' Roman als plausiblen, in sich geschlossenen Text (nachhaltig positiv beeindruckt) rezipiert; der 'Aha-Effekt' (oder, wissenschaftlicher ausgedrückt, die adäquate Konkretisation) setzte allerdings erst später, beim Lesen der entsprechenden Passagen von *Jane Eyre*, ein.

²⁰ Zu den entsprechenden bibliographischen Angaben siehe Mellown (comp. 1984:66-80), ihnen wären inzwischen noch die 1985 (in *The Complete Novels*, New York: Norton) und die 1989 bei Hodder & Stoughton (in der Reihe Textplus) erschienenen Ausgaben hinzuzufügen.

Die Auflagenzahlen der Taschenbuchausgaben habe ich WSS und JE entnommen.

²¹ Ganner (1983a:58). *Wide Sargasso Sea* selbst war zwar nicht Bestandteil eines Verlagskonzepts, doch handelt es sich hier angesichts der Wiederveröffentlichung der früher erschienenen, eigenständigen Werke von Rhys im selben englischen Verlag um einen interessanten Ausnahmefall.

Wyndham vermittelte auch eine Vorveröffentlichung des ersten Romanteils in der Zeitschrift *Art and Literature* (1964) und engagierte sich als reproduzierender Rezipient (siehe S. 265-6). Weniger auffallend war Robert E. McDowells Einflußnahme als Herausgeber von *World Literature Written in English* auf die reproduzierende Rezeption: vgl. Mellown (comp. 1984:xxv) und die in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel von Luengo (1976), Tiffin (1978), Thomas (1978) und Cummins (1984). Seit 1986 erscheint die von Nora Gaines herausgegebene, ganz der Verfasserin gewidmete *Jean Rhys Review*.

Eine ähnlich wichtige Rolle im Rahmen der Produktion und Distribution des Prätextes hatte W. S. Williams gespielt (Allott Hg. 1973:18, 38; Hg. 1974:14-6).

²² Alvarez (1974:6-7). "This forthright essay by an eminent critic in a nationally important publication is generally acknowledged to be the most important influence upon the American reception of Rhys" (Mellown comp. 1984:182). "Alvarez was the most important critic and reviewer of modern poetry in England during the fifties and sixties" (Lucie-Smith Hg. ²1985:161).

Siehe auch Frazers Bewertung: "Highly recommended for public and academic libraries" (1967, in Mellown comp. 1984:73).

Der "W. H. Smith Literary Award" wird jährlich verliehen für 'the most outstanding contribution to English literature' (Drabble Hg. ⁵1985:914).

²³ 1985 wurde *Wide Sargasso Sea* bei Penguin Books in die Reihe 'Twentieth Century Classics' aufgenommen, 1989 erschien die bereits erwähnte Studienausgabe, und 1991 folgte die Kanonisierung auch im deutschsprachigen Bereich durch die Aufnahme sowohl in *Kindlers Neues Literatur Lexikon* als auch in die von Seeber herausgegebene Literaturgeschichte (415-6).

Rhys wurde 1978 'Commander of the Order of the British Empire', Einträge im *Who's Who* und in der *Encyclopedia Britannica* waren ihr bereits 1973 bzw. 1974 zuteil geworden.

²⁴ Vgl. Ganner (1983a:61-2) und - zum feministischen Interesse am Prätext - Baer (1983:132) sowie Gates (Hg. 1990:7-8). In der sogar mit *The Madwoman in the Attic* betitelten Studie von Gilbert und Gubar (1979) wird das dem Prätext gewidmete Kapitel zwar mit einem aus Rhys' Roman *Good Morning, Midnight* (1939) entnommenen Motto eingeleitet, der Folgetext selbst allerdings an keiner Stelle erwähnt. In einem späteren Werk (Gilbert/Gubar 1988:I 113, 208) findet er allenfalls beiläufig Erwähnung, ebenso wie schon in der einschlägigen, vorrangig auch *Jane Eyre* herausgreifenden Untersuchung von Showalter (1977:123-4, 348). Der jüngst erschienene, dem viktorianischen Roman gewidmete Band der *Oxford History of English Literature* (Horsman 1990) nimmt bei der Behandlung von *Jane Eyre* von *Wide Sargasso Sea* überhaupt keine Notiz, ebensowenig wie die Aufsatzsammlung von Gates (Hg. 1990).

²⁵ Vgl. Fulton (1974:348-9), Porter (1976:545), Thorpe (1977:101, 104-5), Staley (1979:119), Nebeker (1981:x, 171), Baer (1983:133, 147). Beispielhaft sei Todd K. Benders Ansicht zitiert:

After reading *Wide Sargasso Sea* we can never again read *Jane Eyre* with the same acquiescent acceptance of the animality of the confined wife, the perfection of manliness in Rochester, and the justice of the Englishwoman's claim to supersede the vile West Indian. (Bender 1981:250)

²⁶ Einen ähnlichen systematischen Überblick über die Rezeptiongeschichte gibt Ganner (1983a); in chronologischer Reihe, mit vielen Zitaten belegt und kommentiert läßt sie sich bei Mellown (comp. 1984) verfolgen.

²⁷ Das gilt für alle sich der Erstveröffentlichung anschließenden Rezensionen, vgl. Mellown (comp. 1984:67-74).

²⁸ Zum Gesichtspunkt der 'Originalität' siehe bei Mellown (comp. 1984:68-9, 73-4) die Rezensionen von Hope (1966), Dick (1966) und Allen (1967) sowie später Hearne (1974:325), Staley (1979:118, 121), Harris (1983:51) und Ganner-Rauth (1983b:139).

Als autonomes Kunstwerk galt der Folgetext Wyndham (1964 in *WSS* 10), dem anonymen Rezensenten im *TLS* (1966) sowie später James (1978:51), Ganner-Rauth (1983b:138-41) und Higdon (1984:112); am eindeutigsten aber wohl Thomas (1978) und Hemmrechts (1987), die ihn einer werkimmanenten Strukturanalyse unterzogen. Anderer Ansicht waren der Rezensent der *Times* (1966; wie sein Kollege aus dem *TLS* nachzulesen bei Mellown comp. 1984), Allen

(1967; *ibid.*) oder Nebeker (1981:171-2). Eine uneindeutige Haltung lassen Thorpe (1977:99-100), Staley (1979:101) und Davidson (1985:17, 19-21) erkennen. Vgl. Thieme (1979:119-20).

Die Diskussion in diesen Punkten illustriert gut die in Teil I, Kap. 3 aufgezeigten Positionen. Erst Nebeker (1981:171-2) hebt - allerdings mit einer exzentrischen Begründung - den Gesichtspunkt der Einheit von Prä- und Folgetext hervor, dem Staley (1979:119) noch ausgewichen war: "*Wide Sargasso Sea* [...] even tests our sense of enclosure of a narrative text. Obviously this point raises a number of theoretical issues that are far too broad for our consideration here." Zu seiner generell abwertenden Sicht der *sequels* vgl. 1979:118.

²⁹ Siehe vor allem Mellow (1972). Ihm widerspricht Nebeker (1981:i-iv, x-xi), die statt eines internen chronologischen Zusammenhangs eine thematische Einheit des Romanwerks postuliert. Die biographisch-chronologische Sicht bestimmte auch die Anordnung der Romane und Kurzgeschichten in [Rhys] (1984) und Rhys (hg. Ramchand 1985).

³⁰ Siehe insbesondere Allen (1967; in Mellow comp. 1984:73-4) und Luengo (1976) sowie die verlegerischen Peritexte der amerikanischen Taschenbuchausgabe (Turner 1974; Mellow comp. 1984:76-7). Bertha wird im Prätext mit "the foul German spectre - the vampire" verglichen (*JE* XXV/311), die ihren Halbbruder Richard in die Schulter beißt und sein Blut saugt (*XX*/241-2), was sie später bei Rochester erneut versucht (*XXVI*/321). Bei der Schilderung dieser Ereignisse spricht Jane Eyre auch von "the web of horror" (240) oder "terror" (312). Siehe Heilman (1958).

³¹ Vgl. Bender (1978; 1981:252), Staley (1979:55-8), Ashcom (1982), Gregg (1987).

³² Siehe Unterkap. 1.4. Einen ersten Forschungsbericht gab James (1978:66-70); seitdem sind die Arbeiten von Tiffin (1978), Dash (1979, besonders S. 201-3), Thieme (1979), Campbell (1981), Bruner (1984), Wilson (1986) und vor allem O'Connor (1986) hinzugekommen.

³³ Ramchand (1976); er hat auch eine Sammlung ihrer Kurzgeschichten mit speziell westindischer oder interkultureller Thematik herausgegeben (Rhys hg. Ramchand 1985). *Lais* Beschreibung und Ramchands Tätigkeit sind beide (in unterschiedlicher Weise) kennzeichnend für das in dieser Zeit erwachende akademische und breitere Interesse an außerhalb Englands verfaßter, englischsprachiger Literatur (vgl. King 1980:34-8). Gemeinsam mit der Bibliographie von Mellow (comp. 1984; besonders S. xxii) erhellen sie die regionale Verbreitung der - passiven wie reproduzierenden - Rezeption des Folgetextes: ausgehend von England (ab 1966) über die Karibik (nach 1968), dann die USA (ab 1974) hinein in die nicht-englischsprachige Welt. Zur Rezeption im deutschsprachigen Raum siehe Ganner (1983a:64-5); *Wide Sargasso Sea* wurde hier erst verhältnismäßig spät übersetzt (1980), inzwischen liegt jedoch bereits eine (Erzählungen und Autobiographie einschließende) Werkausgabe vor (4 Bde. München: Rogner & Bernhard, 1985), die im englischsprachigen Raum noch kein Gegenstück hat.

³⁴ Siehe oben S. 91-2. Die erste relevante Veröffentlichung stammt nicht von Harris selbst, sondern - durch ihn als Dozenten beeinflusst - von Nielsen/Brahms (1975). Siehe auch Thieme (1979:131 Anm. 7).

³⁵ Siehe dazu Showalter (Hg. [1985] 1986:3-17, besonders S. 5-8).

³⁶ Scharfman (1981), Nebeker (1981:129-37), Knapp (1986), O'Connor (1986:10, 34-5, 171-96); ähnlich, mit Blick auf *Voyage in the Dark*: Kloepper (1985).

³⁷ Das Pseudonym Jean Rhys nahm sie in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, mit der Veröffentlichung ihrer ersten Kurzgeschichten, an. Anders als beim Prätext ('Currer Bell') sollte damit nicht der Anschein eines männlichen Autors erweckt werden. Zur vielfach problematisch zu rekonstruierenden Biographie siehe Angier (1985; 1990); als Geburtsjahr wird inzwischen übereinstimmend 1890 (nicht mehr 1894) angesehen.

³⁸ Brief an ihre Lektorin Diana Athill vor der Veröffentlichung des Romans 1966 (in *JRL* 297); ähnlich in einem späteren Interview wiederholt (Vreeland 1979:234-5; nachgedruckt in O'Connor 1986:144 und Harrison 1988:128). Angier (1985:67-8) teilt mit, daß Rhys 1939 noch vor Kriegsbeginn *Jane Eyre* erneut gelesen und unmittelbar danach mit der Arbeit am Folgetext begonnen hätte. Zu einer erneuten Lektüre des Prätextes kam es 1957.

³⁹ Siehe Athill (1985:xiii) und - zur Analogisierung im allgemeinen - Teil II, Unterkap. 4.1.

Nach eigenen Aussagen empfand Rhys das Schreiben generell als therapeutischen Akt (Athill in Rhys 1979:5-6; O'Connor 1986:5-6, 70-1; *JRL* 261-2), und in der Tat hat sie bis 1914 die Schwierigkeiten der Jahre nach der Übersiedlung in Tagebüchern bewältigt, aus denen der 1934 veröffentlichte Roman *Voyage in the Dark* entstand (Rhys 1979:128-30, 141, 153-6). Ob *Wide Sargasso Sea* zum Teil ein spätes Ergebnis ebensolcher Auseinandersetzung ist, läßt sich nicht belegen; eingestandenermaßen beruhen aber manche Schilderungen auf eigenen Erlebnissen (siehe Rhys 1979:33, ihren erstmals von Athill 1989:xiv veröffentlichten Brief an Wyndham sowie O'Connor 1986:69-70).

⁴⁰ Brief an Francis Wyndham (April [1964], in *JRL* 262). Siehe unten Anm. 51; zur Darstellung im Folgetext vgl. *WSS* 124, 136, 140. Die Rezeption von Ganner-Rauth (1983b:140) weicht hier deutlich von der Autorintention ab.

⁴¹ Brief an Selma Vaz Dias (9.4.[1958], in *JRL* 156-7); in ähnlicher Form bereits in einem früheren Brief an Vaz Dias: "I was a bit taken aback when I discovered what a fat (and improbable) monster she was" (November [1957]; *JRL* 149). Siehe auch *JRL* 154, 158-9, 172, 214, 216, 221, 232-3, 296.

⁴² Siehe beispielsweise die Rezension von G. H. Lewes: "There is, indeed, too much melodrama and improbability, which smack of the circulating-library - we allude particularly to the mad wife and all that relates to her" (anonym veröffentlicht Dezember 1847 in *Fraser's Magazine*; zitiert nach Dunn Hg. 1973:54). Lewes konnte sich dabei auf Äußerungen der Autorin selbst stützen (Brief von 'Currer Bell' an Lewes, 6.11.1847, in Dunn Hg. 1971:419). Ähnliche Kritik äußerten ein Rezensent im *Christian Remembrancer* (April 1848), Elizabeth Rigby in der *Quarterly Review* (Dezember 1848) und später 'Mrs Humphry' [i. e. Mary] Ward (1899); allesamt zu finden bei Allott (Hg. 1973:59, 68, 158-9), ebenso wie Vertreter der gerade den Realismus von *Jane Eyre* betonenden Tradition.

Die Plausibilität von Rhys' Folgetext haben andererseits Lai (1968:44, 51), Thomas (1978:343) und Cummins (1984:369) hervorgehoben.

⁴³ Siehe oben Anm. 38. Die erste, bis Herbst 1945 vorliegende Fassung wurde von Rhys wenig später teils verlegt, teils vernichtet. Die Phasen der Entstehung von *Wide Sargasso Sea* und seiner auktorialen Zielsetzung lassen sich detailliert in den Briefen der Verfasserin nachvollziehen (zu diesen Epitexten siehe *JRL*, besonders S. 39-40, 44, 50, 56, 143, 146-9, 153, 157, 213, 233, 262-6; in Auswahl leicht zugänglich in der Textplus-Ausgabe des Romans, 1989:106-11). Siehe auch Higdon (1984:104-9), Athill (1989:xiv), Angier (1985; 1990) und außerdem die Beschreibungen der Entwürfe ab 1957 durch Stratford (comp. 1974:137-8), Mezei (1987:198) und Webb (1988). Als Titel erwogen wurden '[The] Creole' (*JRL* 153-4), '[The first] Mrs Rochester' (50, 143-4, 153-4, 163, 186, 228, 235, 237, 243), *Wide Sargasso Sea* (besonders *JRL* 154, 186), daneben aber noch andere (203-4, 208, 215, 234, 242, 253, 257, 261, 272, 296).

⁴⁴ Siehe das bereits ausgeführte, längere Zitat (oben Anm. 41) und unten Anm. 49. Eine satirische Spitze gegen Charlotte Brontë war nicht impliziert, denn trotz der persönlichen Unzufriedenheit mit *Jane Eyre* genöß dessen Verfasserin die Wertschätzung von Jean Rhys (*JRL* 50, 175, 262, 271), die zeitweise die Besorgnis hegte, ob sie Brontë durch die produktive Rezeption nicht nachträglich Unrecht widerfahren lasse (*JRL* 149, 175).

Brontë hatte die von Rhys angegriffene Charakterzeichnung im Falle Berthas und Rochesters in Epitexten zu *Jane Eyre* (oder andererseits gewissermaßen im Vorgriff zu *Wide Sargasso Sea*) verteidigt und dabei ihre Intentionen deutlich gemacht (siehe die Briefe von 'Currer Bell' bzw. 'C. Brontë' an W. S. Williams vom 4.1. und 14.8.1848, in Dunn Hg. 1971:420-1, 424).

⁴⁵ Brief an Wyndham (31.5.[1960], in *JRL* 186).

⁴⁶ Siehe die Briefe an Wyndham (14.4.[1964], in *JRL* 263, 266) und Athill (15.2.[1966], in *JRL* 296). Vgl. *ibid.* 214 ("Mr Rochester?"), 235 ("connected"). Dieser Phase entstammt die Verjüngung Antoinettes (siehe oben S. 262). Der Wandel wurde auch von Hemmerichs (1987:441) bemerkt, in seiner ganzen Bedeutung aber nicht gewürdigt.

⁴⁷ Die Zitate entstammen den Briefen an Vaz Dias (5.2.[1959]) und Wyndham ([1964]; beide in *JRL* 161, 271).

⁴⁸ Zur psychologischen Richtung siehe die von Nebeker (1981:vi-vii) wiedergegebenen Äußerungen und auch Harris' Zugeständnisse, daß seine Sicht nicht immer deutlich vom Text bestätigt wird (Harris 1983:52, 54; 1985:115). Zur Distanzierung von der feministischen Interpretation vgl. Ganner (1983a:60-1), Niesen de Abruña (1988) und insgesamt Unterkap. 1.5.

Der intendierte Rezipientenkreis läßt sich nicht eindeutig ausmachen; 'Rochesters' Leseradressen (siehe oben Anm. 2) sind nicht geschlechts- oder in anderer Art spezifisch, und Rhys behauptete, keine Vorstellung von ihren Lesern zu entwickeln (Brief an Athill, 26.2.[1963], in *JRL* 225). So läßt sich nur vermuten, daß sie einen vorrangig englischen Adressatenkreis (dessen Bild der Karibik sie korrigieren wollte) und generell um den Prätext wissende, aber traditionelle Erzählmuster bevorzugende Leser im Auge hatte (Brief an Athill, 16.8.[1963], in *JRL* 233).

⁴⁹ It might be possible to unhitch the whole thing from Charlotte Brontë's novel, but I don't want to do that. It is that particular mad Creole I want to write about, not any of the other mad Creoles. (Brief an Wyndham, 29.3.[1958], in *JRL* 153).

"Take a look at *Jane Eyre*. That unfortunate death of a Creole! I'm fighting mad to write *her* story." (Brief an Vaz Dias [wie Anm. 41], in *JRL* 157).

⁵⁰ "The most seriously wrong thing with Part II is that I've made the obeah woman, the nurse, too articulate" (Brief an Athill, [1966], in *JRL* 297). Diese Figur steht gerade im Mittelpunkt der Ausführungen von Wilson (1986). Zu Rhys' anti-feministischer Einstellung siehe Angier (1985:118-21).

⁵¹ "[...] the real cruelty of Mr Rochester. After all, he was a very wealthy man and there were many kinder ways of disposing of (or hiding) an unwanted wife - [...]" (Brief an Wyndham, 14.4.[1964], in *JRL* 262).

Zu Rochester als stülbildendem *feminine hero* im 19. Jahrhundert siehe Showalter (1977:139-43; zu WSS 1977:123-4).

⁵² In einer so benannten Reihe erschienen 1984 bzw. 1987 beim Ullstein Verlag, in deutscher Übersetzung, Rhys' Roman *After Leaving Mr Mackenzie* und ihr autobiographisches Fragment *Smile Please*.

⁵³ Das *copyright* an *Jane Eyre* war längst erloschen; daß es zu keiner sich zeitlich eng anschließenden Fortsetzung des Prätextes kam (was sich doch angesichts des Publikumserfolgs anbot und durch Füllen der Leerstelle am Ende leicht hätte verwirklichen lassen), unterstreicht in meinen Augen die Argumentation in Teil II, Abschnitt 4.2.2.

⁵⁴ Athill schilderte 1966 die Entstehungsgeschichte von *Wide Sargasso Sea* (vgl. Mellow comp. 1984:174-5) und teilte in ihren verschiedenen Vorworten zu Rhys' Werken (1979; 1984,

mit Ergänzung 1985; [1966] 1989) unbekannte biographische Einzelheiten mit. Zu Wyndham siehe das vorangegangene Unterkap.

⁵⁵ Wyndham erlangte in dieser Hinsicht dadurch Bedeutung, daß er als Nachlaßverwalter der 1979 gestorbenen Autorin nur selektiv biographische Informationen mitteilte: als Mit-Hg. der 1984 veröffentlichten *Auswahl* ihrer Briefe und durch seinen erst von Angier (1990) überwundenen Widerstand gegen eine Biographie kontrollierte er so das der reproduzierenden Rezeption zur Verfügung stehende biographische Material.

Zur biographischen Interpretation siehe besonders O'Connor (1986:10, 24-5, 219-21) und Angier (1990), sie klingt überdies bei Vertretern aller vier herausgearbeiteten Rezeptionsrichtungen an. Auch in diesem Fall ist ein Unterschied zwischen der autobiographische Züge verschleiern Autorintention (vgl. *JRL* 167, 172, 174, 187, 232, 276-7, 279, besonders aber S. 162 und 187) und der - durch die im Rahmen der Distribution geschaffenen Tatsachen (siehe Anm. 29 und 58) beeinflussen - realen Rezeption zu sehen.

⁵⁶ Vgl. *JRL* 172, 187, 232, 279 und Fulton (1974:341 Anm. 6).

⁵⁷ "For many years, Jean Rhys has been haunted by the figure of the first Mrs Rochester - the mad wife in *Jane Eyre*. The present novel [...] is her story" (Wyndham 1964 in *WSS* 10). Mit den sich anschließenden Sätzen nimmt er Rhys gegen eventuelle Vorwürfe in Schutz und gibt so indirekt auch ein Zeugnis für die damals noch vorwiegend negative Bewertung von Weiterführungen ab: "Not, of course, literally so: it is in no sense a pastiche of Charlotte Brontë and exists in its own right, quite independent of *Jane Eyre*. But the Brontë book provided the initial inspiration" (ibid.). Eine ähnliche Passage findet sich auch in der Verlagsnotiz der Erstausgabe.

⁵⁸ Her new book was inspired by a character in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*: Mr Rochester's first wife, the mad woman he brought back from the West Indies and kept secluded in the west wing of Thornfield Hall. (Verlagsnotiz zur Erstausgabe, 1966:[1]).

Auf dem Rückenband der Penguin-Ausgabe (1968) findet sich folgende Beschreibung:

Jean Rhys's first novel since 1939, the most amazing literary reappearance of our time, *Wide Sargasso Sea* is the story of the first Mrs Rochester, the mad wife in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*.

Antoinette Cosway is a Creole heiress; product of an inbred, decadent, expatriate community; a sensitive girl at once beguiled and repelled by the lush Jamaican landscape.

Soon after her marriage to Rochester, rumours of madness in the Cosway family poison Rochester's mind against her; Antoinette's beautiful face turns 'blank hating moonstruck' ... and the action narrows, as inexorable as Greek tragedy, towards the attic in Thornfield Hall, the grim Grace Poole and the suicidal holocaust of leaping flames.

(Dies wird, in leicht abgewandelter Form, auf dem Nachdruck von 1985 wiederholt, zusätzlich wird dort der transtextuelle Hinweis sogar noch auf dem *front cover*, direkt unter dem Titel, vermerkt. 1968 schloß sich an den Romantext eine Verlagsanzeige für *Jane Eyre* an.)

Hinter diesen Sätzen zeigt sich erstaunlicherweise mehr die in *Jane Eyre* als die in *Wide Sargasso Sea* gegebene Sicht des Geschehens und der Figuren (wo weder von Rochester noch von Thornfield Hall explizit die Rede ist, Grace Poole kaum als 'grim' erscheint und der 'suicidal holocaust' nicht dargestellt wird). Dieser paratextuelle Eingriff ist um so bedeutsamer, als es sich hierbei um die zur Veröffentlichungszeit sicherlich meistverbreitete Ausgabe auf dem Markt gehandelt haben wird. Vgl. Ganner-Rauth (1983b:139).

Während die meisten Übersetzungen von *Wide Sargasso Sea* auch dessen Titel übersetzt übernommen haben, erschien die norwegische Ausgabe 1969 als *Kreolerinnen pa Thornfield Hall* und setzte damit ebenfalls ein zusätzliches transtextuelles Signal. Die deutsche Taschenbuchausgabe (Frankfurt a.M.: Fischer, 1982) erschien dagegen im Klappentext ohne jeden Hinweis auf den transtextuellen Bezug und auf dem Rückenband lediglich mit dem für deut-

sche Leser nicht unbedingt aussagekräftigen Hinweis: "Nur jemand wie Jean Rhys [...] vermag das Drama einer Mrs. Rochester vollends zu verstehen" (aus einer Rezension in *Die Welt*; meine Kürzung).

⁵⁹ Zitiert nach der Ausgabe von 1968. Dies wird im Nachdruck 1985 nicht wiederholt, dafür finden sich noch explizitere Passagen auf dem Rückeinband der 1989 erschienenen Textplus-Ausgabe und in Athills Einleitung zu dieser und zu der Gesamtausgabe der Romane von 1985.

⁶⁰ Für diese Vermutung sprechen, denke ich, die von Rhys gemachte Zeitangabe (*JRL* 296) und ihre ironische Formulierung in einem Brief an Peggy Kirkaldy: "I'm supposing you've studied Jane Eyre like a good girl" (9.3.[1949], in *JRL* 50).

⁶¹ Ich denke etwa an George Lamming (geboren 1927 auf Barbados, seit 1950 in Großbritannien lebend) und seinen Roman *The Emigrants* (1954) oder Samuel Selvon (geboren 1923 auf Trinidad, seit 1950 in England) und *The Lonely Londoners* (1956). In Großbritannien ansässig sind oder waren ebenfalls Wilson Harris (geboren 1921 in Guyana; in England seit 1959), Edward Brathwaite (geboren 1930 auf Barbados, 1950-4 und 1965-8 in England) und V. S. Naipaul (1932 auf Trinidad geboren, seit 1952 in Großbritannien). Siehe dazu King (Hg. 1979:22-3) und Campbell (1981), die Werke von Rhys, Lamming, Harris und Naipaul in diesem Zusammenhang untersucht hat.

⁶² Das Erscheinungsdatum von *Wide Sargasso Sea*, das diese Zusammenhänge nahelegt, täuscht darüber hinweg, daß sich Rhys des Themas bereits in *Voyage in the Dark* angenommen hatte (siehe oben Anm. 39). Ihre veröffentlichten Briefe lassen nicht erkennen, daß sie später von den Werken der anderen genannten westindischen Autoren Kenntnis hatte.

⁶³ Vgl. James (1978:56) und Staley (1979:120). An dieser Stelle läge es nahe, den Folgetext als Teil einer "literature of cultural confusion and conflict" - wie King (1980:28-9) die Phase der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre innerhalb der 'new English literatures' beschrieben hat - aufzufassen, doch scheint mir auch hier der Entstehungszusammenhang und das historische *setting* eher die Individualität von *Wide Sargasso Sea* zu betonen.

⁶⁴ Zur sozialen und ethnischen Zusammensetzung, bezogen auf Jamaica, siehe Brathwaite (1971:105-92). In *Wide Sargasso Sea* fehlen - verständlicherweise, nach der Sklavenbefreiung - Vertreter selbst aus Westafrika verschleppter Bevölkerungsteile; Inder werden nebenbei (WSS 30) erwähnt. Brathwaite faßt unter den schillernden Begriff 'Creole' (siehe seine Übersicht, 1971:xiv-xvi) alle in der Karibik lebenden ethnischen Gruppen zusammen (nicht nur die weiße Bevölkerung). Die Tendenz hin zu dieser Definition hatte Rhys bereits veranlaßt, den Folgetext nicht mit "The Creole" zu betiteln (*JRL* 154, 172). Ich gebrauche diese und abgeleitete Bezeichnungen in ihrem und dem begriffsgeschichtlich älteren Sinn, allein auf Weiße bezogen. (Dies wird beispielsweise auch in der Verlagsnotiz zur Großdruckausgabe, 1980:[i], unterstrichen.) Zu Brathwaites Kritik an Rhys' Roman vgl. James (1978:69).

⁶⁵ 'Rochester' sieht Antoinette von Beginn an als andersartig (wenn nicht minderwertig) an: "Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either" (WSS 56). Später verwischen sich für ihn die Unterschiede zwischen seiner kreolischen Frau und der Mulatin Amélie ("For a moment she looked very much like Amélie. Perhaps they are related, I thought. It's possible, it's even probable in this damned place." WSS 105); andererseits entdeckt er nach der Liebesnacht bestürzt negroide Züge an Amélie (WSS 115).

⁶⁶ Die jeweiligen Kindheitserfahrungen der Kreolin Antoinette und des Mulatten Daniel sind dafür bezeichnend (WSS 15-38, 100-4).

⁶⁷ Lai (1968:41-2). Dies scheint mir - besonders angesichts des Adjektivs *wide* im Titel - die plausibelste Deutung zu sein, was nicht ausschließt, daß auch andere Bedeutungen mitschwingen (in Zusammenhang mit der geophysikalischen Tatsache, daß es sich hierbei um einen be-

sonders ruhigen Teil des Atlantiks handelt, oder mit der Legende, daß die dort charakteristischerweise ausgedehnten Seetangvorkommen Schiffe in ihren Bann zögen), ohne daß diese zusätzlichen Konnotationen aber für sich allein genommen Sinn machten.

Der Titel wird im Text nicht wiederholt und bleibt so für Interpretationen offen (siehe die Verlagsnotiz zur Erstausgabe - "the perilous ocean of difference which separates her from the man who might have saved her" (1966:[1]) - sowie Hearne 1974:331-2, Tiffin 1978:330, Thomas 1978:357, Nebeker 1981:200-1, O'Connor 1986:145 und zusammenfassend Hemmerts 1987:437-8).

Das Interpretationsproblem war Rhys bekannt ("nobody knew what I meant." Brief an Wyndham, 29.3.[1958], in *JRL* 154); auch ihr für die abschließende Romanform wegweisen des Gedicht "Obeah Night" bleibt in der relevanten Strophe mehrdeutig:

Perhaps Love would have smiled then
 Shown us the way
 Across that sea. They say it's strewn with wrecks
 And weed-infested
 Few dare it, fewer still escape
 But *we*, led by smiling Love
 We could have sailed
 Reached a safe harbour
 Found a sweet brief heaven
 Lived our short lives

(Brief an Wyndham, 14.4.[1964], in *JRL* 264. Vgl. *JRL* 204 und Athill 1989:xiv.)

⁶⁸ WSS 148; zu ihrem - für sie unerreichbaren - Gegenbild siehe WSS 150. Zur Bildlichkeit siehe auch Thieme (1979:121-3).

Eine vergleichbare Gegenüberstellung hatte Rhys schon in *Voyage in the Dark* vorgenommen (Rhys [1934] 1984:17-8, 23, 47). Siehe oben Anm. 39, und die Sicht der Zusammengehörigkeit beider Werke bei Ramchand (1976:100-2), James (1977) und O'Connor (1986).

⁶⁹ Siehe dazu den Forschungsbericht von Furnham/Bochner (1982:167-73), den Beschreibungs- und Erklärungsversuch von Bochner (1982) sowie das erweiterte Konzept beider Autoren (Furnham/Bochner 1986). Das fiktive Geschehen im Roman illustriert vielfach empirische Befunde von Sozialpsychologen, was um so verblüffender ist, wenn man bedenkt, daß die ersten Untersuchungen zum 'Kulturschock' nicht vor den sechziger Jahren veröffentlicht wurden (offensichtlich ohne daß Jean Rhys von ihnen Kenntnis erlangte).

⁷⁰ "(a mad girl. She'll not care who she's loving.) She'll moan and cry and give herself as no sane woman would - or could. *Or could.*" (WSS 136). Erinnerung sei an das im Prätext ihm in den Mund gelegte Urteil (*JE* 334, zitiert oben in Anm. 11).

⁷¹ Vgl. WSS 57, 141 (zur Sprache); 62, 72, 82 (Zerbrechen von Blumen); 71, 77, 138 (Unverständnis für Gebräuche). Zur Umbenennung seiner Frau vgl. Bruner (1984:247); insgesamt deckt sich meine Argumentation mit der von Lai (1968:40-4, 47), allerdings mit dem Unterschied, daß er den Konflikt vorrangig auf die Gruppen der Kreolen und der englischen Kolonialherren beschränkt sieht (und die transtextuellen Aspekte diesem Konflikt lediglich funktional zuordnet).

Es handelt sich bei dem Konflikt der Eheleute keineswegs nur um ein "duel of minds" (Higdon 1984:111). Rochesters Verhalten ließe sich sozialpsychologisch als 'chauvinistische' Reaktion des Mitglieds einer monokulturellen Gesellschaft auf die Erfahrungen in einer multi-kulturellen Umwelt beschreiben (Bochner 1982:7-11, 23, 27-30). Es veranschaulicht zudem den Befund, daß

contrary to popular belief, inter-group contact does not necessarily reduce inter-group tension, prejudice, hostility and discriminating behaviour. [...] Indeed, at times inter-group contact may increase tension, hostility and suspicion [...]. It all depends on the conditions under which the contact occurs (Bochner 1982:16).

Antoinette stünde in diesem Konzept für ein typisch 'marginales' Gesellschaftsmitglied (Bochner 1982:27-9; Furnham/Bochner 1986:29-31).

⁷² Das mußte etwa auch Lai (1968:51-2) eingestehen, der den Schluß aufgrund seines Symbolgehalts vorher folgendermaßen bewertet hatte:

this apparently irrational act of self-destruction, explained in *Jane Eyre* as simply the act of a madwoman, becomes completely rational and valid when viewed from Antoinette's own perspective on the world [...]. In fact, this reinterpretation of Antoinette's final act, in terms of the wider theme of the white West Indian's relation to the two worlds of his life, becomes the crucial factor in the novel [... and (HN)] must surely place this novel among the major achievements of West Indian literature. (Lai 1968:44)

Siehe auch O'Connor (1986:168).

⁷³ Vgl. Thieme (1979:123) und (Harris 1985:117). Beide Interpretationen verbindet Ramchand (1976:106-7), während James (1977:126; 1978:62) noch eine dritte hinzufügt: Antoinettes letztendliche Eingliederung in einen für die westindische Geschichte charakteristischen Teufelskreis der Gewalt (der in ihrem Fall mit dem Brand von Coulibri Estate eingesetzt hatte). Einen ähnlichen Zusammenhang mit dem zirkulären Geschichtsbild präkolumbianischer Indio-kulturen stellt Harris (1983:49-61) her. Bei O'Connor (1986:153) finden sich nahezu alle Interpretationsmöglichkeiten miteinander verbunden, doch verwirft sie anschließend (1986:168) die Sicht des Racheakts.

⁷⁴ Siehe auch die in *JRL* 297 und bei Thieme (1979:118) wiedergegebenen auktorialen Epitexte und dessen eigene Ausführungen (1979:121-4).

Die Tatsache, daß die Landschaftsschilderungen des ersten Teils für das als *setting* gewählte Jamaica nicht zutreffen (sondern eine Übertragung der Verhältnisse von Dominica darstellen), fällt nicht sehr ins Gewicht. [Eine kurze Beschreibung Jamaicas gibt Brathwaite (1971:4-6); die Diskrepanz merkte zuerst James (1978:51) an.]

Vgl. James (1978:66) und - zum Zusammenhang mit zeitgenössischen Vorurteilen - Thorpe (1977:101-2, 105).

⁷⁵ Siehe in diesem Zusammenhang Thomas (1978:350), Thieme (1979:120-1), Ganner (1983a: 58) und Ganner-Rauth (1983b:139). Anders etwa als bei ihrem 1939 erschienenen Roman *Good Morning, Midnight*, dessen Ende deutlich auf das des *Ulysses* anspielt (Staley 1979:97), sind in *Wide Sargasso Sea* aber stilistisch nur Anklänge an Joyce zu finden, etwa in dem Satz "I imagined the dogs the cats the cocks and hens all sleeping" (1966:103; *WSS* 85; dies wird jedoch in der Textplus-Ausgabe, 1989:53, korrigiert). Zu Erwägungen über eine weitaus radikalere, erste Fassung siehe *JRL* 233.

⁷⁶ Siehe *WSS* 25-42, 94-5 (zu Tante Cora); 55-7, 83-5, 99-110, 115-6 (zu Amélie); 17-8, 25-7, 89-97, 125-33 (zu Christophine); und zum Vergleich *JE* XII/141, XXVII/344.

⁷⁷ Das Zitat entstammt der Rezension von Elizabeth Rigby in der *Quarterly Review* vom Dezember 1848 (zitiert nach Allott Hg. 1973:71), ähnliche Vorwürfe waren bereits früher laut geworden und hatten die Autorin sogar zu einer peritextuellen Entgegnung (im Vorwort zur zweiten Auflage, Dezember 1847) veranlaßt.

Obeah nahm in Rhys' Konzeption eine noch wichtigere Rolle ein, als ich persönlich sie in der vorliegenden Textgestalt erkennen kann: vgl. *JRL* 262-6.

⁷⁸ Die hinter dem Wertungsproblem der Eigenständigkeit von *Wide Sargasso Sea* verborgene Frage nach den Gründen für Rhys' spezifischen Umgang mit transtextuellen Signalen läßt sich - das sei noch einmal betont - nicht werkimmanent, sondern nur unter Rückgriff auf die Autorintention(en) als Analyseinstrument beantworten.

⁷⁹ Siehe auch Derek Walcotts Gedicht "Jean Rhys" (in *The Fortunate Traveller*, London 1982: 45-7), das eine Hommage an die Autorin (und keine produktive Rezeption ihres Romans) darstellt. Den Hinweis auf Breezes Gedicht verdanke ich Marlies Glaser (Frankfurt) und dem Projektutorium Postkoloniale Literaturen der FU Berlin.

⁸⁰ Mangels anderer Angaben zitiere ich aus der Kurzbiographie im Klappentext:

Born in Insh, Aberdeenshire in 1918, *ROBBIE KYDD* [...] became a residential worker with children and then a social work teacher. [...]

Kydd's first book, *Auld Zimmery*, was shortlisted for the Royal Bank of Scotland / Saltire New Writers' Award in 1987.

⁸¹ Sie wird von ihrem Vater auch als Antonia, von Rochester als Antoinette angesprochen - Kydd verschmilzt so die ihr in T₁ und T₂ gegebenen Namen.

⁸² Der Roman setzt mit einem Ritt der Neunjährigen (noch auf einer Sau) ein, bevor sie über einen transtextuellen Vergleich mit Catherine Morland aus Austens *Northanger Abbey* so charakterisiert wird:

Antoinetta was, like Catherine, "noisy and wild"; she too "hated confinement and cleanliness"; and she certainly preferred "riding on horse-back and running about the country to books." (1991:8)

⁸³ 1991:281, 292. Der Namenswechsel dient hier zuerst einmal der Tarnung bei der Überfahrt nach England, er hat nichts mit ihrer Mutter zu tun (diese erscheint hier als *Madeleine* Mason). Andere Figuren, die solchen in WSS nachempfunden wurden (aber kein Gegenstück in *JE* haben), sind Matti und Betsy (die Rhys' Christophine ähneln) sowie Tonys Bruder Henri (bei ihr: Pierre).

⁸⁴ Kydd unterstreicht dies in den "Author's Notes" (1991:375), siehe auch oben Anm. 16. Eine Anspielung auf das letzte Kapitel von Brontës Vorlage bildet der imitative Satz "My readers, I married Betsy" (359).

⁸⁵ Nebenbei werden auch noch Zweifel an der Plausibilität von Teilen von Brontës *plot* laut, nämlich was die Verbindung zwischen Mason, Jane Eyre und ihrem Onkel auf Madeira angeht (1991:306, 309).

⁸⁶ To the scandal of Tony's attire was added the scandal of her behaviour every year at Camboulay (or "*Cannes-brûler*") - the annual occasion when the dead lower leaves of the standing cane are put to the torch in order to clear the way for the cane-cutters, to rid the field of poisonous snakes, and to make the juice run more freely when put to the mill. [...] I heard reports from Betsy and others about how she screamed and sang and danced with unseemly jubilation as the flames licked and roared through the cane-rows and the smoke stained the sky. (1991:33, siehe dort auch S. 186)

Der Leser wird über den Eintrag zu 'Camboulay' im Glossar des Folgetextes auf diese Passage zurückverwiesen.

Tonys Träume und die Drohung, sich selbst zu verbrennen, finden sich andererseits auf S. 298-9.

87 1991:[1]. Kydd verlegt damit das *setting* fort von Jamaica und Dominica und hin auf die Inseln Tobago (7-188) und Trinidad (189-283, 315-71). Zu den Gründen äußere ich mich im laufenden Text auf S. 284.

88 " - this commonplace, quiet stranger - how had he become involved in the web of horror?" / *Jane Eyre* / CHARLOTTE BRONTE

"Richard Mason is a sly man and he will tell you a lot of nancy stories, which is what we call lies here - " / *Wide Sargasso Sea* / JEAN RHYS (Kydd 1991:[2])

Its hero is one Richard Mason, the mysterious 'stranger' from the gothic part of Charlotte Brontë's *Jane Eyre* [...] a stranger to his own parents. (Klappentext)

I was as much a stranger there [in Scotland (HN)] - a foreign gentleman - as I have been anywhere; except, as I was now recognizing, in my Betsy's arms (1991:285; siehe auch S. 52, 224, 356)

89 Es liegt eine traditionelle Ich-Erzählsituation mit auf den Erzähler beschränkten *inside views* vor, statt einer Verbindung aus zwei Erzählperspektiven unter Einsatz des Inneren Monologs wie bei *Wide Sargasso Sea* (siehe oben Anm. 2).

The Quiet Stranger mit seinen 33 Kapiteln und den verschiedenen Anhängen umfaßt 383 Seiten (Rhys' Roman in der gebundenen Erstausgabe dagegen nur die Hälfte). Der schon im laufenden Text zitierte Titel auf dem Vorsatzblatt, die Kapitelüberschriften (in Versalien) und natürlich der sprachliche Stil verweisen auf Konventionen des 18. und 19. Jahrhunderts. Mir sind nur zwei geringfügige Anachronismen aufgefallen (das ²*OED* weist die bei Kydd auf den S. 321 und 336 fallenden Wörter "philoprogenitive" und "down-to-earth" nicht vor 1865 bzw. 1930 nach), zwei Archaismen verstärken dagegen den von Kydd gewünschten Eindruck ("trousers", 1991:40 und 133; "spake", 323 und 361).

90 1991:291, siehe *JE XVIII/220; XIX/232*. Ein späterer Brief Jane Eyres an Mason in Trinidad erreicht diesen nur über Umwege, "the delay being explained by its having been wrongly addressed to Jamaica" (1991:362).

91 Historische Faktentreue schlägt sich für Kydd bereits in den bewußt gewählten Bezeichnungen der ethnischen Gruppen nieder:

I am well aware that "Negro" and "Negress" have become derogatory terms, and found writing them an uncomfortable experience. However, I decided that they were a part of history with which I could not tamper. ("Author's Notes", 1991:376)

In case my story ever reaches an audience outside the West Indies, which will be when I have been dead for a long time, I should explain that the word "Créole" then meant "born in the West Indies" and does not signify "of mixed blood". (Romantext, 1991:45)

Die letzte Bezeichnung schließt für Kydds Erzähler - anders als beispielsweise für Rhys - auch Schwarze mit ein. Siehe gleichfalls 1991:112, 120, 380 ("Glossary") und außerdem oben meine Anm. 64.

92 Die Verkaufszahlen liegen mir vor, sind aber nicht zur Veröffentlichung bestimmt (Brief von Bill Campbell, Director, Mainstream Publ. Co., vom 25.10.1993).

Andere Rezensionen sind mir nicht bekannt.

93 Brontë [1860]. Das auf den 27.11.1853 datierte Manuskript enthält zwei Kapitel mit insgesamt ca. 7.000 Worten.

94 Ähnlich urteilte auch Haley (1980). Ganner-Rauth setzt fort:

Into an atmosphere of cosiness [...] are embedded Mrs. Chalfont's reminiscences of her disastrous marriage to a despotic Mr. Rochester-like widower, a funeral coach with a lunatic coachman, an eerie churchyard with owls hooting and bats wheeling. [...]

Biographical material from the world of the Brontës' juvenilia and a Wuthering Heights-like evocation of the moors as the stepchildren's playground are not missing. (1983b:135-6)

⁹⁵ Zur Rezeptionsgeschichte siehe Watson (1949), Christian (1964), Rosengarten (1978) und Maack (1980). Die angeführten frühen - und weitere - Rezeptionsdokumente finden sich bei Allott (Hg. 1970:39-42), siehe dort ebenfalls den Überblick über die Publikationsgeschichte (1970:15-6).

⁹⁶ Zeitgenössischen anonymen Rezensenten galt der Roman als "wild, confused, disjointed and improbable" (*Examiner* 8.1.1848) bzw. "in parts very unskillfully constructed" (*Britannia* 15.1.1848; beide Texte in Allott Hg. 1970:40-2).

⁹⁷ Bei 'Buckingham' (i. e. Nancy und John Sawyer) spielen Parallelen zum Geschehen in Emily Brontës Roman nur in der Nebenhandlung eine Rolle. Die junge Cathy, die an Schwindsucht leidet, erkennt sich in ihren Fieberphantasien in Catherine Earnshaw wieder und projiziert ihre romantische Liebe auf den Stallburschen Seth, der wie Heathcliff von Zigeunern abstammt. Cathy stirbt jedoch, ohne daß eine Beziehung zu Seth entsteht. Die Haupthandlung kreist um einen Kriminalfall und eine Liebesbeziehung: Emma Hardaker, die Cousine Cathys, kann ein 15 Jahre zurückliegendes Verbrechen aufklären und den zu Unrecht Verdächtigen heiraten (Maack 1980:212).

Guerillas spielt in einem nicht näher bezeichneten karibischen Inselstaat der Gegenwart, böte damit die Gelegenheit zu einer interkulturell angelegten literarischen Replik, enthält aber lediglich Anspielungen auf Werke der Brontës. Zwei der Hauptfiguren, Jane und Roche, erinnern an das Paar aus *Jane Eyre*, während Jimmy, die dritte Hauptfigur, sich von Emily Brontës Roman begeistert zeigt und seinen Besitz nach Wuthering Heights bzw. Thrushcross Grange benennt. Die Handlung selbst knüpft nicht an die Romane der Brontës an. Zu diesem Roman siehe Thieme (1979).

Bei Naipauls und Buckinghams Folgetext liegt jeweils ein ähnlicher Fall vor wie bei Jane Gardams *Crusoe's Daughter* (siehe oben S. 147), und hier wie dort handelt es sich nicht um Weiterführungen im Sinne dieser Untersuchung.

⁹⁸ Kurzbiographien finden sich in CA 1980:85-88:94 (zu Caine, *1944), in *The Writer's Directory 1990-92*:1044 (zu Wheatcroft, *1925) und in Townsend (1979; zu Garfield, *1921). Zu Ellerbeck kann ich keine Angaben machen; zu Haire-Sargeant vermerkt der Klappentext:

Lin Haire-Sargeant was born in Minnnesota [*sic*] and grew up in the midwest. She is currently a Ph.D candidate [...] and teaches writing and Nineteenth Century literature at the University of Massachusetts-Boston.

⁹⁹ [1977] 1978:v. Ich zitiere im weiteren nach der britischen Ausgabe, die einen Nachdruck der mir nicht zur Verfügung stehenden amerikanischen Erstausgabe darzustellen scheint.

¹⁰⁰ Die Handlung will ich nicht im einzelnen referieren, ihre Grundzüge und die gesetzten Schwerpunkte werden bereits in den Verlagsnotizen deutlich:

Old passions and hostilities come to life in a narrative that continues one of the world's greatest love stories . . . (1978:Rückeinband)

A GREAT LOVE REBORN

As Emily Brontës classic, Wuthering Heights, ended Heathcliffe [*sic*] had just died, still grieving over the death of Catherine. Over the years countless readers have wondered if their two descendants, Hareton and young Cathy, would be haunted by their tormented pas-

sions. Would they marry and inherit the same tragic destiny of a love that was at once obsessive yet grand?

In this fascinating new sequel we learn that Hareton and Cathy do marry. But their home is soon disturbed by the startling appearance of Heathcliff's son, Jack . . . a dark secret all these years. Jack has the same fierce attractiveness of his father and the will to use it. The inhabitants of Wuthering Heights and Thrushcross Grange seem fated to relive the primeval passions and hostilities of their forebears . . .

Once again we feel the intensity of the windswept Yorkshire moors, the intricate interplay of familiar emotions, wild and poignant love, stormy violence, and rustic calm. Here is a captivating tapestry of romantic fiction that does not seek to imitate or recreate, but rather continues - with respect and affection - one of the world's greatest love stories. (1978:[1])

Eine ausführliche Inhaltsangabe findet sich bei Nicolaisen (1987:52-5).

¹⁰¹ Last of all there was the gipsy baby with hair as black as sin. [...]

So the infant grew and grew in all his darkly passionate mystery. He grew until he was between five and six years old when, early one summer, he ran away from Mrs Bonney's care. By degrees he made his way northward until, one day, he was found in the streets of Liverpool by a kindly old gentleman by the name of Earnshaw. This old gentleman took him home and brought him up, and, after an early disappointment in love, he ended his days in prosperous circumstances in a remote part of Yorkshire. Considering his unfavourable beginnings, he ended up rather well. (1971:174)

Den Hinweis auf diesen Folgetext fand ich bei Ganner-Rauth (1983b:142), die allerdings den Titel unrichtig wiedergibt.

¹⁰² Siehe beispielsweise seinen Catherine im Brief mitgeteilten Gefühlszustand am Tag des Fortgangs:

I would make his [Edgar Linton's (HN)] entire genteel world pay, the whole of it - for his offence and yours. That was the promise I made myself, solemnly, [...]. To embark on a holy war against them all, all their kind, and in doing so raise myself beyond their power. It made me proud. [...] I would have learning and learn to ape the gentlemen. They had money; I would get money, and buy whatever my low birth had denied me. Perhaps one day I would buy you. (1977:11-2; auszugsweise auch auf dem Vorsatzblatt der Taschenbuchausgabe 1978 nachgedruckt)

Die mit Lockwood verbundene Herausgeberfiktion kann weder diese Ausdrucksfähigkeit noch etwa Ausdrücke wie "parodying" bzw. "Bellowing like Polyphemus" (beides 1977:18) erklären.

¹⁰³ It is a tale of passion and violence, the tale of a man driven as much by love as by hatred, the sequel to Emily Bronte's magnificent novel. (Verlagsnotiz, 1977:[i])

a story as tumultuous and violent as *Wuthering Heights* itself. One of the most compelling and enigmatic characters in fiction is resurrected . . . (Rückeinband der Taschenbuchausgabe 1978)

¹⁰⁴ Kap. 13, ich zitiere im weiteren nach der in Großbritannien erschienenen Ausgabe. Den Hinweis auf diesen Folgetext verdanke ich Hartmut Vormann.

Ausdrücke wie "effluvia" (1991:19), "paroxysms" und "chameleon" (28), "interlocutor" (31), "concomitant" (32) oder "numinous" (108) sind Beispiele für Heathcliffs überraschende Ausdrucksbreite, die auch durch Wendungen wie "an imposing, symmetrical Palladian edifice (as I now know)" (20) oder "The paradox in the dyad did not strike me then; I was far too dazed for logic" (26) nicht plausibler wird. Ihm und anderen Romanfiguren in den Mund gelegte Wörter wie "falsified" (92), "great chain of being" (101) oder "counter-theory" (211) spiegeln offen-

sichtlich eher die Interessen der Autorin, und bei "textbooks" (131) handelt es sich eindeutig um einen Anachronismus.

¹⁰⁵ Siehe oben Anm. 16.

¹⁰⁶ Siehe *WH* X/107, XI/111, 113, XIV/151, XXI/221. Zur Darstellung im Folgetext siehe dort S. 124, 209, 270-85.

¹⁰⁷ Vom Standpunkt des "ordinary reader", nicht des Akademikers aus betrachtet, lobte Haley (1980) *Another Ladys Emma* als "well told" und "admirably done"; A. N. Wilson äußerte sich im *TLS* ebenfalls positiv. Die Folgetexte von Caine und L'Estrange wurden in *Time* (Gray 1978), der *NYTBR* (Charyn 1978) und in den *Brontë Society Transactions* (Lemon 1978) rezensiert sowie in die Bibliographien von Yablon/Turner (comps. 1978) und Passel (comp. 1979) aufgenommen. Die Aufsätze stammen von Ganner-Rauth (1983b) und Nicolaisen (1987). Zu *Heathcliff* siehe außerdem noch MacAndrew (1979:248). Die abwertende Rezension von *Catherine, Her Book* im *TLS* habe ich bereits im laufenden Text zitiert.

VI. WEITERFÜHRUNGEN ZU ROMANEN VON DICKENS

1. Allgemeiner Wandel in der Rezeptionsgeschichte

The first thing that anyone would naturally observe about Dickens (1812-70) is that he is an immensely popular writer. With the possible exceptions of Bunyan and Scott, he has been, and is likely to remain, our most widely read author of great powers and permanent interest, the 'classic' in all English literature who is most acceptable to readers of all ages and of widely differing mental capacities. (Churchill [1958] 1980:119)

Dickens, unfortunately, is no longer 'popular literature.' (Kaplan 1980:301)

Diese im gleichen Jahr veröffentlichten, sich aber grundsätzlich widersprechenden Einschätzungen sind mehr als ein bloßer Zufallsfund. Bei R. C. Churchill handelt es sich um einen mit der Rezeptionsgeschichte dieses Autors wohlvertrauten Forscher (siehe Churchill comp. 1975), Fred Kaplans Urteil erschien in einem Spezialorgan der reproduzierenden Rezipienten (dem *Dickens Studies Annual*) und erhält so ebenfalls besonderes Gewicht.

Dickens war in der Tat einer der ersten ausgesprochenen Bestsellerautoren der britischen Literatur, seine Schriftstellertätigkeit ist jedoch nicht durchgehend die reine Erfolgsgeschichte gewesen, als die sie im nachhinein vielleicht erscheint.¹ Einzelne Romane - *Barnaby Rudge* (1841) und *Martin Chuzzlewit* (1843-4), aber auch *Hard Times* (1853-4) und *Great Expectations* (1860-1) - waren bereits zu seinen Lebzeiten kommerziell deutlich weniger erfolgreich als andere. Außerdem fiel ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zunehmend sein Ansehen in den Augen reproduzierender Rezipienten, und nicht zuletzt auch bei Romanciers wie W. M. Thackeray und George Eliot, die nun zu seinen Konkurrenten aufstiegen. Dickens' Romane wurden nach seinem Tod bald überwiegend zu Kinderbuch-Klassikern, ehe sie ab 1940 erneut bei reproduzierenden Rezipienten auf starkes und wohlwollendes Interesse stießen. Diese Kritiker (zuerst 1940 George Orwell und Edmund Wilson) versuchten, Dickens wieder einem 'erwachsenen' Leserkreis nahezubringen.

Zurück zu den eingangs angeführten Zitaten. George H. Ford hat bereits 1955 darauf hingewiesen, wie zweifelhaft die Urteile derjenigen gewesen sind, die Dickens den literarischen Totenschein ausgestellt haben (1955:170-2, 227-8), und er hat später nachweisen können, daß die Zahl der jährlich verkauften Exemplare einzelner seiner Romane allein in den USA immer noch in die Hunderttausende geht (1970:170-1). Leben Totgesagte wirklich länger - oder hat Kaplans Feststellung für die siebziger und achtziger Jahre doch ihre Berechtigung? Dickens ist heute zwar weltweit auf den Lektüreempfehlungen

von Schulen und Hochschulen vertreten - hat er sich aber beispielsweise auch auf den Geburtstagswunschliten von Kindern wie von Erwachsenen halten können? Anders gefragt: werden Dickens' Romane heute wirklich allgemein gelesen oder stellen sie für viele bloß noch eine reine Pflichtlektüre dar?

Eine eindeutige Antwort auf diese Frage läßt sich letztendlich nur aus einer breit angelegten Umfrage gewinnen. Da sie nicht vorliegt, gewinnen die mit passiver wie produktiver Rezeption verbundenen Zahlen an Aussagekraft. Dabei fallen jeweils bemerkenswerte Tatsachen ins Auge. Erstens: die Reihenfolge der beliebtesten Romane von Dickens hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts entscheidend verändert, wie die folgende Übersicht deutlich macht.²

| bis 1870 | 1882 | 1968 | |
|-------------------------|----------------------------|------------------------|----------------------|
| | | Großbritannien | USA |
| 1. <i>Bleak House</i> | 1. <i>Pickwick</i> | 1. <i>Copperfield</i> | 1. <i>Two Cities</i> |
| 2. <i>Little Dorrit</i> | 2. <i>Copperfield</i> | 2. <i>Great Exp.</i> | 2. <i>Great Exp.</i> |
| 3. <i>Copperfield</i> | 3. <i>Dombey & Son</i> | 3. <i>Hard Times</i> | 3. <i>O. Twist</i> |
| 4. <i>Oliver Twist</i> | 4. <i>Little Dorrit</i> | 4. <i>Oliver Twist</i> | 4. <i>Hard Times</i> |
| 5. <i>Pickwick</i> | 5. <i>Chuzzlewit</i> | 5. <i>Pickwick</i> | 5. <i>Chr. Carol</i> |
| | . . . | | . . . |
| | <i>Two Cities</i> | . . . | 9. <i>E. Drood</i> |
| | <i>Great Exp.</i> | | |
| | <i>Edwin Drood</i> | 17. <i>Edwin Drood</i> | |

Die viktorianischen Favoriten wie *Bleak House* oder *Little Dorrit* lassen sich in den *Top Five* nicht länger finden, dafür hat insbesondere *Great Expectations* einen phänomenalen Sprung nach vorn, vom vorletzten auf den zweiten Platz getan. Die Länge (bzw. eher die Kürze) der jeweiligen Romane ist hier zweifellos auch, wenngleich nur von untergeordneter, Bedeutung (denn die drei genannten Werke sind schon umfangreich genug). Wichtiger ist der Einfluß von Schule, Hochschule und Film, wie gerade das Beispiel *Great Expectations* zeigt (siehe unten Seite 323).

Ebenso bemerkenswert ist die Geschichte der *produktiven Rezeption*, die sich im großen und ganzen in vier Phasen einteilen läßt - ähnlich wie bei Austen, nur daß hier die urheberrechtlichen Bedingungen größere Bedeutung erlangen. In die erste Phase fallen die vielen sich - insbesondere an die *Pickwick Papers* - unmittelbar anschließenden Folgetexte, deren Autoren natürlich von Dickens' Popularität ebenfalls zu profitieren hofften. Die 1842 erfolgte Änderung des Urheberrechts setzte hier einen Schlußpunkt.³

Mit Dickens' Tod 1870 setzte eine zweite, anderthalb Jahrzehnte dauernde Welle von Weiterführungen ein, vorrangig zum unvollendeten Roman *The Mystery of Edwin Drood*. Dessen unmittelbare Weiterführungen erschienen nur in den USA, und zwar wegen des dort noch mangelhaften Urheberrechtsschutzes.⁴

Das Rätsel um Edwin Drood beschäftigte auch die Autoren der meisten später publizierten Weiterführungen, die sich wiederum in zwei Veröffentlichungsphasen einteilen lassen. Die erste (dritte), setzte eigentlich schon vor dem Ersten Weltkrieg, richtig dann aber erst um 1920 - mit dem endgültigen Ablauf des *copyright* an Dickens' Werk - ein. Sie schloß u. a. zwei Folgetexte aus der Hand *eines* Verfassers ein, was ein Autoren- und Verlagskonzept erkennen läßt.⁵ Nach 1935 blieben für nahezu ein halbes Jahrhundert andere Weiterführungen aus: Dickens erfreute sich in der Tat bei produktiven Rezipienten keiner Beliebtheit mehr.

Das änderte sich erst wieder 1980 - dem Jahr, als Fred Kaplan in Dickens nicht länger einen populären Autor erblicken konnte. Seine Ansicht ist durch die Vielzahl der seither erschienenen Weiterführungen jedoch nicht widerlegt, sondern allenfalls modifiziert worden: auffällig ist nämlich die Konzentration auf lediglich zwei Romanvorlagen. Erwartungsgemäß handelt es sich dabei um den fragmentarischen letzten Roman *The Mystery of Edwin Drood* und zum zweiten um *Great Expectations*. Auf diese beiden Gruppen von Folgetexten beschränken sich auch meine folgenden Ausführungen.

2. Die Rezeption von *Edwin Drood*: des Rätsels Lösungen

2.1 Rezeptionsphasen und -formen

Es ist wirklich nicht verwunderlich, daß gerade zu *The Mystery of Edwin Drood* eine lange Reihe von Weiterführungen erschienen ist. Dickens starb im Sommer 1870, nachdem er die Hälfte der angekündigten zwölf Teile des Fortsetzungsromans fertiggestellt hatte, ohne jedoch eine definitive Lösung des Rätsels zu hinterlassen. Die Gründe für die umfangreiche produktive Rezeption (und für die ebenso zahlreichen Versuche reproduzierender Rezipienten) sind gänzlich verschieden von allen anderen bisher behandelten Fällen zeitübergreifenden transtextuellen Bezugs.⁶ Das seit damals anhaltende Interesse an einer Vervollständigung dieses Fragments liegt weniger in der Person des Autors und seiner Stellung als eines populären 'Klassikers' (wie etwa bei Jane Austen) begründet als vielmehr gerade in dem zur Denksportaufgabe werdenden Charakter der Vorlage. Ernsthaftige Verfremdungen oder literarische Repliken sind unter diesen Umständen natürlich nicht zu erwarten, zumal das Fragment selbst allgemein zu den unbedeutenderen Leistungen des Autors gezählt wird. Alles konzentriert sich auf drei Leitfragen:

- Wurde der junge Edwin Drood während seines Besuchs in der Kleinstadt Cloisterham ermordet oder ist er nur zeitweilig verschwunden?
- Wurde der Mord(versuch) von seinem Onkel, dem opiumsüchtigen Kantor John Jasper, begangen?
- Wer ist der später in Cloisterham auftauchende Mr Datchery wirklich - etwa eine andere Nebenperson (oder gar der verschwundene Drood) in Verkleidung?

Ich sprach von einem seit Dickens' Tod anhaltenden Interesse an der Beantwortung dieser Fragen und will dies - und damit auch die bereits in Ansätzen referierte Geschichte der *produktiven* Rezeption - jetzt etwas genauer fassen. Anders als bei Dickens' sonstigen Romanen ging sie einher mit zahlreichen halb fiktionalen, halb wissenschaftlichen Versuchen *reproduzierender* Rezipienten; außerdem wurde sie durch längere 'unproduktive' zeitliche Zwischenräume unterbrochen. Die erste, unmittelbar nach Dickens' Tod einsetzende Phase (d. h. die zweite insgesamt) wurde 1887 durch Richard A. Proctors 'kritische' Studie *Watched by the Dead* beschlossen. Sie ist gekennzeichnet durch *fünf*, in ihrer Mehrzahl in den USA veröffentlichter Folgetexte. Sie wurde weiterhin bestimmt durch die in ihrem Wahrheitsgehalt umstrittenen Mitteilungen des Dickens-Biographen John Forster über angebliche auktoriale Intentionen zur Weiterführung der Handlung. Forster veröffentlichte außerdem einen Kapitelentwurf (das sogenannte Sapsea-Fragment) aus dem Nachlaß.⁷

Die nächste Rezeptionsphase begann, wenn man so will, bereits 1905 mit ähnlichen Mitteilungen von Luke Fildes (der die Erstausgabe von *Edwin*

Drood illustrierte) und von Dickens' Tochter Kate. An sie schloß sich bis zur Verfilmung des Romans 1934 neben *sechs* weiteren Folgetexten eine rege 'kritische', insbesondere durch die (Syn-)Thesen von J. Cuming Walters bestimmte Auseinandersetzung unter den sogenannten *Droodists* an.⁸ Unter der Leitung von G. K. Chesterton fand 1914 sogar ein Schauprozeß statt, der gut die primär am *mystery*-Element ausgerichtete Motivation der Rezipienten veranschaulicht. Darüber hatte Walters sich bereits 1912 in seiner Übersicht über die bis dahin erschienenen fiktionalen wie nicht-fiktionalen Auflösungen beklagt; seine eigenen Argumente für eine *künstlerische* Aufwertung des Fragments führen jedoch ebensowenig darüber hinaus:

To those who really understand and appreciate the book, it matters little if some person in the story be hanged, or shot, or drowned; [...] the vital interest is in the author's method, his manipulation, his skill in elusiveness, his preservation of the enigma intact, and his preparation for the final elucidation which will burst upon the eager reader in a surprising flash. (Walters 1912:xi)

Auch für Walters steht also das Spannungselement im Vordergrund, zumal er später von einem "melodramatic detective tale" (xxiii) spricht.

Kaum verwunderlich, daß die zu Dickens' kritischer Neubewertung führende Wende von 1940 innerhalb der reproduzierenden Rezeption *keine* Auswirkungen auf das Ansehen von *Edwin Drood* hatte (auch wenn die Beschäftigung selbst namhafter Kritiker mit dem Fragment nicht abriß). Zwar erregte Felix Aylmers 1964 vorgelegte, auf verstreuten Stellen des Prätextes und viel Spekulation beruhende These einiges Aufsehen - wonach Jasper Droods illegitimer Halbbruder und die Ereignisse von Cloisterham die späte Folge einer Blutrache seien, die auf die Familiengeschichte der Droods in Ägypten zurückverweise -, doch nach der Verfilmung von 1934 blieben eben für nahezu ein halbes Jahrhundert Weiterführungen im eigentlichen Sinne aus.

Aylmers Hypothese (die ja gerade auch zu einer produktiven Auseinandersetzung unter interkulturellem Gesichtspunkt Anlaß geben könnte) schien das letzte große Wort zu sein. "Not even the most infatuated coroner would care to perform yet another post mortem on the ending of *Edwin Drood*, a subject which now belongs to the ages and need no longer be profanely disturbed", stellte Edgar Rosenberg 1980 fest, und doch setzte in diesem Jahr plötzlich die letzte und noch anhaltende produktive Rezeptionsphase ein, die bislang zu *vier* (!) Folgetexten geführt hat. Deren Erscheinen ist um so erstaunlicher, als durch ihre Vorgänger bereits alle entsprechenden Lösungsmöglichkeiten ausgeschöpft zu sein schienen - folgt also jetzt doch noch die von Walters ange-mahnte, vorrangig künstlerisch motivierte Auseinandersetzung mit dem Prä-text?

Um es gleich zu sagen: nein, auch hier dominiert das Rätselmoment (wenn-gleich es bei der Auflösung nicht immer bierernst zugeht). Ich werde mich im folgenden deshalb auf die prägnantesten Aspekte der Folgetexte beschränken.

2.2 Englische Lösungen (1980 und 1991)

Den Gesichtspunkt der Einheit aus Vorlage und Weiterführung veranschaulicht in nun schon bekannter Weise am deutlichsten das Supplement von Leon Garfield, dessen spielerische Vorgeschichte zu *Wuthering Heights* ich bereits (in Teil V, Kapitel 3) angesprochen habe. Dem Nachdruck der 22 Kapitel von Dickens hat Garfield 1980 weitere 19 hinzugefügt; sie wurden gemeinsam in einem Band veröffentlicht unter mehrfachem, deutlichen Hinweis auf den Autorenwechsel (auf der Titelseite, im Inhaltsverzeichnis, im Kolophon und in der Einleitung von Edward Blishen). Garfield bemüht sich in diesem Folgetext in ernsthafter Weise um thematische wie stilistische Imitation, wobei er mit seiner Auflösung inhaltlich dem von Forster gewiesenen Weg folgt.⁹

Einige Monate vor Garfields Weiterführung war *The Decoding of Edwin Drood* von 'Charles Forsyte' erschienen.¹⁰ Bei Forsytes Werk handelt es sich um eine Verbindung von kritischer Studie ("A Personal Investigation", 1980: 11-106) und Folgetext (107-218). Im ersten Teil werden dem Leser eine Inhaltsangabe des Prätextes - der in dieser Ausgabe nicht mit abgedruckt wird - sowie Informationen zu seiner Produktions- und Rezeptionsgeschichte gegeben, bevor die verschiedenen, aus Dickens' Verwandten- und Bekanntenkreis stammenden *clues* angeführt und diskutiert werden.¹¹

Seine persönliche Schreibmotivation stellt sich so dar:

The meaning of his novel I must leave to scholars and critics. My concern is with the mystery story, (222).

As the author of several mystery stories, I have been fascinated by *Edwin Drood* for a number of years. It seemed a standing challenge to the ingenuity of modern mystery writers to provide an ending. When I spoke to other people about *Drood*, I was surprised to find how few of them had actually read it, the old-fashioned truth being that most readers like a story to have an ending. Here was another reason for attempting the task. (27)

Keine Überraschung also, daß auch in diesem (für sich stehenden) Supplement das *mystery*-Element dominiert, einschließlich inzwischen 'klassischer' Bestandteile der Gattung wie Verkleidungsszenen (der wiederaufgetauchte Drood wird tatsächlich nur von einer Frau verkörpert, um Jasper eine Falle zu stellen), einer dramatischen Auseinandersetzung (Jasper wird erst nach heftigem Kampf auf dem Kirchturm überwältigt) und des abschließenden Geständnisses des Täters (wobei Jasper sich als gespaltene Persönlichkeit ähnlich wie Stevensons Dr Jekyll zu erkennen gibt). Die Handlung hält sich auch hier generell an die von Forster gemachten Angaben, nimmt das Sapsea-Fragment mit hinein (Kapitel 26) und darüber hinaus auch (wenngleich nur am Rande) die von Aylmer herausgestellte ägyptische Verbindung.¹² *The Decoding of Edwin Drood* ist eine *produktive* Umsetzung bislang aufgestellter Hypothesen und spiegelt damit - im Supplement selbst wie in der vorgeschalteten "Personal Investigation" - zugleich die *reproduzierende* Rezeption des Prätextes (deren in besonderem Maße spekulative Natur dabei immer zu berücksichtigen ist).

Waren Forsytes und Garfields Supplemente als Nachahmungen im Geist der Vorlage angelegt, so handelt es sich bei den beiden jüngsten Weiterführungen um spielerische Verfremdungen. Peter Rowland hat 1988 Dickens' Autobiographie herausgegeben, und wahrscheinlich hat ihn dies auch zur produktiven Rezeption bewegt. In *The Disappearance of Edwin Drood* (1991) bemüht er Sherlock Holmes und Dr Watson zur Lösung des Rätsels. Er stellt so (übrigens nicht zum ersten Mal) einen doppelten transtextuellen Bezug her,¹³ der sich inhaltlich an Dickens' Vorlage, formal jedoch an Conan DoYLES Erzählungen orientiert. Dr Watson - wie üblich der Ich-Erzähler - berichtet von ihrer Begegnung mit John Jasper, der sie beauftragt, nach Edwin Droods Verbleiben zu forschen. Dabei werden für den Leser die Ereignisse im Prätext kurz referiert (1991:13-25), so daß dessen Kenntnis nicht Rezeptionsvoraussetzung ist. Bei Holmes' Arbeit stellt sich heraus, daß diese Ereignisse bereits ein Vierteljahrhundert zuvor, im Jahr 1869, stattfanden (die Erzählgegenwart im Folgetext umfaßt das zwischen den Weihnachtsfesten 1894 und 1895 liegende Jahr). Jasper, so wird deutlich, hat seit 1870 in einem Zustand der Amnesie gelebt, das Zeitgefühl gänzlich verloren und statt dessen jährlich seine Gefühlsbewegungen von 1869-70 erneut durchlaufen. In spielerischer Form werden die den *Droodists* wohlbekannten *clues* eingebaut, so wird u. a. die von Forster überlieferte Handlungsskizze hier lediglich als Teil eines von Datchery ausgeheckten, letztlich mißglückten Plans präsentiert (134-8). Was bei Rowland aus Drood geworden ist, will ich nicht verraten; der rätselhafte Dick Datchery wird bei ihm zum Anlaß eines augenzwinkernden Spiels mit dem Leser genommen. Sein Nachname ließe sich als Anagramm für "Charley D." lesen (falls man das nötige 'l' als nachträglich durch ein 't' ersetzt ansieht, 1991:275); Holmes verwirft diesen Gedanken jedoch wieder als belanglos - der kundige Leser hingegen wird dies als Anspielung des Autors auf die 1983 von W. W. Robson aufgestellte (und im *TLS* einige Wochen lang diskutierte) These verstehen, wonach *Charles Dickens* sich mit Datchery ein fiktives Ebenbild geschaffen habe.¹⁴

Mit den "Admirers" zeichnet Rowland ein humorvolles Porträt der *Dickensians*, deren Verhalten bei Holmes und Watson auf Unverständnis stößt, dem Meisterdetektiv aber Gelegenheit zu einigen metaliterarischen Äußerungen über die Grenzen von *fact* und *fiction* gibt.¹⁵ Für sich selbst sieht er folgende Gefahr:

You and I, Watson, thanks to those little case-histories of yours which have attracted so much attention in recent times, are in some danger of being immortalized! Who will be able to tell, a hundred years from now, whether we were Fact or Fiction? (1991:34)

Ironische Pointen dazu stellen Holmes' spätere Begrüßung durch einen Geistlichen als "Mr Sexton Blake" und Watsons Entgegnung dar, dieser habe den 'echten' Holmes vor sich - und nicht dessen parodistisch gezeichnetes, 'fiktives' Gegenstück (77-8).¹⁶

2.3 Letzte Wahrheiten aus Italien: Fruttero & Lucentini (1989)

In ganz ähnlicher Weise treibt auch das bekannte italienische Autorengespann Carlo Fruttero und Franco Lucentini¹⁷ sein metaliterarisches Spiel mit Dickens' Vorlage in *Die Wahrheit über den Fall D.* (*La verità sul caso D.*, Torino 1989; deutsche Übersetzung München 1991). Sie bieten nicht nur Sherlock Holmes, sondern gleich *alle* berühmten Detektive der Kriminalliteratur auf, die als "Arbeitsgruppe Drood" auf einem Kongreß in Rom des Rätsels Lösung finden sollen. Dickens' Fragment wird ihnen durch Vorlesen oder durch die im wahren Sinne des Wortes phantastisch schnelle, 'subliminale' Gedankenübertragung abschnittsweise zugänglich gemacht, um anschließend von ihnen im Tagungshotel ebenso wie während einer Stadtrundfahrt diskutiert zu werden. Formal gesehen heißt dies: Der (in italienischer bzw. deutscher Übersetzung) abgedruckte Prätext wird eingerahmt und unterbrochen durch die Schilderung des Kongreßverlaufs. Er wird so (als Buch im Buch) eingebettet in eine zweite Erzählung, bleibt dabei aber zunächst immer als Fiktion erkennbar - wohingegen die Detektive von C. Auguste Dupin bis zu Philip Marlowe als quasi-reale Personen in der Gegenwart auftreten. Es handelt sich beim *Fall D.* also weder um eine Erweiterung noch um eine Fortführung der *Handlung* des Prätextes, sondern um ein *metaliterarisches Spiel* auf der Grundlage der *Verschränkung zweier Zeitebenen* (einerseits der Jahre um 1870, andererseits der um 1989).

Dem deutschen Leser wird dies bereits durch den Schutzumschlag signalisiert. Er zeigt eine Collage aus drei Teilen: einer gotischen Kirche und der sie umgebenden Stadt (Cloisterham), einer ägyptischen Pyramide (man denke an Aylmers entsprechende Hypothese) und einem modernen Reisebus (der auf die lange Stadtrundfahrt der Kongreßteilnehmer hinweist). Weitere Signale sind die unterschiedliche Kapitelzählung und die *running titles* im Text: die aus dem Prätext entnommenen (mit arabischen Ziffern versehenen) Kapitel sind oben auf der Seite mit Dickens' Namen bzw. mit 'Il mistero'/'Das Geheimnis' überschrieben, die neu hinzukommenden ('römisch' gezählten) Teile mit dem Namen der Autoren bzw. mit 'L'inchiesta'/'Die Ermittlung'.

Der Aufbau des Folgetextes berücksichtigt weiterhin die Erscheinungsweise des Prätextes. Der gruppenweise erfolgende Abdruck der von Dickens stammenden Kapitel orientiert sich an ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu einzelnen Monatsheften und macht so die *serial publication* des Romans wie die damit verbundenen Spannungseffekte für den heutigen Leser wieder deutlich (welcher den Roman ansonsten wohl nur als zusammengehöriges Buch kennenlernen wird).

Geschieht gerade dieses *foregrounding* mit ernsthafter Absicht, so durchziehen den eigentlichen Folgetext deutlich spielerische Verfremdungsbemühen - sei es, daß die versammelten Detektive bei der Arbeit nicht nur gewohnt exzentrisch und eitel, sondern bisweilen geradezu haarspalterisch wirken; sei es, daß ihre Diskussionen entweder als chaotische Gedankenvernetzung oder

"im Telegrammstil" (mit entsprechend komischen Effekten) wiedergegeben werden (1989:118-9, 228-32, 285; dt. 1991:170-2, 333-9, 413-4); sei es, daß während der Stadtrundfahrt die dabei erwähnten Sehenswürdigkeiten, wie in Reiseführern üblich, fett gedruckt und mit Güte-Stern versehen werden (Kapitel XII-XVI). Zum Schmunzeln laden weiterhin die Widrigkeiten des italienischen Alltags, der Kongreßbetrieb (mitsamt der Seitenhiebe auf das Vorgehen der japanischen Sponsoren), das Verhalten der Teilnehmer (einschließlich der zwischen ihnen sich anbahnenden Liebschaften), nicht zuletzt aber auch das Kongreßthema ein. Mit "COMPLETENESS IS ALL: An International Forum on the Completion of Unfinished or Fragmentary Works in Music and Literature" (1989:7; dt. 1991:10) wird natürlich gerade die Häufigkeit gegenwärtiger Weiterführungen angesprochen (weshalb ich mich entschlossen habe, diesen ironischen Titel auch für die vorliegende Untersuchung zu übernehmen), und selbst hier kommt es noch zu einer weiteren Pointe, als nämlich - *completeness is all* - begeisterte Anhänger *nicht* berücksichtigter Fragmente (wie Byrons *Don Juan* oder Kafkas *Amerika*) ihrem Unmut durch eine Demonstration und eine Blockade des Kongreßhotels Luft machen (Kapitel X).

Durch ihren Kriminalisten-Kongreß treiben Fruttero & Lucentini die Beschäftigung mit dem *mystery* auf die Spitze. Der Leser wird während der Lektüre nicht nur mit dem Prätext und mit dessen Produktionsgeschichte, sondern darüber hinaus auch mit den unter *Droodists* diskutierten *clues* und den daran aufgehängten Hypothesen vertraut gemacht, der *Fall D.* wird so zum durchgehend fiktional gestalteten Kompendium zu *Edwin Drood*. (Bei reproduzierenden Rezipienten wie Walters 1912 oder produktiven wie Forsyte 1980 sind diese Rezeptionsdokumente immer in expositorischer Form präsentiert und diskutiert worden.) Das italienische Autorengespann, das sich nicht nur über diese *Droodiana*, sondern auch über das Verhältnis zwischen Dickens und Wilkie Collins und sogar über *dessen* Romane im einzelnen informiert zeigt, kommt zu einer originellen Auflösung des mit *Edwin Drood* verbundenen Rätsels. Aber mehr noch: der *Fall D.* entpuppt sich zuletzt als Fall Dickens (noch einmal verschwimmen die Grenzen zwischen 'Wahrheit' und Fiktion), und es gelingt Hercule Poirot sogar, einen zweiten, bislang noch gar nicht bekannten Mordfall aufzudecken. (Poirot kann sich so rehabilitieren, nachdem während des Kongresses seine große Ähnlichkeit mit dem Detektiv einer anderen Schriftstellerin offensichtlich geworden ist, was u. a. zu längeren Diskussionen um Plagiate als Grenzfälle transtextuellen Bezugs führte).¹⁸

Das Interessante an diesem Folgetext ist aber, von diesen *beiden* originellen Auflösungen abgesehen, seine durch die *Verschränkung zweier Zeitebenen* bestimmte Form - die übrigens wiederum zur spielerischen Verfremdung einlädt, beispielsweise wenn sich einzelne Detektive vor Kongreßbeginn über die ihnen anachronistisch anmutenden Autos wundern. Die unterschiedlichen Zeitebenen werden durch 'moderne' literarische Techniken wie Collage (was den Wechsel von Prä- und Folgetextkapiteln angeht) oder Montage miteinander verknüpft:

beispielsweise wenn drei Detektive von Scotland Yard sich vom 1989 stattfindenden Kongreß zum Ortstermin in das Cloisterham des 19. Jahrhunderts begeben, um anschließend ebenso problemlos wieder in den Tagungsraum zurückzukehren (Kapitel XI).¹⁹ Der Zeitsprung wird von Fruttero & Lucentini außerdem durch Rückgriff auf einen nahezu allwissenden, sich oft an den Leser wendenden Erzähler bewältigt, wie er sich charakteristischerweise in vielen Romanen des 19. Jahrhunderts (und selbstverständlich in solchen von Dickens) findet.

Mit Hilfe eines anderen bewährten Kunstgriffs, nämlich der Traumvision, hatte 'Bruce Graeme'²⁰ bereits 1933 einen Folgetext in zeitübergreifender Manner geschaffen. In *Epilogue* wird sein Superintendent Stevens (ebenfalls von Scotland Yard) im Traum aus dem Jahr 1933 ins Jahr 1857 zurückversetzt, wo er die Aufdeckung des Falls Drood und den Prozeß gegen Jasper mitverfolgt. Verwicklungen ergeben sich noch daraus, daß Jasper - der neben Drood auch noch Datchery alias Bazzard ermordet hat - letztendlich aufgrund *falscher* Beweise verurteilt und hingerichtet wird.

Graeme thematisiert den Zeitunterschied durch häufig wiederkehrende Kommentare zu den seit 1857 gewandelten Lebensumständen und hebt seinen Folgetext damit aus der Masse üblicher *crime* oder *courtroom stories* heraus. Gerade hier liegt - und damit kehre ich zu Fruttero & Lucentini zurück - die Besonderheit dieser Folgetexte im Rahmen der vorliegenden Untersuchung.

Je mehr die Folgetext-Verfasser den *zeitübergreifenden Charakter* ihrer produktiven Rezeption herausstellen - insbesondere durch die strukturelle Umsetzung in Form von unterschiedlichen Zeitebenen, die durch Techniken wie Traumbilder, Montage oder Collage miteinander verknüpft werden - , desto schwieriger fällt ihre Erfassung mit dem bislang zugrunde gelegten, die *Handlung* des Prätextes und dessen *Erzählgegenwart* in den Mittelpunkt stellenden Schema (siehe oben Seite 63).

Ihre Texte sind - gleich, ob es sich um spielerische oder ernsthafte Verfremdungen handelt - mit diesem Modell nicht mehr zureichend zu erfassen. Die Sicht der Einheit aus Prä- und Folgetext wird dadurch jedoch nicht in Frage gestellt, der 'hypertextuelle' Bezug ist auch bei ihnen grundlegend, nur wird er eben anders realisiert. Der *Fall D.* von Fruttero & Lucentini - der ja den Text der Vorlage beinhaltet - unterstreicht außerdem, daß sich die allein schon im Zusammen-Druck zeigende Einheit aus Prä- und Folgetext durchaus ebenso mit einer Wiederherstellung der ursprünglichen Rezeptionssituation beim Prätext (als eines Fortsetzungsromans) wie mit einer gleichermaßen zeitübergreifenden wie gegenwartsnahen Konzeption des Folgetextes verbinden kann.²¹

2.4 Zwischenergebnisse

Der Folgetext von Fruttero & Lucentini ist nicht nur wegen seines metaliterarischen Spielcharakters und seiner Zeitstruktur, sondern auch mit Blick auf seine Rezeptionsaspekte von Interesse. Er bildet hier eine Ausnahme, denn aus diesem Blickwinkel betrachtet sind die Weiterführungen von Dickens' letztem Roman, ungeachtet ihrer relativ großen Zahl, lediglich von untergeordneter Bedeutung. Sie geben nicht über Konstanz oder Wandel in der Beliebtheit von Dickens' Werk bzw. seines Verfassers Auskunft (noch über die kritische Wertschätzung beider), sondern stellen eher eine Art Denksport innerhalb eines begrenzten Leserkreises (der *Droodists*) dar.

Das gilt im großen und ganzen auch für die jüngsten englischen Weiterführungen, selbst wenn sich diese Lösungsversuche an eine breitere Leserschaft wenden. Dies wird schon daran erkennbar, daß sie den Prätext (wenigstens in Form einer Inhaltsangabe) erneut präsentieren, darüber hinaus in der Erwähnung der - *Droodists* längst bekannten - *clues* und Lösungsversuche im Vorwort (Garfield 1980) oder in einem 'kritischen' Abschnitt (Forsythe 1980), und zumeist auch noch in der Verarbeitung dieser Hypothesen im eigentlichen Folgetext. Erkennbar steht bei diesen Folgetexten - wie bei ihren Vorgängern - der Rätsel-Charakter der Vorlage im Vordergrund.

Warum sind sie jetzt noch erschienen? - Das läßt sich nicht eindeutig ausmachen; der gegenwärtige Trend zur Veröffentlichung von Weiterführungen und der Erfolg einzelner, schon vorgestellter Exemplare (*Sanditon*) mag dabei eine Rolle gespielt haben (als Auftragswerk käme jedoch allenfalls Garfields Supplement in Frage).²²

Die 1980 erschienenen Weiterführungen von Forsythe und Garfield wurden sowohl im *Dickensian* wie im *Dickens Studies Annual* gemeinsam miteinander rezensiert (Longley 1981; Manning 1980) und so einem entsprechendem Leserkreis unterbreitet; Garfields Supplement wurde außerdem 1980 von J. I. M. Stewart im *TLS* besprochen. (Zu Rowlands Folgetext liegen mir keine Rezeptionsdokumente vor.) Das Interesse passiver Rezipienten ist dennoch offensichtlich gering gewesen: keiner dieser Folgetexte wurde, soweit ich weiß, übersetzt oder in Taschenbuchform herausgebracht, und lediglich Forsythes *Decoding* erschien auch in den USA.

Der *Fall D.* von Fruttero & Lucentini fällt hier, wie schon angedeutet, aus der Reihe. Zum ersten, weil er von einem außer-britischen Autorengespann verfaßt, zum zweiten, weil er bislang nur außerhalb des englischen Sprachraums erschienen ist. Zwar folgte angesichts des großen Erfolges der beiden Autoren auch in Deutschland erwartungsgemäß schon bald eine deutsche Übersetzung (die 1991 in gebundener Form gleich zwei Auflagen erlebte),²³ andererseits aber noch keine englische. (Und es ist fraglich, ob es noch dazu kommen wird, da ihre anderen Werke dort ebenfalls nicht in Übersetzung vorliegen). Das Nachwort des deutschen Übersetzers, Burkhard Kroeber, macht

außerdem deutlich, daß sich sowohl das Autorenteam als auch Kroeber primär an der italienischen Übersetzung des Prätexes durch Luca Lamberti und nicht an diesem selbst orientiert haben²⁴ - den italienischen wie den deutschen Lesern wird somit ein durch die italienische Brille betrachteter Roman dieses " 'classic' in all English literature" vorgesetzt (wie ihn R. C. Churchill im eingangs angeführten Zitat bezeichnete).

Wie verhält es sich mit anderen produktiven Rezeptionen?

3. *Great Expectations*

3.1 Rezeptionsgeschichte

Der neben *Edwin Drood* in jüngster Zeit am häufigsten produktiv rezipierte Roman aus Dickens' Feder ist *Great Expectations* (1860-1). Die Gründe dafür liegen diesmal sicherlich weniger an den auch hier enthaltenen mysteriösen Bestandteilen: Diese für Handlung und Spannungsaufbau wichtigen Rätsel hat Dickens selbst im Roman aufgelöst. Der komplexe, aber wohldurchdachte, in drei *stages* gegliederte *plot* dieses sogar in wöchentlichen Fortsetzungen erschienenen Entwicklungsromans wird heutzutage allgemein als Kennzeichen von Dickens' später Schaffensphase angesehen und positiv bewertet.²⁵ Mit einer Ausnahme: das auf Anraten des befreundeten Schriftstellers Bulwer Lytton beigegebene, Dickens' ursprünglicher Absicht zuwiderlaufende *happy ending* ist auf wenig Gegenliebe gestoßen (und hat George Bernard Shaw sogar veranlaßt, in der von ihm 1937 herausgegebenen Ausgabe die erste Version abzu drucken).²⁶

Dies ist allerdings nur der auffälligste Bewertungswandel innerhalb der interessanten Rezeptionsgeschichte dieses Romans. *Great Expectations* wurde - anders als Dickens' unmittelbar vorangegangene Romane - rasch zum Publikumerfolg, gerade weil es zeitgenössischen Rezeptionsmotivationen entgegenkam: nicht nur durch die geheimnisvolle und melodramatische Handlung oder durch die an *Newgate novels* und Schauerromane erinnernden Figuren Abel Magwitch und Miss Havisham, sondern vor allem durch die Rückkehr zu der an ihm geschätzten, humorvollen Schreibweise.

Dickens's readers shared his own tendency to stress the comic elements in the novel: a response worth bearing in mind as one reads the many modern interpretations which lay emphasis on the seriousness of its engagement with moral and psychological issues. (Page Hg. 1979:18)

In der postautoriellen Diskussion hat man in der Tat weniger die Komik als das psychologische Moment in diesem Roman herausgestellt,²⁷ ja, in *Great Expectations* ist sogar ein Vorläufer des modernen Bewußtseinsromans erblickt worden (Dobie 1971).

Sieht man von der reproduzierenden auf die passive Rezeption, dann fällt ein zweiter zeitübergreifender Wandel ins Auge. Der Roman fiel schon bald auf einen der hinteren Plätze auf Dickens' an Bestsellern reicher Verkaufsliste zurück (siehe oben Seite 312 und Ford 1955:289). Im Jahr 1968 dagegen galt *Great Expectations* beiderseits des Atlantik wieder als der zweitbeliebteste von Dickens' Romanen, und er ist es heute wohl immer noch.²⁸ Neben David Leans eindrucksvoller Verfilmung von 1946 hat sich hier sicher vorrangig die Kanonisierung als (Hoch-)Schullektüre - und damit ein gewisser institutioneller Zwang - ausgewirkt.

Produktive Rezipienten können somit einen zahlenmäßig großen Kreis potentieller Leser ansprechen. In den achtziger Jahren - bezeichnenderweise nicht vorher - ist denn auch zu *Great Expectations*, ebenso wie zu *Edwin Drood*, eine Reihe von Folgetexten erschienen. Anders als im Fall von Dickens' Romanfragment könnten sie (angesichts der Unterschiede, was die Textgestalt der Vorlage und deren Rezeptionsgeschichte betrifft) tatsächlich aufschlußreiche Rezeptionsdokumente darstellen. Erfüllen sich diese 'großen' Erwartungen?

3.2 Michael Noonan (1982), *Magwitch*

Erwartungsvoll stimmt bereits die Biographie von Michael Noonan, der 1982 mit *Magwitch* einen Folgetext zu Dickens' Roman veröffentlichte. 1921 in Neuseeland geboren, studierte er später in Australien und verbrachte dann zwei Jahrzehnte in Großbritannien, bevor er sich erneut in Australien niederließ. Mit diesem Lebenslauf scheint sich Noonan als Verfasser eines interkulturellen Folgetextes (aus weißer Sicht) geradezu anzubieten. Dies um so mehr, als er als Rezeptionsmotivation "the idea of continuing Pip Pirrip's adventures in Australia"²⁹ angibt und für seine Recherchen - ganz ähnlich wie der Schotte Robbie Kydd für *The Quiet Stranger* - vom Literature Board of the Australia Council mit einem "Special Purposes Grant" finanziell unterstützt worden ist (1982:4). Ein Blick auf Noonans umfangreiches (ihn aber dennoch nicht zum Vielschreiber stempelndes) Werk läßt auch auf die Zielgruppe von *Magwitch* schließen: die meisten seiner Bücher wenden sich an Kinder oder Jugendliche (und sie spielen in der Tat in Australien).³⁰

Gerade die letztgenannten Erwartungen werden von Noonans Folgetext denn auch erfüllt. Bei *Magwitch* handelt es sich um einen historischen Abenteuerroman, der - anders als etwa Jongs *Fanny*, Terrys *Miss Abigail's Part* oder Caines *Heathcliff* - auf sexuelle Anspielungen verzichtet und, wenn auch nicht ausdrücklich für Jugendliche bestimmt, so doch zumindest 'jugendfrei' angelegt worden ist.³¹ Als Erweiterung *ohne* Perspektivwechsel (also weiterhin von Pip, nicht etwa von *Magwitch* erzählt) füllt der Folgetext den (in der Vorlage als Leerstelle zwischen den Kapiteln 58 und 59 realisierten) elfjährigen Aufenthalt Pips außerhalb Englands. Zugleich wird damit eine Erklärung für *Magwitchs* Verhalten sowie für die Ansammlung seines Reichtums während der vorausgegangenen 17 Jahre geliefert, die er in Australien zubrachte (und die in den Kapiteln 6 bis 39 der Vorlage im einzelnen unbestimmt gelassen werden).

Nach neun in Kairo verbrachten Jahren reist Pip auf den Spuren des verstorbenen *Magwitch* nach Australien. In Sydney trifft er auf die reiche Witwe Lucy Brewster, die als *Magwitchs* Mithäftling begann und später eine Hälfte des durch seinen Tod an die Krone gefallenen Besitzes kaufte. Die folgende Handlung dreht sich um Pips Suche nach weiteren Informationen über *Mag-*

witchs Lebenswandel, und dann nach dem Rest seines Vermögens, an deren Erfolg ihn aber eine Reihe von Kriminellen hindern wollen.

Die Hauptepisode (Kapitel 6 bis 15) bildet Pips Reise nach New South Wales in Begleitung von Lucy Brewsters Stieftochter Charlotte, einem Halbblut. Pip vermutet in ihr, der großen Ähnlichkeit zu Estella wegen, Magwitchs zweite leibliche Tochter und verliebt sich in sie. Auf der Reise ins Landesinnere werden sie von Unbekannten verfolgt und von Straßenräubern überfallen. Der Autor ergreift außerdem die Gelegenheit, einige Typen (wie den Reverend Chilblud und seine Frau oder den Zauberkünstler Bullwinkle mit seinen Mäusen) auftreten zu lassen, die ebensogut von Dickens stammen könnten. Auf dem Gut von Edward und Emma Rushmore (der zweiten Aufkäuferin von Magwitchs eingezogenem Besitz) erfährt Pip nicht nur von einem noch unentdeckten Schatz, sondern trifft auch noch - in Gestalt des Torwächters - den Anwalt Juggers wieder. Juggers ist ebenfalls (wie Magwitch, Lucy Brewster und Emma Rushmore) als Sträfling nach Australien gekommen, nachdem er Molly bei einer Auseinandersetzung ungewollt tödlich verletzt hatte. Von ihm erfährt Pip, daß es sich bei Lucy Brewster um die Tochter von Miss Havisham und Compeyson handelt und daß Magwitch ihn (Pip) weniger aus Dankbarkeit zum Gentleman ausbilden ließ als vielmehr als Rache an der 'feinen Gesellschaft' für das selbst erlittene, ungerecht hohe Strafmaß.

Das ist die letzte einer ganzen Reihe von Pip angehörter Erzählungen, die Magwitch - und ihn selbst - in einem anderen Licht erscheinen lassen.

The discoveries about my late benefactor which the inland trip had yielded had left me deeply shocked. The outright murder of one man and the brutal treatment of another, acts perpetrated in the cause of making me a gentleman, also made me an accessory. No doubt it was in an attempt to divest myself of this sense of shared guilt that I took refuge in the feeling that I had been a victim of Abel Magwitch's machinations rather than a beneficiary. (1982:167)

Pips Zweifel (und die sich andeutende *dévalorisation*) werden später in Sydney durch Lucy Brewsters Schilderungen ausgeräumt; Magwitch erscheint nun wieder in einem besseren Licht.

Bevor Pip nach Kairo zurückkehrt, erfährt er noch, wer Magwitchs fatale Rückreise nach England dorthin meldete; außerdem geht die sich anbahnende Beziehung zu Charlotte spektakulär in die Brüche. In Kairo findet Pip den Schlüssel zum Versteck von Magwitchs geheimnisvollen zweiten Schatz, und dies treibt ihn letztendlich nach Kent zurück, wo er Estella wiedersieht. Die letzten Seiten des Folgetextes beinhalten dann *beide* Versionen des Schlusses der Vorlage. Zum einen wird die veröffentlichte Version variiert:

As she told me, she was greatly changed; but so was I.

The evening mists began to rise and we left the ruined place hand in hand, resolved never to be parted from each other again. (1982:212)

Pip und Estella heiraten tatsächlich (das 23. Kapitel und der "Epilogue" verleihen dem bislang als Erweiterung ohne Perspektivwechsel gestalteten Folgetext auch Fortsetzungs-Charakter), und sie treffen einige Monate später in Picca-

dilly auf Magwichts zweite Tochter Charlotte. Damit wird der erste, letztlich aber verworfenen Schluß der Vorlage variiert (GE 495-6), und es werden noch einige offene Handlungsfäden miteinander verknüpft.

Der transtextuelle Bezug zu *Great Expectations* erfolgt vorrangig, aber nicht allein, auf der Handlungsebene. Hier erlebt Pip noch einmal das Wechselspiel zwischen finanziellen Hoffnungen und Enttäuschungen, bis er schließlich in Estella einen 'Schatz' findet, "more precious to me than all the gold in Australia" (221). Der transtextuelle Bezug wird daneben außerdem noch durch zahlreiche, kursiv hervorgehobene Zitate aus dem Prätext - bei denen es sich nahezu ausschließlich um Reden von Magwitch handelt - durchsetzt,³² andererseits durch Vergleiche von Charlotte mit Estella oder durch das Auftreten von Mr Jagers unterstrichen. (Er kaut auch hier wieder an den Fingern und hat seine sprachlichen Gewohnheiten ebenfalls nicht abgelegt: sie werden leicht variiert als "Put it to you" wiedergegeben, 1982:139-40.)

Dies alles mag nicht nur jugendliche Leser von Abenteuerromanen, sondern auch ältere *Dickensians* befriedigen, die Realisierung der Einheit aus Prä- und Folgetext und die Umsetzung des darin liegenden interkulturellen Potentials ist dagegen insgesamt enttäuschend. Noonan greift zurück auf die traditionelle Herausgeberfiktion bei der Rechtfertigung dessen, daß dieser Erlebnisbericht mit der zeitlichen Verzögerung von über einem Jahrhundert nachgeliefert wird. Wer der (fiktive) Verfasser dieser Weiterführung sein soll, bleibt offen.³³ Als Erzähler verweist Pip auf "my previous narrative" (11), das er anfangs inhaltlich zusammenfaßt (9-14), beteuert jedoch gleichzeitig: "the narrative that I now commence is one that stands entirely in its own right" (7). Ähnlich wie schon bei Caines *Heathcliff* verletzt dies einmal die *willing suspension of disbelief* des naiven Lesers - der dennoch nicht nachvollziehen wird, warum dieser 'Lückenfüller' nicht bereits Bestandteil des Prätextes geworden ist - , zum anderen enthüllt es (ähnlich wie bei Rhys) dahinter verborgene, widersprüchliche Autorintentionen. Denn sollte dieser Folgetext autonom sein, dann hätte er als solcher gar nicht geschrieben werden dürfen; so, wie er angelegt ist, bedarf er zu seiner adäquaten Konkretisation eindeutig der Kenntnis des Prätextes. (Nur ein solchermaßen informierter Leser wird beispielsweise in dem anfangs namenlosen, ständig an seinem Finger kauenden Torhüter schon frühzeitig den Anwalt Jagers vermuten - und dieses Vor-Wissen genießen - , und nur er wird die Variation der beiden prätextuellen Schluß-Versionen erkennen.)

Enttäuschend ist auch die Art der zu erwartenden interkulturellen Auseinandersetzung - sie findet nämlich gar nicht statt. Es erfolgt lediglich ein Schauplatzwechsel, begleitet von beiläufigen Landschaftsbeschreibungen (20-1) und von Nebenbemerkungen über die *aborigenes* (37) oder über das Ansehen von Mischlingen (106-7, 119). Legte man Noonans Folgetext zugrunde, dann wären Australiens charakteristische Merkmale im 19. Jahrhundert die dort lebenden Schafe, Sträflinge oder *bushranger* gewesen - eine Sicht, die sich von landläufigen Klischees (und von Dickens' Darstellung in *Great Expectations*)

nicht unterscheidet. Bei *Magwitch* handelt es sich auch in diesem Punkt um eine *Nachahmung im Geist der Vorlage*, nicht um eine literarische Replik unter interkulturellem Vorzeichen.

Noonans Folgetext war kurzfristig relativ erfolgreich. *Magwitch* erschien beiderseits des Atlantik, jeweils aber nur als *hardback*. Eine breitere Leserschaft erreichte der Roman wohl nur in der US-spezifischen, gekürzten Form des Reader's Digest Condensed Book (1983), was zugleich seinen vorrangig unterhaltsamen Charakter unterstreicht. Inzwischen befindet er sich nicht mehr im Druck.

Bei den reproduzierenden Rezipienten löste der Folgetext gegensätzliche Reaktionen aus. Das abwertende Urteil von Meckier (1988) im *Victorian Newsletter* ist ebenso auf Rhys' *Wide Sargasso Sea* gemünzt und ist beispielhaft für die ältere, Folgetexte als "parasitic and semi-plagiaristic" (1988:4) auffassende Sicht.³⁴ Ihr entgegen steht die kritisch-wohlwollende Beurteilung in so einflußreichen Organen wie dem *TLS* und insbesondere dem *Dickensian*, dessen Rezensent sich übrigens ausführlich dem transtextuellen Bezug widmet.³⁵

Bei Noonans Folgetext zu *Great Expectations* ist es jedoch nicht geblieben.

3.3 Zwei Versionen von Estella

Neben Michael Noonan haben sich in den achtziger Jahren zwei Schriftstellerinnen produktiv mit dem Prätext auseinandergesetzt und dabei mit Estella wiederum eine seiner Nebenfiguren in den Mittelpunkt gestellt. Das weist allerdings weder auf eine leicht zu durchschauende Verlagsstrategie hin noch ist es angesichts von Entstehungs- und Aufnahme-prozeß des Romans überhaupt so selbstverständlich, wie es zuerst den Anschein haben mag.

As to Estella, she has received rather short thrift from the critics, apart from those bent on establishing connections with Dickens's private life. Ellan Ternan is often regarded as Dickens's source of inspiration.³⁶

Den vermuteten Bezug zu Dickens' Geliebter einmal außer acht gelassen, kam dieser Figur bereits in seinen Augen nur untergeordnete Bedeutung zu, wie ein Blick auf die *public reading version* des Romans zeigt. Diese vom Autor wohl noch im Sommer 1861 - unmittelbar nach Abschluß des Fortsetzungsromans - für eine Vortragsreise zusammengestellte (letztendlich aber nie 'aufgeführte') Fassung konzentriert sich auf die in seinen Augen wesentlichsten (und effektvollsten) Handlungsbestandteile: Estella und die gesamte Liebeshandlung bleiben darin ausgespart.³⁷

Die Aufwertung dieser Nebenfigur in den Folgetexten steht damit im Widerspruch zu der ihr von Dickens zugeordneten Rolle. Daß jetzt Estella (und nicht Pip)³⁸ in den Vordergrund rückt, und daß dies gerade durch zwei weibliche Autoren geschieht, wirft die Frage auf, ob damit eine bewußte Verletzung

von Dickens' Intentionen vorgenommen worden ist. Handelt es sich bei diesen beiden Folgetexten um literarische Repliken vor dem Hintergrund der Frauenbewegung?

Eindeutig ja, wenngleich dies ganz unterschiedlich verwirklicht worden ist.

3.3.1 Alanna Knight (1986)

Alanna Knights *Estella* (1986) stellt, erzähltechnisch gesehen, die deutlich traditionellere der beiden Weiterführungen dar. Sie ist zugleich wesentlich interessanter, als es die reißerische Verlagsankündigung dieses Romans oder die anderen Veröffentlichungen dieser schottischen Vielschreiberin erwarten lassen.³⁹ Als *Erweiterung mit Perspektivwechsel* wird Estellas Lebensgeschichte von ihr in der Ich-Form erzählt, beginnend mit ihrer Ankunft bei Miss Havisham in Satis House über die Ehejahre mit Bentley Drummle bis hin zum glücklichen Wiedersehen mit Pip als einer ebenfalls gereiften Persönlichkeit. Der transtextuelle Bezug (der schon durch Titel und Verlagsnotiz signalisiert wird) ist im ersten, "Satis House" betitelten Teil des Folgetextes am engsten. Hier werden, aus Estellas Sicht, die Beziehungen zu Miss Havisham und zu Pip bis zu ihrer Heirat geschildert (Kapitel 8 bis 44 der Vorlage), wobei an entsprechender Stelle einzelne Passagen aus *Great Expectations* in leicht abgewandelter und z. T. anders zusammengestellter Form wiedergegeben werden.⁴⁰ (Eine genauere Kenntnis des Prätextes ist deshalb *nicht* Rezeptionsvoraussetzung.)

Der insgesamt in vier Teile gegliederte Folgetext stellt, wie die Vorlage, einen Entwicklungsroman dar, trägt aber (ähnlich wie Judith Terrys im gleichen Jahr veröffentlichte Weiterführung *Miss Abigail's Part*) in den zunehmend eigenständiger entwickelten Teilen zwei bis vier auch Züge des historischen Romans. Das dabei entstandene (im Vergleich mit Terry wesentlich gröber gezeichnete) Gesellschaftspanorama wird noch ergänzt um sensationelle Elemente (ähnlich wie in Jeffrey Caines *Heathcliff*).

Estella lernt auf ihrem wechselhaften Lebensweg alle Gesellschaftsschichten kennen. Einerseits steigt sie vom mittellosen Adoptivkind bis zur leicht dückelhaften Lady Drummle auf, die ihre Nachbarn beispielsweise als "agreeable members of our own strata of society" (93) einstuft; andererseits interessiert sie sich schon früh - wenn auch in oberflächlicher Weise - für das Schicksal von "low-class women" (92).⁴¹ Nach dem Scheitern ihrer Ehe, der Flucht aus Drummle Towers und dem sich anschließenden sozialen Abstieg teilt sie später das Schicksal dieser Frauen. Sie verdingt sich selbst als Dienstmädchen und Feldarbeiterin, zieht mit (durchgehend als *Romanies* bezeichneten) Zigeunern über Land und arbeitet zuletzt als Gouvernante, ehe sie Pip nach elf Jahren wiedersieht.

Dieser ganze, in der Vorlage als Leerstelle (*GE* LVIII-LIX/489) gestaltete Zeitraum wird im Folgetext daneben noch mit sensationellen Elementen, d. h. mit *sex and crime* gefüllt. Bentley Drummle, der sich im ehelichen wie in fremden Betten sexuell rücksichtslos aufführt, versucht, sich seiner Frau durch einen als Reitunfall getarnten Mordversuch zugunsten einer anderen zu entledigen. Der Anschlag mißlingt, und er selbst bleibt als Krüppel zurück (getreu der Darstellung in beiden Schluß-Versionen der Vorlage: *GE* 490-1, 495). Andere sind nicht besser: Aaron Flint, bei dem Estella dann als Dienstmädchen arbeitet, 'handelt' mit Waisenkindern, die er erst adoptieren und später als Schornsteinfeger arbeiten läßt. Er ist mehrfach in gewalttätige Auseinandersetzungen verwickelt und wird inzestuöser Beziehungen zu seiner Zwillingsschwester verdächtigt.

So sensationell dies klingt, ist es doch bei weitem nicht neu: Estellas Lebensweg und ihre Erlebnisse finden sich in der einen oder anderen Form schon bei Protagonistinnen in Romanen des 19. Jahrhunderts. Als zeitübergreifender Gesichtspunkt kommt in *Knights Roman* allerdings eine ausgesprochen weibliche Sicht und eine sexuell offenherzige Erzählweise hinzu, die den Einfluß der Frauenbewegung und ihrer Bemühung um 'a literature of their own' (Showalter 1977) seither erkennen lassen. Das trifft in körperlicher Hinsicht weniger auf die in freizügiger Form präsentierte Entjungferungsepisode zu (1986:77-81) als vielmehr auf die Schilderung von Estellas Erfahrungen, was die Menstruation (97-8), sexuelles Verlangen (83-4, 92), die Risiken für Mutter und neugeborenes Kind (106-8, 112, 115) und mit Methoden der Empfängnisverhütung angeht (217). Vor diesem Hintergrund kommt es zu einer bezeichnenden Korrektur der Figurenzeichnung in der Vorlage: "And without dwelling upon the indelicate, I realized when I came to womanhood that Miss Havisham still functioned as did others of child-bearing years" (23). Ungeachtet der Wahrung viktorianischer Tabus im sprachlichen Ausdruck wird aus der schaurigen Phantasiemiss Havisham damit eine deutlich realistischer präsentierte Frauengestalt (was im kleinen an Jean Rhys' Anliegen in *Wide Sargasso Sea* erinnert).⁴²

Eine spezifisch weibliche Sicht, und eine des 20. Jahrhunderts, zeigt sich daneben besonders noch in der Gegenüberstellung männlicher und weiblicher Figuren. Estellas Männerbekanntschaften werden, mit Ausnahme von Pip, durchweg negativ präsentiert. Bentley Drummle und Aaron Flint sind prototypische 'männliche Chauvinisten'. Der anschließend (analog zu Dickens' verworfener Schlußversion: *GE* 495) ihr Liebhaber werdende Arzt Justin Faverley, zuerst wesentlich selbstloser, weist sie am Ende zurück, als er von ihrer Abstammung von Zigeunern erfährt und dadurch seinen Aufstieg in die *gentry* gefährdet sieht. Die wichtigsten weiblichen Figuren (insbesondere die Dienstboten Bessie und Jolly sowie Rose, die Besitzerin eines Bauernhofs) werden andererseits als eigenständig handelnde, sich in der Not gegenseitig beiste-

hende Charaktere vorgestellt. (Für Miss Havisham trifft wenigstens das erste zu.)

So überdeutlich diese Figurenkonstellation auch angelegt sein mag, und so sehr die reinen Unterhaltungselemente ins Auge fallen mögen, so deutlich tritt andererseits - und darauf kommt es mir hier an - der Gesichtspunkt einer spezifisch weiblichen literarischen Replik in Erscheinung.⁴³ Knights intendierte Leserschaft ist allein deswegen schon, andererseits aber auch wegen der aus *historical romances* (allgemein als typisch weiblich angesehenen Lesestoffen) entnommenen Elemente in einem breiten, vorrangig jedoch weiblichen Leserkreis zu suchen.

3.3.2 Sue Roe (1982)

In ganz unterschiedlicher Weise, ebenfalls aber aus weiblichem Blickwinkel heraus hat Sue Roe den Prätext produktiv rezipiert. *Estella: Her expectations* (1982) stellt den Roman-Erstling der 1957 geborenen Universitätsabsolventin dar. Sie ist seitdem als Herausgeberin einer mit *Women Reading Women's Writing* (1987) überschriebenen Essay-Sammlung, die auch einen Aufsatz von ihr über das Werk von Jean Rhys enthält, und mit einer Studie über Virginia Woolf (unter dem Titel *Writing and Gender*, 1990) hervorgetreten.⁴⁴ Ihre Interessenschwerpunkte als reproduzierende Rezipientin spiegeln sich bereits in dem von ihr veröffentlichten Folgetext.

Stilistisch zeigt sich Roes *Estella* deutlich von Woolfs Erzähltechnik beeinflusst. Roes - wie Woolfs - Anliegen ist nicht die zusammenhängende Präsentation einer Ereigniskette, sondern die Darstellung der Sinneswahrnehmungen und Denkabläufe in Kopf und Körper der Protagonistin. Das zeigt sich formal schon an der Aufsplitterung in insgesamt elf Teile mit jeweils mehreren Unterabschnitten, die auf den ersten Blick unverbunden nebeneinander stehen. Zur Bewußtseinsdarstellung verwendet Roe die Erlebte Rede oder präsentiert Traumvisionen; der konsequente Verzicht auf Anführungszeichen als Signale für direkte Rede verwehrt dem Leser zudem die rasche Unterscheidung zwischen Aus- und Unausgesprochenem.

Die Anlehnung an Jean Rhys geschieht in mehrfacher Weise. Roes Frauengestalten erinnern an die Protagonistinnen von Rhys' frühen Romanen, mit denen Estella sich sogar ausdrücklich - wenn auch in eher zweitrangiger Hinsicht - vergleicht: "She thought she had knees like a Jean Rhys heroine" (1982:24). Wichtiger ist das Umfeld der Pariser *demi-monde* (das in Rhys' frühen Erzählungen dominiert), in das die Kunststudentin Estella eintaucht; ähnlich wie bei Rhys finden auch bei Roe häufig Spiegel und Spiegel-Bilder Verwendung. Was die Verwirklichung des Folgetextes angeht, lassen sich außerdem Parallelen zu *Wide Sargasso Sea* erkennen. Wiederum rücken eine prätextuelle Nebenfigur und ihre dort unbestimmt gelassenen Bewußtseins-

prozesse ins Zentrum des Folgetextes (*transfocalisation, transvocalisation*), wiederum werden - trotz offensichtlicher (und diesmal deutlich über den Titel signalisierter) transtextueller Bezugnahme - die Namen wichtiger, aus der Vorlage übernommener Figuren erst spät preisgegeben. (Pips Name wird erst auf Seite 50 genannt, Miss Havishams nicht vor Seite 85, obwohl sie bereits auf der ersten Seite auftritt.)

Ich sprach weiter oben von der *Kunststudentin* Estella - was verbindet Roes Folgetext (neben seinen anderen transtextuellen Bezügen zu den Werken der genannten Schriftstellerinnen) eigentlich mit Dickens' Vorlage? Anders gefragt: wie weit entfernt er sich davon?

Vorrangig aufgenommen werden die *Thematik* von *Great Expectations*, der Weg von Wunschvorstellungen über die Desillusionierung zur charakterlichen Reife. Auch Roes Folgetext ist ein solcher Entwicklungsroman, die Verfasserin übernimmt außerdem, im groben, Miss Havishams Lebensgeschichte und die mit dieser Figur verbundene *Bildlichkeit* des Schauerlichen und des Verfalls: das alte Haus, die vielen Spinnen und das sich allmählich auflösende Brautkleid (1982:45-8). Die Kenntnis des Prätextes ist Voraussetzung zum Verständnis dieser Bezüge, nicht aber auch des Folgetextes im ganzen. Er knüpft vorrangig an Thema und Bildlichkeit der Vorlage an, nicht an die dort geschilderte *story*, worauf der Leser bereits durch einen Peritext hingewiesen wird:

The time has changed, the setting has changed, but Estella finds herself again in a private, shrouded underworld in which she retraces the steps of her namesake, and breaks the original Estella's silence.⁴⁵

Wie schon in den Folgetexten von Graeme sowie Fruttero & Lucentini zu *Edwin Drood* steht auch hier der *zeitübergreifende Charakter* der produktiven Rezeption im Mittelpunkt, erkennbar an der Verschmelzung verschiedener Zeitebenen.

Estella: Her expectations läßt sich dabei am ehesten - anders als die zuletzt genannten Folgetexte - als zeitlich versetztes *rewriting* oder (mit Genette) als *transtylisation* und 'mouvement de translation proximisante' beschreiben. Der Inhalt: die begabte Kunststudentin Estella zieht, zwischen Abschluß der *art school* und geplanter Paris-Reise, zu einer alten Frau in ein heruntergekommenes Haus am Rande einer englischen Großstadt. Ohne daß Jahreszahlen genannt werden, machen die Verweise auf den *Letzten Tango von Paris* (32) oder *Princess Michael of Kent* (36), auf Frank Zappa (116) oder Punks (132) deutlich, daß die Ereignisse nicht lange vor dem Veröffentlichungszeitpunkt spielen. Die alte Dame - Miss Havisham - war am Beginn des Jahrhunderts Tänzerin in Paris (wo Diaghilev moderne Ballett-Choreographien schuf), und sie gibt jetzt noch Kindern Tanzunterricht. (Einer ihrer Schüler ist Pip, der aber nur am Rande auftaucht.)

Estella ist von der Tänzerin und von ihrer Lebensgeschichte fasziniert, sie schwärmt für die Künstler der Jahrhundertwende und sähe sich selbst gern als *femme fatale* (80-1). Während ihres Identitätsfindungsprozesses schlüpft sie

öfter in die Rollen anderer: so hat sie sich früher mit Accessoires aus den 1890ern umgeben und sich so eine illusionäre Identität verliehen (115-6); jetzt posiert sie in Miss Havishams Brautkleid und genießt die Aura des Mysteriösen (74-86).

Den Wendepunkt bringen die ersten sexuellen Erfahrungen in einer Affäre mit einem Fremden, zugleich die auf das Ende dieser Beziehung folgende Desillusionierung. Bei Estella führen sie zu einem aktiven Neuanfang: sie verläßt Miss Havisham und geht, wie ursprünglich geplant, nach Paris. "Estella begins her journey; settles herself to watch", endet der Roman.

Die weitere Entwicklung wird nicht ganz offengelassen, wie die Beschreibung von Estellas Aufbruch einige Seiten zuvor nahelegt:

And so in the early, misty morning Estella leaves alone. She looks back at the dancer's house and sees: it still holds its promises. But the real secret is, that no-one will fathom them. They belong to the house, just as its own secrets belong to the wedding-dress. [...] Pip has come out early to watch her go, and follows her down the road a little way. [...] She is sure to come back, one warm, bright day when he will have changed, grown up, and she will have stayed the same. Pip waits at the gate, for the day to come, and the image of pale and beautiful Estella, turning the corner in the distance, in the mist, will never leave him. (149)

Sue Roe spielt hier mit den Vorkenntnissen des Lesers (über den Schluß des *Prätex*tes), wie überhaupt das Geheimnisvolle, das Estella so fasziniert, insgesamt als augenzwinkernd präsentiertes Rätselspiel dem Leser dargeboten wird. Das geschieht beispielsweise, wenn von den "great expectations of Estella's first day at the dancer's house" (45) die Rede ist oder wenn Estellas erster Anblick des Hochzeitskleids abschließend so zusammengefaßt wird:

Estella [...] stores the image of that dress in her mind, the dress that belongs, weirdly Estella feels, to another story, one that would give it more prominence. And yet, whatever the story you invented for that dress, it would still have a strange and mysterious meaning of its own, a meaning in the yellowing lace and the thin, black threads, a meaning that could only be contained in the dress, not in any story. (48)

Das Hochzeitskleid als quasi-autonomes Bild - das ist der Ansatzpunkt dieses spielerischen transtextuellen Bezugs, nicht aber die Handlung des *Prätex*tes im einzelnen.

Dieser zentrale Bezug wird ergänzt von anderen, die vorrangig in *eine* Richtung weisen: in die Zeit der künstlerischen Moderne. Sei es durch stilistische Übernahmen von Virginia Woolf oder durch thematische von Jean Rhys, sei es durch Anspielungen auf oder Zitate aus Werken von D. H. Lawrence oder T. S. Eliot,⁴⁶ sei es durch die Nennung von nicht-literarischen Künstlern wie des Ballettmeisters Diaghilev oder der Tänzerin Isadora Duncan, des Malers Picasso, der Komponisten Satie und Fauré oder der Sängerin Sarah Bernhardt (7, 51-2, 56-7, 79-80, 107-8, 115) - Sue Roe verwirklicht, wovor die ebenfalls von der literarischen Moderne faszinierte Jean Rhys noch zurückgeschreckt war: die produktive Rezeption eines viktorianischen Romans im Gewand dieser Moderne (nicht nur in Anlehnung an sie).⁴⁷

Roes *Estella* ist unter den vorgestellten Folgetexten der erste, der durchgängig in diese (damals avantgardistische, heute schon wieder 'klassisch' gewordene) literarische Form gefaßt worden ist. Das sagt rezeptionsästhetisch betrachtet zweierlei aus: zum einen handelt es sich um die produktive Rezeption einzelner Bestandteile der Vorlage (Thema, Bildlichkeit) bei gleichzeitiger Abgabe an dessen Aufbau im ganzen (die Präsentation einer beziehungsvollen Ereigniskette). Zum zweiten werden mit dem Folgetext selbst wieder vorrangig gleichgesinnte Rezipienten angesprochen. Eine adäquate Konkretisation von Roes Folgetext ist angesichts allein seiner transtextuellen Bezüge nur von einem entsprechend belesenen Rezipientenkreis zu leisten - Knights *Estella* dagegen wendet sich an ein deutlich breiteres Publikum.

Gemeinsam ist den beiden Versionen von *Estella* aber ihr frauenspezifischer Blickwinkel. Wirkt Roes Untertitel schon wie eine trotzig Antwort auf Dickens' fiktive *männliche* Autobiographie, so verlagert sie auch im Text selbst die Gewichte. Männliche Haupt- und weibliche Nebenfigur tauschen bei ihr die Plätze, ihre männlichen Figuren bleiben blaß, ihre Frauengestalten zeichnen sich dagegen - wie schon bei Knight - durch Tatkraft und weibliche Solidarität aus. Anders als bei Knights *Estella* steht hier jedoch nicht so sehr der körperliche Erfahrungsprozeß der Protagonistin im Vordergrund (wenn gleich ihm, wie erwähnt, große Bedeutung zukommt), sondern der geistige Weg zur selbstbestimmten Persönlichkeit als Frau. Marksteine dieses Wegs sind das patriarchalisch bestimmte Frauenbild, wie es sich in ihrer Puppe spiegelt ("a Victorian doll [...] a model for a dated femininity", 61), weiterhin Estellas spät-viktorianische Selbstsicht als *femme fatale*, schließlich die persönliche Beziehung zu den Bewohnern des alten Hauses, Mercy und Miss Havisham.

Die Nachbarin Mercy ist eine alleinerziehende Mutter, eine im Gegensatz zu Estella von Männern unabhängige Frau:

It makes me feel guilty, somehow, says Estella, to be eating in a restaurant without a man - it feels very extravagant when I'm not paying for the sex of it. It doesn't make me feel guilty at all, says Mercy. (103)

Miss Havisham ist - und hier zeigt sich eine entscheidende Korrektur der Vorlage - weder ein Opfer männlicher Willkür noch bildet sie Estella zum Racheengel aus: Bei Roe hat *sie* ihren Verlobten verlassen, aus Angst, ihre Unabhängigkeit im Ehealltag zu verlieren und bloß in einer Rolle aufzugehen (46-8). Ihre Erwartungen an Estella sind lediglich, von dieser *in einem Roman* verewigt zu werden (93-5, ein weiteres Beispiel für Roes metaliterarische Ironie).

Roes *Estella* wurde weithin beachtet und allgemein gelobt. Galt Noonans *Magwitch* einem Kritiker als "semi-plagiaristic" (Meckier 1988:4), so wird *Estella* dagegen als "original" (Taylor 1982) herausgestellt: so unterschiedlich können spät-romantische Urteile ausfallen. Wichtiger als diese Urteile ist die Beachtung durch reproduzierende Rezipienten etwa an deutschen Hochschulen (Bohn 1988, Rohmann 1991:186-8), die damit noch einmal - gegen Meckier

und andere - die Aufwertung von Folgetexten in jüngster Zeit unterstreicht.⁴⁸ Als Nachdruck in Taschenbuchform ist *Estella* immer noch im Druck und damit der erfolgreichste der drei Folgetexte zu *Great Expectations*. (Knights *Estella* erschien zwar ebenfalls in Taschenbuchform und in den USA, ist aber seit 1989 nicht mehr im Handel erhältlich.)

4. Zusammenfassung

Abschließend möchte ich auf die eingangs gestellte Frage nach Dickens' gegenwärtiger Popularität zurückkommen. Der erste Eindruck täuscht: Zwar sind, allein an Zahlen gemessen, zu seinen Werken seit 1980 ebenso viele Folgetexte wie zu jenen von Jane Austen erschienen, doch ist dies ganz anders zu werten. Austens Schaffen ist insgesamt bekanntlich weitaus weniger umfangreich gewesen, bietet also zahlenmäßig weniger Anlässe zur produktiven Rezeption. Dennoch sind zu nahezu allen ihrer Werke in diesem Zeitraum Weiterführungen erschienen, während sie sich in Dickens' Fall auf lediglich zwei Vorlagen konzentrieren. In der Tatsache, daß die jüngste Phase seiner produktiven Rezeption 1980 mit zwei Supplementen einsetzt, läßt sich darüber hinaus - um den Vergleich noch weiter zu ziehen - ein Nachhall der Erfolge ähnlicher Supplemente zu Austens Fragmenten (*Another Lady* 1975, *Another* 1977) erblicken, nicht jedoch eine etwa von Dickens' *Edwin Drood* unmittelbar ausgehende Rezeptionsmotivation. (Bezeichnenderweise sind diese Supplemente nicht etwa 1970 - zum 100. Jubiläum des Romans und zum 100. Todestag des Autors - erschienen.)

Die Konzentration auf die beiden angesprochenen Vorlagen weist, ähnlich wie in Austens Fall, auf einige generelle Züge der Rezeption hin, wenngleich sich Ausnahmen davon erkennen lassen. Zum einen existiert ein spezifischer Leserkreis, der wiederum in ganz bestimmter Weise angesprochen werden kann. Der Fan-Gemeinde der *Janeites* stehen hier die *Dickensians* und insbesondere deren Untergruppe, die *Droodists*, gegenüber, die lediglich - das kann unterstellt werden - an der Lösung einer literarischen Denksportaufgabe interessiert sind.

Zum zweiten spiegelt die produktive Rezeption einen zeitübergreifenden Wandel als Folge der Kanonisierung des Verfassers wieder. Schul- und Hochschulausbildung bewirken ein stärkeres postautoriales Interesse an solchen Vorlagen (*Mansfield Park*, *Great Expectations*), die bei zeitgenössischen Lesern noch vergleichsweise weniger beliebt waren.

(Der Folgetext von Fruttero & Lucentini bildet zu beiden Fällen eine Ausnahme: er wendet sich nämlich nicht an die britische *in-group* der *Droodists*, sondern bislang an ein nicht-britisches - italienisches, deutsches - Publikum, dessen mögliches Interesse außerdem nicht unbedingt auf Dickens' Kanonisierung zurückzuführen ist, sondern vorrangig auf die Popularität der Autoren des Folgetextes.)

Eine weitere bemerkenswerte Tatsache ist die, daß die behandelten Folgetexte allenfalls am Rande typische Züge von Dickens' Werk aufnehmen, beispielsweise einerseits seinen Humor und seine exzentrischen Figuren oder andererseits seine melodramatische Seite und den oft mit düsterer Stimmung ver-

bundenen Schauplatz London. In dieser Hinsicht bilden zwei noch nicht angesprochene Folgetexte die Ausnahme.

God Bless Us Every One!: Being an imagined sequel to 'A Christmas Carol' von Andrew Angus Dalrymple (Toronto, New York, London 1985) ist nicht eigentlich eine Fortsetzung, sondern eine Erweiterung (auch wenn sie angeblich sieben Jahre nach den in der Vorlage präsentierten Ereignissen spielt). Ganz ähnlich wie ein Jahr später bei Coetzees *Foe* ist die Handlung als fiktive Produktionsgeschichte der Vorlage angelegt, wobei ebenfalls der Autor (hier: Dickens) auftritt und seine Figuren als reale Charaktere ausgegeben werden. Auch bei Dalrymple⁴⁹ erscheint der Prätext nur als eine von mehreren möglichen Versionen mit unterschiedlichem Wahrheitsgehalt, doch wird das Verhältnis Fiktion-Wirklichkeit hier weder metaliterarisch thematisiert noch in einen interkulturellen Kontext gestellt. Die Tatsache, daß der Autor in Kanada lebt und das Buch vorrangig dort erschienen ist, schlägt sich noch weniger als bei Michael Noonan (nämlich noch nicht einmal in einem Schauplatzwechsel) nieder. *God Bless Us Every One!* gibt den Prätext zwar spielerisch einem 'fremden' Blick frei, ist stilistisch aber als Imitation konzipiert, und zwar als solche von Dickens' heiterer Seite (selbst wenn Teile der Handlung in ein *workhouse* verlegt werden).⁵⁰ Dies und die Illustrationen legen einen breit intendierten Leserkreis nahe (Jugendliche eingeschlossen).

Die düstere Seite von Dickens, die insbesondere sein Spätwerk kennzeichnet, findet sich dagegen in Peter Ackroyds *The Great Fire of London* (1982), dem einzigen mir bekannten Folgetext zu *Little Dorrit* überhaupt. Die in der Gegenwart angesiedelte Handlung dreht sich um die Verfilmung von *Little Dorrit* in einem authentischen Gefängnis sowie, damit verbunden, um das Zerschlagen bedeutungslos gewordener und das Knüpfen neuer Bindungen. Der Regisseur Spenser Spender wird im ersten Teil des Romans von seiner Ehefrau Laetitia verlassen, die durch einen Seitensprung vitaler geworden ist; dem homosexuellen Drehbuchautor Rowan Phillips gelingt es, Tim Coleman zu verführen, dessen Freundin Audrey sich zunehmend auf parapsychologische Weise an Little Dorrit gebunden fühlt. (Allein schon die keineswegs von viktorianischer Prüderie bestimmte Darstellung von Sexualität engt den intendierten Leserkreis, anders als in Dalrymples Fall, auf ein erwachsenes Publikum ein.) Ein weiterer Handlungsstrang zeigt, wie der kleinwüchsige Little Arthur ein Kind ermordet. Während der Dreharbeiten (und im zweiten Teil des Romans) zerbrechen nun auch diese neugewonnenen Beziehungen wieder. Laetitia kehrt nach einem Selbstmordversuch zu Spenser zurück; Audrey - inzwischen zweifelsfrei verrückt - legt Feuer am Drehort, und Spenser Spender wird das erste Opfer eines die Stadt erfassenden Großbrandes. Am gleichen Tag befreit Little Arthur seine Mithäftlinge. Der Roman endet mit apokalyptischen Konnotationen, und es sind gerade die Stimmungsbilder, mehr als alles andere, die diesen Folgetext mit Dickens' Vorlage verbinden. Er bleibt jedoch, verglichen mit den anderen Folgetexten, ebenfalls eine Ausnahmeerscheinung.

Auch in *The Great Fire of London* kommt es zu einer Überlagerung mehrerer Zeitebenen. Die Tatsache, daß gerade die so gestalteten, weitestgehend eigenständigen Folgetexte von Ackroyd und Roe (sowie, das bleibt abzuwarten, von Fruttero & Lucentini) zu den erfolgreichsten Weiterführungen von Dickens' Romanen geworden sind,⁵¹ wirft noch einmal ein bezeichnendes Licht auf dessen produktive Rezeption. Diese Weiterführungen setzen nämlich zwar die allgemeine Bekanntheit von Dickens, nicht aber eine spezielle Vertrautheit mit seinen Romanen voraus. Sie können weniger um seiner als um ihrer, der Folgetexte selbst willen gelesen werden: nicht zufälligerweise wurde auch *The Great Fire of London* von einzelnen Rezensenten als "original" gewertet.⁵²

Ein letztes: Ackroyds Folgetext thematisiert die Literaturverfilmung, die in der Geschichte von Dickens' produktiver Rezeption gleich mehrfach (anders als etwa bei Jane Austen) von Bedeutung gewesen ist. So verstärkte David Leans Film-Adaptation das Interesse an *Great Expectations*, zum anderen sind einige Weiterführungen nur eben als Film einer Öffentlichkeit bekanntgemacht worden. Dies gilt sowohl für die ab März 1980 vom englischen Fernsehsender ATV ausgestrahlte, von David Butler und Hugh Leonard entworfene Serie *Further Adventures of Oliver Twist* als auch für die im Februar und März 1987 von ABC in Australien gesendete, von Tim und Tom Burstall stammende Erweiterung *Great Expectations: The untold story*.⁵³ Schloß sich ein halbes Jahrhundert zuvor an den Supplement-Film zu *Edwin Drood* noch unmittelbar ein sogenanntes *tie-in* in Romanform an (Alexander 1935), so ist dies in den letztgenannten Fällen nicht geschehen: offensichtlich waren diese produktiven Rezeptionen nicht erfolgreich genug.

Unabhängig davon unterstreicht aber die Erweiterung von *Great Expectations* um Magwitchs Erlebnisse durch die Burstalls die gegenwärtige Bekanntheit dieser Vorlage. Der kommerzielle Mißerfolg besagt angesichts von Michael Noonans ähnlich gelagertem Roman und der Folgetexte von Knight und Roe hier wenig, dagegen weist er im Fall der *Further Adventures* noch einmal nachdrücklich darauf hin, wie unterrepräsentiert gerade 'klassische' Vorlagen wie *Oliver Twist* oder *David Copperfield* in der gegenwärtigen Phase der produktiven Rezeption sind. Ich sehe hier ein deutliches Zeichen für das Auseinanderklaffen von akademischer und privater Lektüre. Von einzelnen wenigen Romanen abgesehen ist Dickens' Gesamtwerk in der Tat, so legt dessen produktive Rezeption nahe, nicht länger 'populär'.

ANMERKUNGEN ZU TEIL VI

¹ Über Produktions- und Publikationsgeschichte informieren Butt/Tillotsen (1957) und Patten (1978). Zur Rezeptionsgeschichte siehe die wegweisende Studie von Ford (1955) und sein 1970 erschienenes *update*. Collins (Hg. 1970) versammelt bis 1882 erschienene britische Rezensionen von Dickens' Werken, darüber hinausreichende Rezeptionsdokumente finden sich bei Wall (Hg. 1970) und Page (Hg. 1979). Überblicke über die reproduzierende Rezeption bieten Nisbet (1966), Collins (1978) und Slater (1974). Zur produktiven Rezeption siehe Kitton (comp. 1886:383-405), Miller (comp. 1946:241-56) und, was dramatische Adaptationen betrifft, Bolton (comp. 1987; siehe Teil II, Anm. 106).

² Die auf die Veröffentlichung in Buchform (und nicht auf den Verkauf der *serial instalments*) bezogene Rangfolge zu Dickens' Lebzeiten entnehme ich Patten (1978:343-457, passim.), die Angaben für 1882 stammen von Morris (1882:762), diejenigen für 1968 von Ford (1970:170-1). Siehe auch Altick (1957:383-4). Jüngere Daten sind mir nicht bekannt.

³ Siehe oben S. 80 mit Anm. 105. Neben den dort aufgelisteten Folgetexten sind noch zu nennen: *The Sketch Book* (von 'Bos', 1837), *Scenes from the Life of Nickleby Married* (von 'Guess', 1840) und *The Fortunes of Smike; or, A Sequel to "Nicholas Nickleby"* (ein von E. Stirling im gleichen Jahr veröffentlichtes Drama). Spätere Weiterführungen entzogen sich als Parodie (wie der 1848 in *The Man in the Moon* erschienene Epilog "*Dombey and Son Finished*") oder durch die Veröffentlichung in den USA dem urheberrechtlichen Zugriff (wie *My home and fireside* von 'Syr' [i. e. S. A. Allen], eine 1846 in Philadelphia erschienene Antwort auf *Martin Chuzzlewit*). *The Adventures of Marmaduke Midge, the Pickwickian Legatee* von E. Viles [1852] ist wohl nur einem kleinen Leserkreis (und ganz sicher nicht Dickens) unter die Augen gekommen.

Siehe zu den genannten Werken die in Anm. I aufgeführten Bibliographien von Kitton und Miller sowie James ([1963] 1974:59, 65, 73-8) und Edminson (1960).

⁴ Zu den entsprechenden Folgetexten siehe unten Anm. 7, zum Urheberrecht oben S. 80-2. In kleineren Verlagen oder an entlegenem Ort erschienen daneben noch, jeweils anonym, *Dolly Varden* (New York [1870], zu *Barnaby Rudge*) und "*Christmas Eve*" *With the Spirits* ('1870', i. e. Dezember 1869; zum *Christmas Carol*). Siehe Rice (comp. 1987:41-2).

Bei *Micawber Redivivus* [ca. 1865-83] von 'Jonathan Coalfield' (i. e. W. G. Simpson) gibt die Fortsetzung der Lebensgeschichte dieser Figur aus *David Copperfield* nur den Rahmen ab für einen Traktat innerhalb der wirtschaftlichen Auseinandersetzungen in der Kohleindustrie. Es handelt sich um einen aus der Sicht der Bergwerksbesitzer geschriebenen und an die Arbeiter adressierten Appell, die 'middlemen' des Londoner 'Coal Ring' auszuschalten zugunsten von 'direct supply'. Es ist schwer vorstellbar, daß Dickens sich zu einer ähnlichen Verharmlosung von Arbeitsunfällen wie in diesem Text (59-60) hätte hinreißen lassen. Siehe dazu auch Dunn (comp. 1981:43-4).

1876 folgte noch "The death of Samuel Pickwick" (anonym von W. Besant und J. Rice veröffentlicht), wahrscheinlich eine Parodie (der Text war mir nicht zugänglich).

⁵ Es handelt sich um *The Gay-Dombey*s (eine Fortsetzung von *Dombey and Son* mit Vorwort von H. G. Wells, 1919 erschienen) und *The Veneerings* (1922, eine Fortsetzung von *Our Mutual Friend*), beide aus der Feder von Harry Johnston. Er veröffentlichte zur gleichen Zeit mit *Mrs Warren's Daughter* (1920) auch noch einen Folgetext zu einem Drama von G. B. Shaw. Johnstons Vorgehen (und das seines Verlags Chatto & Windus) läßt sich mit dem von Edith Brown vergleichen, die wenig später ihre Weiterführungen von Austens Werken herausbrachte. Siehe Killam (1968:24-8), Radford (1980, besonders S. 59-62) und - zu Brown - Teil IV meiner Untersuchung.

Neben den genannten Folgetexten erschienen noch zwei produktive Rezeptionen der *Pickwick Papers*, nämlich *Mr Pickwick's Second Time on Earth* von C. G. Harper (1927) und *The Return of Mr Pickwick* (Ormond Beach, Fla. 1936).

Zu den Weiterführungen von *Edwin Drood* siehe unten Anm. 8 und 13. Lang (1905) verletzt das Urheberrecht nicht, und 1914 hatte man sicherlich andere Sorgen, als mit rechtlichen Schritten auf das Supplement von W. E. C[risp] zu reagieren.

In diese Phase gehört auch das *rewriting* von Robert Graves (*The Real David Copperfield*, 1933).

⁶ Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte siehe M. Cardwells Einleitung sowie die Anhängе der von ihr 1972 herausgegebenen kritischen Ausgabe.

⁷ Die entsprechende Stelle bei Forster (1874:XI.2) lautet:

The story [...] was to be that of *the murder of a nephew by his uncle*; the originality of which was to consist in the *review of the murderer's career by himself at the close*, when its temptations were to be dwelt upon *as if, not he the culprit, but some other man*, were the tempted. *The last chapters were to be written in the condemned cell*, to which his wickedness, all elaborately elicited from him *as if told of another*, had brought him. Discovery by the murderer of the utter needlessness of the murder for its object, was to follow hard upon commission of the deed; but all discovery of the murderer was to be baffled till towards the close, when, by means of *a gold ring which had resisted the corrosive effects of the lime* into which he had thrown the body, not only the person murdered was to be identified but the locality of the crime and the man who committed it. So much was told to me before any of the book was written; and it will be recollected that the ring, taken by Drood to be given to his betrothed only if their engagement went on, was brought away with him from their last interview. *Rosa was to marry Tartar, and Crisparkle the sister of Landless, who was himself, I think, to have perished in assisting Tartar finally to unmask and seize the murderer.* (Dickens [1870] 1972:xiii-xiv, meine Hervorhebungen)

Forster hat a. a. O. auch erstmals das Sapsea-Fragment abgedruckt, es findet sich ebenfalls in Dickens ([1870] 1972:232-5).

Die oft gleichermaßen zuerst als Fortsetzungsromane erschienenen Weiterführungen sind die Parodie *The Cloven Foot* von 'Orpheus C. Kerr' (i. e. R. H. Newell, New York 1870) sowie die später ebenfalls in den USA anonym veröffentlichten Folgetexte *John Jasper's Secret* (von Henry Morford und seiner Frau, Philadelphia 1871) bzw. *Part Second of the Mystery of Edwin Drood* (von 'Thomas P. James' im Selbstverlag, Brattleboro, Vt. 1873). In London erschienen die Weiterführungen *A Great Mystery Solved* (von 'Gillan Vase', i. e. Elizabeth Newton, 1878) und *The Welfleet Mystery* (von 'Mrs Georgie Sheldon', i. e. Mrs. C. A. Read, 1885). Weitere Angaben - auch zum Inhalt - machen Nicoll (1912:203-4), Walters (1912:213-21) und Cardwell (in Dickens [1870] 1972:253-5).

Zum Urheberrechtsproblem siehe oben S. 80-2.

⁸ Walters diskutiert die angesprochenen allographischen Epitexte (1912:222-8) und die bis dahin vorgestellten Lösungsversuche einschließlich der eigenen Hypothesen (229-48; Synopse gegenüber S. 254).

Die weiteren Folgetexte stammen von W. E. C[risp] (*The Mystery [...] Completed*, 1914; Supplement mit Prätext), Percy T. Carden (*The Murder of Edwin Drood Recounted by John Jasper*, 1920; Erweiterung mit Perspektivwechsel in einer nachlässig produzierten *cheap edition*), Harry B. Smith (New York 1924; Erweiterung mit Perspektivwechsel, siehe Literaturverzeichnis), 'A loyal Dickensian' (*Dickens' Mystery [...] Completed*, 1927; Supplement mit Prätext), Edwin Harris (*John Jasper's Gatehouse*, Rochester 1931; Supplement ohne Prätext) und 'Bruce Graeme' (1933; siehe im laufenden Text S. 320). Schließlich folgte 1935 noch R. Alexanders Roman-Adaptation des Drehbuchs zum Universal-Pictures-Film aus dem Vor-

jahr (als Supplement gemeinsam mit dem Prätext veröffentlicht). Zu diesen Folgetexten siehe auch Miller (comp. 1946:255-6); die jüngste Übersicht über alle bislang vorgestellten Hypothesen bietet Hobsbaum (1972:275-81, 308-10) - er zählt insgesamt 65 Lösungsversuche produktiver wie reproduzierender Rezipienten.

⁹ Stilistisch greift er charakteristische Merkmale von Dickens wie etwa dessen einhämmernde Wiederholung von Satzelementen auf ("Dick - Armitage then, but Datchery now - ", 1980:214, 214, 215; siehe ähnlich 293-4, 304), außerdem den speziell für *Edwin Drood* geltenden Verweis auf den Hexenprolog aus *Macbeth* in der Kapitelüberschrift (Kap. 14 im Prätext, Kap. 26, 39 und 40 im Folgetext).

¹⁰ *The Decoding* erschien im Mai, Garfields Supplement im September 1980. Die Rezensentin im *Dickensian* (Longley 1981:105) machte 'Charles Forsyte' als Pseudonym für ein ungenannt bleibendes Autorengespann aus.

¹¹ Forsytes 'personal investigation' besteht allein im *Aufsuchen* dieser Quellen, ansonsten referiert er lediglich die bereits von Cardwell in ihrer kritischen Ausgabe gemachten Angaben. (Cardwell las übrigens, wie Forsyte im Vorwort angibt, diesen Text gegen.)

¹² Forsyte (1980:185-96). In seinen Peritexten (1980:7, 219-22) und in einem 1988 im *Dickensian* veröffentlichten Epitext gibt der Verfasser Begründungen für seine Handlungsentwicklung im einzelnen.

¹³ A. Lang hatte bereits 1905 in der humorvollen Form einer "imaginary conversation between Dr. Watson and his celebrated friend" (1905:473) die Thesen von Proctor (1887) und Walters (1905) diskutiert, H. B. Smith hatte 1924 einen entsprechenden Folgetext vorgelegt. Siehe De Waal (comp. 1974:268-9) und Fleissner (1985). Zur produktiven Rezeption von Doyle siehe Teil VII, Kap. 2.

The Writers' Directory 1990-1992 enthält eine Kurzbiographie des 1938 geborenen Peter Rowland, der als Historiker und Biograph tätig geworden ist. Der Titel seines Folgetextes wurde bereits von Dickens erwogen, bald aber verworfen (Dickens [1870] 1972:xiv-xv, xix, 218).

¹⁴ Siehe neben Robsons eigenem Artikel noch *TLZ* 1983:1321, 1347 und 1374. Zu den anderen Kandidaten für Datcherys wahres Ich siehe Hobsbaum (1972:277-9).

¹⁵ [The Admirers (HN)] were indeed in frolicsome mood, attired in costumes of a bygone age and bubbling over with seasonable goodwill. A seemingly elderly gentleman, a nightshirt pulled over his ordinary clothes and with an improbable shock of white hair, exclaimed, 'Bah, humbug!' two or three times, at which the other Admirers convulsed themselves with mirth, [...].

'A singular but, I suppose, harmless pursuit,' said Holmes, shaking his head (1991:33).

Holmes' Äußerungen zum Realismusproblem schließen sich an (33-5).

¹⁶ Eine andere ironische Anspielung auf Holmes' Befürchtungen (und auf die lange Reihe von Folgetexten zu Conan Doyles Erzählungen) findet sich in der Verlagsnotiz beim Verweis auf "the legendary and seemingly bottomless battered tin dispatch-box containing the private papers of Dr John H Watson MD, late of the Indian army" (1991:[1]).

¹⁷ Eine Kurzbiographie der beiden 1920 (Lucentini) bzw. 1926 (Fruttero) geborenen, seit 1970 gemeinsam schreibenden Autoren findet sich in der *Brockhaus-Enzyklopädie* (s. v. 'Lucentini').

¹⁸ Siehe Kap. X und insbesondere die Anm. dort (1989:174; dt. 1991:253). Die hier gemachten Angaben zu Marie Adelaide Lowndes, geborene Belloc, und ihrem Privatdetektiv Hercules Popeau sind korrekt (die Angabe des Todesjahrs ausgenommen: sie starb 1947).

¹⁹ Die drei Detektive sind Dickens' eigener Inspector Bucket (aus *Bleak House*), Wilkie Collins' Sergeant Cuff (aus *The Moonstone*) und Agatha Christies Superintendent Battle.

Genauer besehen handelt es sich natürlich um noch sehr viel mehr Zeitebenen, schon allein angesichts des unterschiedlichen *setting* der hier zusammengebrachten Detektive. Diese anderen Zeiträume fallen jedoch insgesamt nicht ins Gewicht.

²⁰ Das Pseudonym steht für den 1900 geborenen Graham Montagu Jeffries. Zur Biographie dieses Vielschreibers siehe Steinbrunner/Penzler (Hg. 1976:173).

²¹ Aktualität zeigt sich sowohl im Verweis auf "Glasnost" (1989:226; dt. 1991:330) wie - in Zusammenhang mit Aylmers Hypothesen - auf den "Fall Rushdie" (1989:283, 355; dt. 1991: 411, 514).

²² Dies läßt sich aus der Danksagung an Grace Hogarth ("whose idea this was", 1980:[vii]) und andeutungsweise aus E. Blishens Vorwort schließen.

²³ Der Erfolg des Duos läßt sich etwa am Verkauf von *Die Sonntagsfrau* (*La donna della domenica*, 1972) ablesen, das ebenfalls zwei Jahre nach Erscheinen in einer deutschen Übersetzung vorlag, die 1986 in Taschenbuchform erschien und 1988 bereits die fünfte Auflage (67.-76. Tausend) erreichte.

Positive Besprechungen erfuhr der *Fall D.* beispielsweise im *Spiegel* ("unterhaltsame Rätsel", Anon. 1991:203) und in der *Zeit* ("einer der amüsantesten, gescheitesten, kurzweiligsten Romane [...] seit langem [...] in einer erstaunlich kompetenten Übersetzung", Leonhardt 1991).

²⁴ Kroeber - ein erfahrener und nicht zuletzt durch die Übertragungen von Umberto Ecos Romanen bekannt gewordener Übersetzer aus dem Italienischen - gibt an, natürlich auch andere vorliegende deutsche Übersetzungen berücksichtigt, ihnen aber nur geringe Bedeutung beigemessen zu haben (dt. 1991:541-2). Seine zahlreichen Anm. erleichtern dem deutschen Leser vor allem das Verständnis Dickens'scher Anspielungen auf Dramen von Shakespeare.

²⁵ Siehe etwa Beyer (1976:209-65) zur Rolle scheinbarer Zufälligkeiten als mit Bedacht eingesetzter Handlungselemente.

²⁶ Zur Publikationsgeschichte siehe Sadrin (1988:3-29), eine textkritische Analyse der Roman-schlüsse nimmt Rosenberg (1981) vor.

Einen detaillierten Überblick über die von mir im weiteren nur grob skizzierte Rezeptionsgeschichte bieten Page (Hg. 1979:16-9), Worth (comp. 1986:xiii-xiv, 51-239) und Sadrin (1988:245-75), entsprechende Dokumente finden sich bei Worth aufgeführt und bei Page abgedruckt.

²⁷ Siehe als neueres Beispiel die Verbindung aus psychoanalytischem und erzähltheoretischem Vorgehen bei Brooks (1984:113-42). Seine Analyse ist zwar m. E. wenig gewinnbringend, veranschaulicht aber dennoch gut die entsprechende Interpretationsrichtung und das anhaltende Interesse an diesem Prätext selbst innerhalb gegenwärtig modischer literaturkritischer 'Diskurs'formen. Ähnliches gilt für den 'dekonstruktivistisch' orientierten Aufsatz von Hara (1986), wo es - seines Titels zum trotz - nicht zu einer befriedigenden Analyse von Leer- oder Unbestimmtheitsstellen kommt.

²⁸ Siehe Worth (comp. 1986:xiii). Dieser Sachverhalt läßt sich auch daran ablesen, daß die 1965 von A. Calder herausgegebene Taschenbuchausgabe bis 1987 33mal aufgelegt worden ist. Ich zitiere im weiteren aus dieser Ausgabe (*GE*), immer zugleich auch mit Kapitelangabe.

²⁹ Aus dem verlegerischen Peritext zur Ausgabe als Reader's Digest Condensed Book (New York 1983), die mir nicht zur Verfügung stand (zitiert nach Ryan 1987:106). Ich zitiere *Magwitch* im folgenden nach der Erstausgabe (London und Sydney 1982).

³⁰ Zu Noonans Biographie siehe den Eintrag in CA 1977:21:641, den Hinweis auf seinen Rückzug nach Australien fand ich im Klappentext zu seinem jüngsten (Jugend-)Roman, *McKenzie's Boots* ([New York 1987] London 1989).

Die bekanntesten seiner Bücher sind wohl die seit 1961 in der *Flying Doctor*-Serie erschienenen (sie basieren auf dem Royal Flying Doctor Service of Australia und wurden später als Fernsehserie adaptiert). Neben anderen Jugendromanen verfaßte Noonan auch solche für Erwachsene (u. a. mit *The Sun is God* 1973 eine fiktive Lebensgeschichte des Malers William Turner) und eine Biographie des australischen Schriftstellers E. J. Banfield (*A Different Drummer*, 1983).

³¹ Charakteristisch ist die - nicht nur auf *period diction* und die Wahrung viktorianischer Tabus angelegte - Art, in der Lucy Brewsters Einnahmequelle geschildert wird: "an illicit gambling house, and a place where males of the species desirous of the company of members of the fairer sex could expect to be agreeably accomodated" (1982:169).

³² 1982:8, 10, 12, 25, 69, 79, 98-100, 110 u. ö. Ausnahmen bilden lediglich die Übernahme von Pips eigenen Reflexionen (188) sowie von Jobs Worten (203, 208).

³³ The manuscript of this novel was found in the loft of what had been a coach house on a property in the Blue Mountains, New South Wales. It was tied in a bundle with the three volumes of a rebound 1861 first edition of *Great Expectations* by Charles Dickens, each volume being well thumbed and heavily annotated. It continues the narrative of the protagonist of *Great Expectations*, Philip Pirrip (or 'Pip'), and fills a gap left in the earlier work in that it tells how Abel Magwitch occupied himself during his long years in Australia when he was spurred on to make a fortune by a highly romantic motive, which was secretly to reward the boy who had been kind to him when he was a convict on the run. ("Foreword", [5])

³⁴ So hatten beispielsweise Kitton (comp. 1886:383-405) und, in seiner Nachfolge, Miller (comp. 1946:241-56) Weiterführungen in die Nähe von Plagiaten gerückt.

³⁵ Siehe Ryan (1987, besonders S. 107-8) sowie daneben die (wesentlich kürzer ausfallende, im Tenor aber gleichlautende) Besprechung von Altinel (1982).

³⁶ Sadrin (1988:254). Zu einem ähnlichen Urteil gelangte bereits Shores (1972) in der einzigen mir bekannten, speziell dieser Figur gewidmeten Abhandlung. Shores sieht Estella und Pip offensichtlich mehr als reale Personen denn als Figuren in einer Romanhandlung an und ergeht sich in psychologischen Spekulationen. Ihre Deutung von Estellas Verhalten (1972:95) und des Romanendes (98-9) halte ich für abwegig.

³⁷ Die Fassung ist abgedruckt in Dickens (hg. Collins 1975). Siehe dort die informative Zusammenfassung des Hg. (305-6) und außerdem Sadrin (1988:26-9).

³⁸ Ich übergehe hier Kathy Ackers "Great Expectations" (New York 1983, auch in *Blood and Guts in High School, Plus Two*, 1984). Acker übernimmt zwar Pip als 'Figur auf Pump' in ihre provozierend pornographische Kurzgeschichte, stellt insgesamt aber nur einen sehr losen trans-textuellen Bezug her.

³⁹ Zu Leben und Werk der Verfasserin siehe Altner (1990:375-6). Knight - die für mehrere Jahre auch *creative writing* an der Universität Aberdeen lehrte - hat sich seit 1970 in nahezu allen Sparten von Unterhaltungsliteratur betätigt (einschließlich beim Verlag Mills & Boon veröffentlichter trivialer Romanzen).

Der verlegerische Peritext auf dem Rückenband der Taschenbuchausgabe spricht für sich selbst:

ESTELLA

a heroine consumed by the love she sought to deny.

Ward to the eerie Miss Havisham, she passed her childhood amidst the decaying splendours of Satis House. Though born with breathtaking beauty, Estella was schooled in cruel pride. 'Break their hearts', Miss Havisham's revengeful cry echoes forever in her ears - and she obeys . . .

Pip, the devoted admirer of her early years, is spurned. But her cruel successes turn to dire defeat, her loveless marriage brings only bitterness, pain and danger. Forced to flee, she searches for safety amongst the mill towns of Derbyshire and the gypsy camps of the open road. And she craves for love - love, deep and true, as Pip once offered her.

But Estella's dark, dark eyes hide darker secrets still. Only half-known to her, they taint her life, poison her loves and threaten to destroy her hopes.

ESTELLA

a tale of love, loss and redemption based on the haunting heroine [*sic*] of Charles Dickens' *Great Expectations*

'This masterpiece of reconstruction will give you one of the best reads since the publication of the novel in which Mrs Knight's heroine first appeared.'

Yorkshire Post

⁴⁰ Auf den Seiten 20-3, 36-40, 42-5 sowie 59-68 finden sich Übernahmen aus *GE* VIII/90-4, XXIX/256-61 und XIX/184, XXXIII/286-90 sowie XXXVIII/322-4 und XLIV/372-8. Eine erneute Entlehnung findet sich erst wieder in den letzten Sätzen des Folgetextes, mit denen der von Dickens veröffentlichte, revidierte Schluß variiert (und damit dessen Berechtigung bekräftigt) wird.

⁴¹ This other Estella, who was secretly addicted to newspapers and was made uneasy by accounts of the Chartist movement and cholera epidemics caused by appalling conditions of sanitation. An Estella who gave a great deal of thought to the poor sickly seamstresses and milliners but never once looked closely homeward and considered that the slavery of her own faithful Jolly, was little better than that of these poor wretches, with their bad eyes, weak chests, unhealthy pallor, underpaid and underfed, who sat up half the night to finish her extravagant trousseau. (1986:74)

Bei ihrem Bemühen, *period atmosphere* und Gegenwartssprache übereinzubringen, unterlaufen Knight hin und wieder Anachronismen wie etwa "low-class" (im *2OED* erstmals für 1898 belegt) oder "skyline" (1986:83; erst 1896 belegt).

⁴² An *WSS* erinnert auch der Knights Folgetext durchziehende, immer wiederkehrende und dabei zunehmend mit mehr Einzelheiten ausgestaltete Traum Estellas. Er dient hier jedoch einer anderen Form von Selbstfindung.

⁴³ Zwei andere, eher zweitrangige Punkte seien noch erwähnt. Zum einen verlegt die Autorin den Handlungszeitraum an das Erscheinungsjahr von *Great Expectations* heran: Der Folgetext endet ca. 1857 (1986:113), der Prätext jedoch in den 1820ern (Sadrin 1988:30-43). Gründe dafür nennt die Verfasserin nicht - wie überhaupt autographische Peritexte fehlen -, es gibt ihr jedoch die Gelegenheit, neben Thackeray oder Tennyson auch Dickens kurz auftreten zu lassen (1986:115).

Vielleicht geschah es andererseits auch, um den durchgängigen zweiten transtextuellen Bezug zu gewährleisten, nämlich den zu Tennysons Dichtung (und insbesondere zum 1842 veröffentlichten "The Day-Dream", 1986:58-9, 69, 178, 235-6).

⁴⁴ Da ich keine anderen biographischen Übersichten kenne, zitiere ich aus der Verlagsnotiz zu *Estella*:

Sue Roe, who is 25 [...], divides her time between writing, painting, and working as a publisher's editor responsible for an English literature list. [...] She took a first in English at the University of Kent and an M.A. at Sussex. (1982:157)

⁴⁵ Zitiert nach dem Rückenband der Taschenbuchausgabe. Weiter heißt es:

By exploiting the language and imagery of various art forms - painting, music, the dance, and the language of contemporary advertising - she demonstrates that the unspoken, private, unconditioned expectations of women take place in the middle ground between the archetypes of art and the restricted expression their era allows them.

This middle ground is conceived in a style which is quite original - an oblique undercurrent of language which is neither entirely symbolic nor entirely literal, in which is constructed a series of vivid and intensely visual frameworks for Estella's expectations, which mediate between the stereotypes of women's literary memory, and the more cogent images of women in the contemporary world.

Da Sue Roe nicht nur Autorin im Verlag Harvester Press, sondern auch dessen Lektorin ist, stammt dieser Peritext höchstwahrscheinlich von ihr selbst.

⁴⁶ Erwähnt werden die Figuren Gerald Crich und Gudrun Brangwen (122; aus Lawrences *Women in Love*); am Ende der Liebesaffäre fällt der Satz "The nymphs are departed" (141; aus Eliots *The Waste Land*, III).

⁴⁷ Zu den Gründen für Rhys' entsprechende Zurückhaltung siehe *JRL* 233 (Brief an Athill, 16. August [1963]).

⁴⁸ Dies geht auch aus den Stellungnahmen der Feuilletonkritiker hervor:

"A quite extraordinary novel. Sue Roe serves notice in it of being potentially one of the most brilliant additions to English fiction for a long time." Robert Nye, *The Guardian*

"As a critical intervention in a predominantly male system of representation, *Estella* is an unsettling, experimental work." Rosemary Jackson, *Times Literary Supplement*

"This is a remarkable first novel. It is a great achievement." Eileen Aird, *Writing Women*.
[Versalien jeweils normalisiert]

Diese Rezensionsausschnitte (und das Zitat von Taylor 1982) werden vom Verlag auf dem Buchrücken der Taschenbuchausgabe an die Leser weitergegeben.

Die Diplomarbeit von Bohn (1988) hat mir nicht vorgelegen. Rohmanns kurze Analyse bleibt in wichtigen Punkten vage (etwa wenn er Ähnlichkeiten zu Werken von Roland Barthes oder Anais Nin postuliert, aber nicht veranschaulicht, 1991:188).

⁴⁹ Zur Biographie des Autors - der vielleicht sogar unter Pseudonym veröffentlicht hat - kann ich lediglich die Angaben des Klappentextes wiederholen, wonach er als gebürtiger Brite nun in Kanada lebe, Schauspiele verfaßt habe und an einem Spionageroman arbeiten soll.

⁵⁰ *Imitativ* sind die Beibehaltung einer auktorialen Erzählung mit einem *intrusive narrator* (17, 45, 57), die Präsentation von Typen, die an Konventionen des 19. Jahrhunderts orientierte Sprache sowie die Einbeziehung von Dialekt in die Figurenrede (35-6, 42-6, 58-65). Anachronismen wie "to be interviewed" (116; nach dem ²*OED* nicht vor 1869) oder der Verweis auf die (erst 1902 entstandene) Hymne "Land of Hope and Glory" (174) bleiben die Ausnahme.

Spielerische Verfremdung zeigt sich in der veränderten Figurenzeichnung: bei Dalrymple ist es der reiche Bob Cratchit, der 'bekehrt' wird (154-68), während Tiny Tim als schwer erziehbar (39) dargestellt wird und Scrooge am Ende sogar die Ritterwürde erlangt.

Auf den Epilog von Markham (1973) gehe ich nicht ein, da er zu kurz und zu belanglos ist. Siehe Glancy (comp. 1985:81).

⁵¹ Ackroyds Folgetext wurde 1984 als Taschenbuch nachgedruckt und allein bis 1990 in dieser Form weitere viermal aufgelegt. Wie bei Roes *Estella* handelt es sich um einen Romanerstling. Der 1949 geborene Cambridge-Absolvent sammelte mit seinen folgenden Biographien (*T. S. Eliot*, 1984; *Dickens*, 1990) und mit biographischen Romanen (*The Last Testament of Oscar*

Wilde, 1983; *Hawksmoor*, 1985; *Chatterton*, 1987) reihenweise Literaturpreise. Er arbeitet daneben als einflußreicher reproduzierender Rezipient in konservativen Organen (ehedem als Literarchef des *Spectator* und nun als leitender Rezensent der *Times*).

⁵² Entsprechende Urteile enthalten die auf dem Taschenbuckrücken angeführten Rezensionsausschnitte aus dem *Guardian* und dem *Scotsman*.

⁵³ Siehe *The Dickensian* (1979:75:118; 1980:76:117-8), Paroissien (comp. 1986:84) und Ryan (1987:108-9).

VII. FOLGETEXTE ZU POPULÄRLITERATUR DES AUSGEHENDEN 19. JAHRHUNDERTS

Es kommt höchstwahrscheinlich häufiger vor, daß ambitionierte literarische Werke später zu (durchaus vielgelesenen) 'Klassikern' werden, als daß sich Werke der Populärliteratur ihre Beliebtheit erhalten. Wer liest heute noch Bestseller vergangener Zeiten wie beispielsweise *Coelebs in Search of a Wife* (Hannah More, 1808, ¹⁴1813), *Life in London* (Pierce Egan, 1820-1, ⁴1823) oder *The Mysteries of London* (G. W. M. Reynolds, 1844-8)? Um so erstaunlicher ist es, daß nicht nur kanonisierte Werke etwa von Defoe, Fielding, Austen, den Brontës oder von Dickens, sondern gerade auch die Bestseller von Thomas Hughes (*Tom Brown's Schooldays*), Rider Haggard (*She*), 'Anthony Hope' (*The Prisoner of Zenda* und *Rupert of Hentzau*), E. W. Hornung ('Raffles') oder Baroness Orczy ('Scarlet Pimpernel') gegenwärtig eine Renaissance in Gestalt produktiver Rezeptionen erleben. Den ungewöhnlichsten Erfolg hatte dabei ohne Frage - wie schon weiter oben (auf Seite 24-5) erwähnt - Hughes' Nebenfigur Harry Flashman in den Weiterführungen von George Macdonald Fraser.

Ich möchte jedoch nicht auf diese Folgetexte eingehen,¹ sondern mich abschließend drei noch bekannteren, auch bei Literaturhistorikern angesehenen, von ihnen aber dennoch nur mehr als zweitrangig eingestuften Verfassern zuwenden, deren Werke ebenfalls in jüngster Zeit produktiv rezipiert worden sind. Es handelt sich um Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle und Rudyard Kipling. Alle drei sind aus rezeptionsgeschichtlichen Gründen besonders interessant: Conan Doyle, weil die von seiner Figur Sherlock Holmes ausgehende Faszination wohl seit einem Jahrhundert nicht nachgelassen hat (wengleich sein Autor nie zu den literarischen Olympiern zählte); Stevenson und Kipling, weil ihr Ansehen und ihre Beliebtheit großen Schwankungen unterworfen waren. Diese Beispiele mögen genügen; einen möglichen vierten Autor - H. G. Wells - übergehe ich, da sein Schicksal dem der beiden letztgenannten Verfasser gleicht.²

Ich beginne mit Weiterführungen zu Stevensons Werken.

1. Produktive Rezeption von R. L. Stevenson

Robert Louis Stevenson starb 1894 über der Arbeit an seinem Roman *Weir of Hermiston*, außerdem hinterließ er noch den un abgeschlossenen Entwurf einer anderen historischen Erzählung, *St. Ives*. Zu beiden Fragmenten liegen Epitexte

von Stevensons Bekannten vor, die über angebliche auktoriale Pläne zur Weiterführung Auskunft geben; *St. Ives* ist seit der posthumen Erstausgabe 1896-7 immer wieder mit dem sechs abschließende Kapitel umfassenden Supplement des Literaturwissenschaftlers Arthur Quiller-Couch erschienen. Ein erneuter Versuch ist jedoch ausgeblieben, und zu *Weir of Hermiston* fehlt bislang jeder Folgetext.³

Das ist verwunderlich, gerade wenn man an die produktive Rezeption ähnlich unabgeschlossener Texte von Austen oder Dickens denkt. Stevenson ist in dieser Hinsicht vom Boom an Folgetexten in jüngster Zeit unberührt geblieben; auch Alanna Knight, die Verfasserin von *Estella* und zugleich eine ausgewiesene Kennerin von Stevensons Leben und Werk,⁴ ist beispielsweise nicht entsprechend tätig geworden (was doch nahegelegen hätte).

Der *Ruhm* dieses Autors und seines Gesamtwerks - der ansonsten solche Supplemente geradezu herausgefordert hätte - ist offenkundig verblaßt, selbst wenn seine bekanntesten Romane natürlich noch überall erhältlich sind. Ich denke hier an *Treasure Island* (1881-3) und *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), die beide in unzähligen Ausgaben erschienen, außerdem weithin übersetzt und oft verfilmt worden sind. Noch heute werden sie weltweit zahllosen Lesern als 'klassische' Schullektüre (in gekürzter oder vereinfachter Form) präsentiert. Kein Wunder also, daß sich die produktive Rezeption Stevensons auf diese beiden Vorlagen konzentriert - worin aber liegt ihre rezeptionsgeschichtliche Bedeutung? Wie verhält sie sich beispielsweise zum Verlauf der *reproduzierenden* Rezeption?⁵

Diese ist gekennzeichnet durch eine begeisterte Aufnahme gerade der zuletzt genannten Romane und durch ein über den Tod des Autors anhaltendes Interesse an seiner Persönlichkeit. Dieses Interesse ließ am Vorabend des Ersten Weltkriegs nach, und es folgte eine jahrzehntelange Phase der Nichtbeachtung durch die Kritiker. Erst ab den sechziger Jahren setzte eine ernsthafte und wohlwollende Würdigung seines Werks ein, die allerdings auch recht einseitig blieb: "*Jekyll and Hyde* has monopolized the attention of critics" (Kiely 1978:346).

Was nun die *produktive* Rezeption angeht, so zeigt sich dagegen ein deutlich überwiegendes Interesse an *Treasure Island*. Wie sehen dessen Weiterführungen aus?

1.1 Auf der Suche nach weiteren Schätzen

Treasure Island gilt unter Literarhistorikern als einer der gelungensten Abenteuerromane überhaupt (Kiely 1964:68; Standop/Mertner 1983:534; Seeber Hg. 1991:261), stellt aber gerade auch einen 'Klassiker' unter den Jugendbüchern dar. Wie die Entstehungsgeschichte und die Veröffentlichung der Erstfassung in der Zeitschrift *Young Folks* zeigt, hatte Stevenson diesen Rezipien-

tenkreis von Anfang an im Blick, wenngleich er um die Wirkung auch auf Erwachsene wußte.⁶ (Die Rezeptionssituation unterscheidet sich deutlich von der bei *RCI* oder *Gulliver's Travels*, die beide ursprünglich für Erwachsene bestimmt und keineswegs nur unterhaltsam gedacht waren.)

Die produktive Rezeption von *Treasure Island* unterstreicht dessen fortwährende Beliebtheit insbesondere bei jugendlichen Lesern. Anders als etwa zu Dickens' Romanen sind zu Stevensons Prätext in regelmäßigen Abständen Folgetexte erschienen, insgesamt zehn Stück seit 1924 (sechs davon zwischen 1972 und 1987). Sie richten sich ebenfalls vorrangig an Heranwachsende: Das signalisieren einerseits bereits ihre (übrigens oft kunstlosen) Illustrationen, andererseits die Tatsache, daß - wenn es nicht bei Jim Hawkins bleibt - ein anderer Junge als Ich-Erzähler (und mögliche Identifikationsfigur) an seine Stelle tritt. Einzelne Verfasser geben in ihren Vorworten als Rezeptionsmotivation übrigens an, daß der Prätext sie entweder selbst seit ihrer Jugend nicht losgelassen habe (Delderfield 1956; Wibberley 1972) oder aber, daß sie die Folgetexte speziell für ihre entsprechend begeisterten Kinder geschrieben hätten: R. F. Delderfield wurde von seinen Sprößlingen um eine Weiterführung gebeten, 'John Connell' (i. e. James R. Robertson) verfaßte die Fortsetzung *The Return of Long John Silver* (1949) für seinen Stiefsohn als unmittelbaren Adressaten - genau wie Stevenson selbst, der mit dem Prätext zuerst nur *seinen* Stiefsohn, Lloyd Osborne, unterhalten wollte.

Die so entstandenen Folgetexte verwirklichten das gesamte von mir auf den Seiten 63-6 angedeutete Spektrum: neben einer Mehrzahl von Fortsetzungen finden sich sowohl eine Erweiterung (Delderfield 1956) als auch zwei Vorgeschieden (Smith 1924; Judd 1977), und neben bewußten Nachahmungen im Geist der Vorlage ebenso ernsthafte wie spielerische Verfremdungen.

Ich bleibe bei dem letzten Punkt: Auffällig ist die Tendenz weg von einer imitativen und hin zu einer erst ernsthaft-, später dann auch spielerisch-verfremdenden produktiven Rezeption. Die Weiterführungen von Calahan (1936) und 'Connell' (1949) gehören in die erste Kategorie, und Harold Calahan stellt bezeichnenderweise fest: "I have tried to guard against *originality*, to eliminate the influences of my day and generation, to be, as far as possible, not Calahan but Stevenson" (1936:vi-vii, meine Hervorhebung).

R. F. Delderfield dagegen gibt später an, sich mit seiner Erweiterung der Vorlage um die Lebensgeschichte von Ben Gunn bemüht zu haben, "not a sequel to *Treasure Island* and not [...] a bad imitation of it" zu schreiben (1956:10).⁷ Leonard Wibberley wird noch deutlicher:

I make no pretence in this work to match the clean narrative style, the ear for speech, the insight into character and manners in which Stevenson excelled. I only hope that, having had to use three of his characters, I have not distorted them. [...] *Treasure Island* is essentially an English tale. *Flint's Island* is American in that those involved come from no cozy English hamlet but from the broader, starker streets of Salem in what was then British America. [...] So my tale concerns New and not Old England. [...] I, who write in some kind of Salem and of Savannah, am of the soil and air of Ireland. ([1972] 1973:vi-vii)

Damit ist zugleich der interkulturelle Aspekt ernsthafter Verfremdungen der Vorlage angesprochen. Er beschränkt sich auf die Verlagerung des Schauplatzes in die damals noch britischen Kolonien in Nordamerika in der Zeit um 1760. Die beiden US-amerikanischen Verfasser dieser Folgetexte (Smith 1924; Wibberley 1972) verbinden dies (ganz ähnlich wie später Bob Coleman mit seinen *Later Adventures of Tom Jones*) mit einer Mischung aus historischem und Abenteuerroman. Insbesondere Wibberley wendet sich - wie im Zitat deutlich geworden ist - vorrangig auch an einen US-amerikanischen Leserkreis.⁸ Eine Weiterführung aus der Feder (und aus der Sicht) nicht-britischer und nicht-amerikanischer Vertreter der weltumspannenden englischen Sprachgemeinschaft existiert dagegen nicht. *Treasure Island*, das ja wie *Robinson Crusoe* vor dem Hintergrund der europäischen Expansion spielt, ist anders als Defoes Roman nicht zum Gegenstand einer entsprechenden Auseinandersetzung gemacht worden.

Der Trend hin zu spielerischen Verfremdungen der Vorlage spiegelt sich nicht nur in Robert Leasons Fortsetzung *Silver's Revenge*, in der der Totengräber Tom Carter im "Admiral Benbow" Jim Hawkins bei der Niederschrift seiner Erlebnisse beobachten und sogar selbst noch an einer zweiten Reise zur Schatzinsel teilnehmen kann. Herausgeberfiktion und der Einsatz alltags-sprachlichen Registers verbinden sich hier in der Tat zu der vom Verlag angezeigten "burlesque sequel" (1978:[1]). Noch weiter geht Steven Thraves' *Return to Treasure Island*, das in Form eines Spielebuchs konzipiert worden ist: Der jugendliche Leser kann, bei richtiger Auflösung der in dieser Fortsetzung gestellten Rätselfragen, an einem vom Verlag veranstalteten Wettbewerb teilnehmen und gewinnen.⁹

Einige Weiterführungen imitieren den zeitweiligen Erzählerwechsel in der Vorlage;¹⁰ allen Weiterführungen gemein ist, daß ihre Handlung entweder um die Ansammlung von Flints Schatz überhaupt oder um die spätere Bergung einzelner Teile davon kreist, daß sie Figuren aus der Vorlage übernehmen oder daß sie deren Unbestimmtheits- bzw. Leerstellen füllen. Eine solche *Unbestimmtheit* stellt beispielsweise die genaue zeitliche Ansiedlung der Ereignisse dar: am Beginn von Stevensons Roman findet sich hier bekanntlich lediglich ein "17--". In den Folgetexten wird dies konkretisiert, die Datierung reicht von 1720, der Zeit des *South Sea Bubble* (Calahan 1936:50) bis in die Jahre 1755 (Smith 1924), 1760 (Wibberley 1972) oder 1765 (Judd 1977, 1978),¹¹ wobei die hinzugefügten Vor- und Nachgeschichten den Erzählzeitraum auf das Jahrhundert zwischen 1716 (Judd 1977) und 1811 (Delderfield 1956) ausweiten: So füllen sie natürlich die den Anfang und das Ende der Vorlage markierenden *Leerstellen*.

Einzelne Romanfiguren werden isoliert, 'auf Pump' übernommen in die Romane von Pierre 'MacOrlan' (i. e. Dumarchey, Paris 1921 u. ö.) - "a pirate novel that is certainly not a fairy tale for children" (Starrett 1940:53) - und von Christopher Leach, in dessen *The Great Book Raid* (1979) u. a. Long John Sil-

ver auftritt. Schon Stevenson selbst hatte dessen Rolle in einem (erst posthum veröffentlichten) metaliterarischen Epitext, "The Persons of the Tale", kommentiert. In ihm diskutieren Silver und Captain Smollett ("two of the puppets") während der Meuterei - aber außerhalb der eigentlichen Handlung - im Stil 'postmoderner' Romane über den Sympathiewert einzelner Romanfiguren, ihre grundsätzliche Stellung gegenüber dem Autor und über dessen anstehende Entscheidung über den Ausgang der Meuterei ("a future state"). Ich will nur eine Passage anführen:

"You're in a bad way, Silver."

"Now, Cap'n Smollett," remonstrated Silver, "dooty is dooty, as I knows, and none better; but we're off dooty now; and I can't see no call to keep up the morality business. [...] I'm on'y a chara'ter in a sea story. I don't really exist. [...] But I'm the villain of this tale, I am; and speaking as one sea-faring man to another, what I want to know is, what's the odds?"

"Were you never taught your catechism?" said the Captain. "Don't you know there's such a thing as an Author?"

"Such a thing as a Author?" returned John derisively. "And who better'n me? And the p'int is, if the Author made you, he made Long John, and [...] he made this here mutiny, [...] and he had Tom Redruth shot; and - well, if that's a Author, give me Pew!"

"Don't you believe in a future state?" said Smollett. "Do you think there's nothing but the present story-paper?"

"I don't rightly know for that," said Silver; "and I don't see what it's got to do with it, any way. What I know is this: if there is sich a thing as a Author, I'm his favourite chara'ter. He does me fathoms better'n he does you - fathoms, he does. And he likes doing me. He keeps me on deck mostly all the time, crutch and all; and he leaves you measling in the hold, where nobody can't see you, nor wants to, and you may lay to that! If there is a Author, by thunder, but he's on my side, and you may lay to it!"¹²

Silver darf sich hier selbst als eigentliche Hauptfigur von *Treasure Island* ausweisen, und die produktiven Rezipienten haben dies im nachhinein ("in a future state") ohne weitere moralische Bedenken unterstrichen. (Stevenson war von einigen zeitgenössischen Kritikern hinsichtlich seiner Sympathienlenkung - wegen der nicht durchgängig negativen Charakterisierung Silvers und der in seinem Fall ausbleibenden Strafe - mangelnde *poetic justice* vorgeworfen worden.) Nahezu keiner dieser Verfasser läßt sich einen Auftritt Long Johns in seiner Weiterführung entgehen. (Ausgerechnet die mit *Silver's Revenge* betitelte Fortsetzung von Robert Leeson bildet die Ausnahme, vergleichbar Noonans *Magwitch*, in dem die Titelfigur ebenfalls nicht auftritt.)

Der gerissene einbeinige Schiffskoch wird zur unumstrittenen Hauptfigur in den beiden Weiterführungen von Denis Judd aus den Jahren 1977 und 1978. Darin wird Silvers den Zeitraum von 1716 bis 1805 umspannende Lebensgeschichte rückschauend erzählt, der u. a. zu entnehmen ist, daß der Pirat einen vergeblichen Giftanschlag auf George Washington verübte und so beinahe den Lauf der Weltgeschichte verändert hätte (1978:173-205), und daß sein *midshipman* Nelson von ihm erstmals den später variierten und unsterblich gewordenen Spruch "Cap'n England expects that every man will do his dooty" gehört habe.¹³ Judds spielerisch-verfremdende Weiterführungen, die in der Sprache

des 20. Jahrhunderts verfaßt und vorrangig für Erwachsene gedacht sind,¹⁴ sind aber noch aus einem weiteren Grund von Interesse. Sie rahmen als Vorgeschichte und Fortsetzung die auf das Jahr 1765 datierten Ereignisse im Prätext ein, so daß der Erzähler Hawkins im Vorwort von *Return to Treasure Island* folgenden Hinweis anbringen kann: "My previous chronicles of his [Silver's (HN)] escapades may be found in two books, *The Adventures of Long John Silver and Treasure Island*" (1978:[ix]). Judds Rahmenerzählungen schließen Stevensons Prätext nicht nur ein, sondern veranschaulichen - wie im Zitat bereits anklingt - in treffender Weise den allen Weiterführungen unterliegenden Gesichtspunkt transtextueller Einheit. Aus Stevensons Vorlage formt der Historiker Judd¹⁵ eine Trilogie mit Elementen des Abenteuer- und des historischen Romans: so läßt auch er es sich etwa nicht nehmen, eine Verbindung zum amerikanischen Unabhängigkeitskrieg herzustellen (Judd 1978).

In *The Great Book Raid* übernimmt Christopher Leach nicht nur Long John als Figur, sondern greift auch (ohne eine Vertrautheit mit dem zitierten Epitext Stevensons erkennen zu lassen) die Diskussion um das Verhältnis von "present story-paper" und "future state" auf, bezieht sich aber auf die zukünftige, d. h. postautorielle *Rezeption*. Er legt Silver die folgenden bemerkenswerten Sätze in den Mund:

For as long as I'm read about, I live,' he [Silver (HN)] said. 'Every new reader - another lungful of air; more blood through the heart. I age - it's certain I do - but I don't die. [...]' (Leach 1979:19)

Mit diesem Bild sind Sinn und Form zeitübergreifender (produktiver) Rezeption literarischer Werke überhaupt treffend beschrieben.

In Leachs Roman werden noch weitere Figuren anderer Autoren 'auf Pump' übernommen, es bleibt jedoch bei solchen kurzen metaliterarischen Passagen. *The Great Book Raid* ist damit zwar, wenn auch keine ausgesprochene Weiterführung im Sinne dieser Untersuchung, so doch insgesamt ein charakteristisches Beispiel zeitübergreifender Rezeption im 'postmodernen' Gewand. Aber weder bei Leach noch bei den anderen Verfassern tatsächlicher Weiterführungen kommt es zu einer durchgängigen Aktualisierung der Vorlage in dieser Weise - sie sind alle eher traditioneller Natur.

Die produktive Rezeption von *Treasure Island*, so läßt sich abschließend festhalten, unterstreicht dessen zwar altersspezifische, aber zeitübergreifend anhaltende Popularität. Anders als bei Dickens (siehe oben Seite 337) lassen sich offensichtlich sogar Weiterführungen als Fernsehserie und als sich anschließende *novelization* des Drehbuchs erfolgreich vertreiben. (Siehe Goldsmith 1985: das *copyright* an diesem Werk halten die Fernsehgesellschaft Primetime TV und der Autor, woran ersichtlich wird, daß es sich hier - wie bei Mitchell 1975 - um ein Auftragswerk handelt.) Viele der Weiterführungen haben mehr als nur eine Auflage, Taschenbuchausgaben oder teilweise sogar Übersetzungen erlebt; am erfolgreichsten ist überraschenderweise der erste Folgetext aus dem Jahr 1924, *Porto Bello Gold* von Arthur D. Howden Smith

gewesen.¹⁶ Von Smith stammt auch eine andere Weiterführung, *Alan Breck again* (New York 1934, zu Stevensons *Kidnapped* und *Catriona* aus den Jahren 1886 und 1893), ich will mich aber nicht diesem Folgetext, sondern der produktiven Rezeption von *Dr Jekyll and Mr Hyde* zuwenden.

1.2 *Dr Jekyll and Mr Hyde*

1.2.1 Produktion, Darstellung, Rezeption

Durch *Treasure Island* erlangte Stevenson Bekanntheit, durch *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* weltweiten Ruhm als Schriftsteller. Auch dieses Werk wurde nicht unmittelbar nach Erscheinen, sondern erst mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung (dann aber schlagartig) populär.¹⁷ Stevenson und sein Verleger Longman hatten eine breite Leserschaft im Blick, wie die Erstveröffentlichung in einer preiswerten Ausgabe deutlich macht. Dennoch, das zeigen die überlieferten Stellungnahmen zeitgenössischer (reproduzierender wie passiver) Rezipienten, galt dieser Kurzroman keineswegs als bloßer *shilling shocker*. Immer wieder wurde sein allegorischer Charakter herausgestellt (den Stevenson erst auf Drängen seiner Frau stärker betont haben soll): "it was 'Jekyll and Hyde' understood as a struggle between Good and Evil, the Flesh and Spirit, that fascinated readers" (Maixner Hg. 1981:24).

Das als Gestaltungsmittel eingesetzte Doppeltgänger-Motiv hat insbesondere auch die reproduzierenden Rezipienten gereizt, die seither insgesamt weniger von der moralischen als von der psychologischen Seite dieser Erzählung angezogen wurden.¹⁸ Stevenson selbst sah sich bereits veranlaßt, vor-freudianischen Interpretationen (wonach es sich bei Hyde um den personifizierten, ansonsten unterdrückten Sexualtrieb Jekylls handele), entgegenzutreten.¹⁹ Die Rezipienten haben dies anders als der Autor aufgefaßt, die Erzählung ist gerade auch wegen ihrer Nähe zur Freud'schen Theorie zu einem populären Mythos geworden (Eigner 1966:148) und etwa 1932 von Rouben Mamoulian entsprechend filmisch adaptiert worden (Wexman 1988). Spiegelt sich dies auch in der produktiven literarischen Rezeption?

Diese hat (von kurzen zeitgenössischen, oft parodistischen Texten abgesehen) trotz der ununterbrochenen Popularität des Prätextes erst spät eingesetzt und ist zahlenmäßig überdies sehr viel geringer ausgefallen als im Fall von *Treasure Island*: Der erste weiterführende Roman ist erst 1989, ein zweiter 1990 erschienen.²⁰ Warum geschah dies nicht schon früher? - Die Gründe liegen weniger im Bereich des Urheberrechts: das war bereits 1944 ausgelaufen und hätte auch an sich (wie die produktive Rezeption von *Treasure Island* zeigt) keine unüberwindliche Hürde dargestellt.²¹ Nein, die Gründe sind vielmehr in der Darstellung im Prätext zu suchen. Dessen multiperspektivischer Aufbau (der die *third-person narrative* mit dem Anwalt Utterson im Zentrum

um die zwei in der Ich-Form gehaltenen Berichte von Dr Lanyon und Dr Jekyll ergänzt) erschwert eine produktive Rezeption in Form einer *Erweiterung*. Eine Schilderung der Ereignisse aus der Sicht Hydes beispielsweise hätte gegenüber Jekylls bereits vorliegendem "full statement of the case" wohl wenig Reize zu bieten, und sie wäre an sich schon nicht plausibel mit der Charakterisierung Hydes zu vereinbaren. Andererseits erscheint es, denkt man an den Schluss der Vorlage, ebenso sinnlos zu sein, eine *Fortsetzung* zu schreiben.²²

Angesichts dieser Erzähl-Situation stellt sich damit eher die Frage, wieso es überhaupt zu produktiven Rezeptionen dieses populären Prätextes gekommen ist und wie diese beschaffen sind - welche Unbestimmtheiten beispielsweise können sie noch mit Bedeutung füllen?

Eine solche Unbestimmtheitsstelle läßt sich nennen, und sie ist bereits einem der ersten Rezensenten von *Jekyll and Hyde* aufgefallen:

His heroes [...] are all successful middle-aged professional men. No woman appears in the tale (as in 'Treasure Island'), and we incline to think that Mr. Stevenson always does himself most justice in novels without a heroine. (Anon. 1886, zitiert nach Maixner Hg. 1981:200-1)

Der Kritiker (vielleicht Andrew Lang) stand mit dieser Beobachtung damals allein unter den Rezensenten.²³ Ein Jahrhundert später, vor dem Hintergrund eines durch die Frauenbewegung geschärften Blicks u. a. für Zahlenverhältnisse im öffentlichen Erscheinungsbild der Geschlechter, hat nun nicht nur die bekannte feministische Kritikerin Elaine Showalter diese Ansicht nahezu wörtlich wiederholt (Showalter 1990), sie ist dazu überdies dadurch veranlaßt worden, daß die beiden produktiven Rezipientinnen der Vorlage genau diesen Punkt ins Zentrum ihrer jeweiligen Folgetexte gestellt haben.

1.2.2 Valerie Martin (1990), *Mary Reilly*

Die aus New Orleans stammende Valerie Martin²⁴ hat mit ihrem vierten Roman, *Mary Reilly* (1990), eine Erweiterung von Stevensons Prätext aus der Dienstbotenperspektive vorgelegt. Sie folgt damit dem von Judith Terry mit *Miss Abigail's Part* (1986) gewiesenen Weg, wandelt aber nicht allein auf ihren Spuren. Seit Terrys in einem Epitext geäußerter Kritik an der Sprachlosigkeit des Dienstpersonals in der britischen Romangeschichte (siehe oben Seite 233) hat sich die Lage verändert: Im Zentrum von Kazuo Ishiguros *The Remains of the Day* aus dem Jahr 1989 stehen Leben und Ansichten eines Butlers (und zwar eines geradezu klassischen Vertreters seiner Art); der Roman gewann damals den "Booker Prize" (und wird deshalb sicherlich auch Valerie Martin nicht verborgen geblieben sein). Martins *Mary Reilly* gehört wie Ishiguros Mr Stevens zu den Dienstboten, die ihre Abhängigkeit als Ausdruck einer Lebens-Ordnung zuerst unkritisch hinnehmen (Martin [1990] 1991:24-5), ihre Herren idealisieren und - wie von Terry kritisiert - keinen Wi-

derspruch wagen (1991:118), schließlich aber durch deren Handlungsweise desillusioniert werden.

In *Mary Reilly* werden die aus dem Prätext bekannten Vorgänge aus dem Erleben der Titelheldin, Dr Jekylls 22jähriger *underhousemaid*, heraus geschildert. Mary war in ihrer Kindheit den sadistischen Strafen ihres Vaters ausgesetzt; vor diesen traumatischen Erfahrungen erscheint der sexuell unerfahrenen Frau (141) ihr neuer Arbeitgeber als gütiger Ersatzvater und zunehmend auch als Wunschobjekt der Liebe. Von dessen Doppelleben erfährt sie erst nach und nach, etwa wenn sie in die Slums von Soho geschickt wird, um dort Hydes Bordellrechnungen zu begleichen. 'Hyde' verkörpert hier - anders als von Stevenson beabsichtigt - 'Jekylls' unterdrückten Sexualtrieb, und Mary muß erleben, daß er auch in diesem Bereich vor Greuelthaten im Stil eines Jack the Ripper nicht zurückschreckt. Marys Botengänge nach Soho (54-62, 107-12) und zum Begräbnis ihrer Mutter nach Shoreditch (142-55, 165-71) geben der Autorin (ähnlich wie zuvor schon Terry) Gelegenheit, einen ausgedehnteren Blick über die häusliche Sphäre bürgerlichen Wohlstands in London hinaus zu werfen und so einen breiteren gesellschaftlichen Ausschnitt dieser Epoche zu präsentieren.²⁵ Am Ende - und auch das ist neu im Folgetext - schmiegt sich die nun um sein Doppelleben wissende Mary an den Leichnam ihres geliebten Herrn, bevor sie so von anderen aufgefunden wird.

Es gelingt Valerie Martin, die Spannung aufrechtzuerhalten, selbst nachdem der transtextuelle Bezug (und damit natürlich auch der vorbestimmte Ausgang) offensichtlich geworden sind. Die Tatsache, daß der Leser immer mehr weiß als die Figur Mary Reilly ahnt, wird u. a. zum Anlaß für Anspielungen genommen. Der um den transtextuellen Bezug wissende Leser versteht, warum Jekyll einigen leicht hingeworfenen Bemerkungen Marys besonderes Interesse schenkt.²⁶ Er kann ebenfalls den tieferen Sinn mancher Äußerungen Jekylls entschlüsseln²⁷ und natürlich - anders als Mary - dessen ängstlich-prüfende Blicke auf seine Hände nachvollziehen.²⁸ Der Verfasserin gelingt es dabei, nicht nur Mary Reilly über eine *valorisation secondaire*, *transfocalisation* und *transvocalisation* (einschließlich vieler *inside views*) glaubhaft zu gestalten,²⁹ sondern auch Jekyll und insbesondere Hyde menschlicher zu zeichnen. So scheint Jekyll Zuneigung für Mary zu hegen und in ihr eine Stütze zu finden; Hyde andererseits erscheint weniger als un-menschliche Inkarnation der abstrakten Idee des Bösen³⁰ als vielmehr als durchaus menschlicher Triebtäter - und zwar als einer unter vielen, wenn man an den Sadismus von Marys Vater denkt. Natürlich ändert Martin grundsätzlich nichts an Stevensons Vorgaben, wonach Jekyll und Hyde nur zwei Seelen in einer Brust darstellen. Sie bemüht sich aber, die irrealen Aspekte (wonach beide nämlich äußerlich voneinander verschieden, etwa schon unterschiedlich groß seien) plausibler zu gestalten. Aus Marys Sicht handelt es sich um zwei Personen mit je eigener Individualität, deren Zusammengehörigkeit sie am Ende zwar erkennen muß, aber sofort wieder zu verdrängen beginnt:

they knew - now everyone would know - my gentle Master and Edward Hyde was one and the same. 'But you said you no longer care for the world's opinion,' I said to him, 'nor will I. [...] This is a cruel trick, [...] that he should take his own life and leave you behind to answer for it.' (215)

Es bleibt dem fiktiven Herausgeber in seinem "Afterword" vorbehalten, hierüber hinauszugehen und Erklärungsversuche zu unterbreiten (ich komme gleich darauf zurück).

Es ist von Verlagsseite nicht unberechtigt gewesen, den Folgetext (auf dem Vordereinband der Taschenbuchausgabe) nicht nur als "A dramatic retelling of the classic horror story, *Dr Jekyll and Mr Hyde*", sondern auch als "The international acclaimed bestseller" anzupreisen. *Mary Reilly* ist weithin beachtet und generell positiv, teilweise sogar überschwänglich von den Rezensenten aufgenommen worden. Die Taschenbuchausgabe zieren (auf Rückeinband und Vorsatzblatt) Ausschnitte aus 15 derartig gestimmten Besprechungen aus Großbritannien und den USA. Es handelt sich um solche in angesehenen und auf dem Buchmarkt einflussreichen Feuilletons (*Times*, *Financial Times*, *NYTBR*, *Los Angeles Times Book Review*, *Washington Post*, *Publisher's Weekly*, *Literary Review*, *Kirkus Reviews*, *Books*), daneben um solche speziell aus Frauenzeitschriften (*Cosmopolitan*, *Woman*), aber auch um solche, die einen breiteren - konservativen - Leserkreis ansprechen (*Mail on Sunday*, *Boston Globe*, *USA Today*). Immer wieder betonen die Rezensenten einerseits die Plausibilität der Weiterführung und die nahtlose Übereinstimmung mit der Vorlage, mit der sie sich zu einer Einheit verbinde, andererseits wird von ihnen mehrfach *Wide Sargasso Sea* als Vergleichsmaßstab für dieses oft als *tour de force* bezeichnete Werk herangezogen (eine Probe, die *Mary Reilly* in ihren Augen besteht).³¹

Der Vergleich mit dem Folgetext von Jean Rhys bietet sich in mehrfacher Weise an. Bleiben wir bei der Rezeption: hier gibt es Parallelen, nicht nur was Zahl und Tenor der Rezensionen, sondern auch was den Absatz von Martins Weiterführung angeht. Der gebundenen folgte bereits nach einem Jahr eine Taschenbuchausgabe, noch im Erscheinungsjahr wurde bereits eine deutsche Übersetzung veröffentlicht. Doch nicht nur das: auch alle vorangegangenen Werke der Verfasserin wurden noch 1990 in Großbritannien als Taschenbuchausgaben (immer mit dem Zusatz "By the author of *Mary Reilly*" versehen) herausgebracht, zugleich erschienen sie alle ebenfalls (und erstmals überhaupt) in deutscher Übersetzung und in Taschenbuchform. Ein solcher Erfolg ist in der Tat nur mit dem Nachhall von *Wide Sargasso Sea* vergleichbar.

Der Vergleich läßt sich aber auch auf der Darstellungsebene vornehmen. Martin und Rhys verzichten mit ihrer jeweiligen Titelwahl auf ein transtextuelles Signal und betonen so vorab die *relative* Eigenständigkeit beider Weiterführungen; solche Signale werden im Text erst nach und nach gesetzt.³² An 'Berthas' Verhalten erinnert Hydes Biß in Marys Nacken;³³ die Protagonistin ist übrigens ebenso wie Rhys' Antoinette von einem Elternteil zurückgewiesen

worden und lebt später recht isoliert. Eine weitere Ähnlichkeit bilden die zahlreichen Spiegel-Blicke (49, 87-8, 127, 128, 184, 213), die sicherlich nicht nur mit erzähltechnischen Gründen (Stichwort: Selbst-Porträt in einer Ich-Erzählung) zu tun haben, vielmehr die Selbstfindung dieser jungen Frau begleiten, vor allem aber natürlich auf das Doppelgänger-Motiv bezogen sind.³⁴

Im Unterschied zu *Wide Sargasso Sea* wird Marys Perspektive in Martins Folgetext zwar nicht durch die einer anderen Figur relativiert, wohl aber durch die eines *fiktiven Herausgebers* in einem "Afterword". In meinen Augen beeinträchtigt dieser Perspektivwechsel (anders als bei Rhys) den Gesamteindruck; er erscheint mir unnötig zu sein, doch will ich kurz auf die inhaltlichen Aspekte dieses Nachworts eingehen. Neben den auf die angebliche Textauswahl und -präsentation bezogenen Bemerkungen (217-9) findet sich eine Rechtfertigung gegen traditionelle Kritik an der Glaubwürdigkeit literarisch geformter Aufzeichnungen von Dienstmädchen (218, 222; siehe Richardsons *Pamela*). Wichtiger ist jedoch, daß der Eindruck erweckt wird, Marys Bericht sei der einzige über diese (fiktiven) Ereignisse - als ob es den Prätext gar nicht gäbe. Weiterhin wird festgestellt, daß er einige wenig plausible Teile enthalte (nämlich was Jekylls Transformation in Hyde angeht), zu deren Erklärung dann Hypothesen präsentiert werden, die von Jekylls Erklärungsversuch im Prätext (*JH X/63*) abweichen. Stevensons Verstöße gegen das Konzept der *versemblance* sollen so in Martins Version überspielt werden, ohne daß es zu Veränderungen an den Vorgaben des Prätextes selbst käme.

Das heißt aber auch, daß es sich bei *Mary Reilly* nicht eigentlich um eine literarische Replik handelt, sondern eher um eine spielerisch mit dem Vorwissen des Lesers umgehende Weiterführung. Das gilt insbesondere auch für den einleitend angesprochenen Gesichtspunkt der Berücksichtigung einer weiblichen Perspektive. Natürlich wird der Prätext gerade in diesem Punkt korrigiert (wobei Martins Roman übrigens schätzungsweise den dreifachen Umfang von Stevensons Novelle annimmt), und dies ist sowohl von der bekannten Gegenwartsschriftstellerin Margaret Atwood wie von einer der führenden feministischen Literaturwissenschaftlerinnen, Elaine Showalter, herausgestellt worden.³⁵ Showalter sagte aber auch, und da pflichte ich ihr bei:

But despite Martin's imaginative feat in giving Mary a convincing language and voice, the interest of the story lies less in Mary herself than in her obsession with Jekyll. In this sense the novel, with its many scenes of creeping around the mansion and laboratory by night, remains more in the realm of female Gothic romance than of feminist psychological explanation.

Als Gegenbeispiel verweist die Rezensentin auf "Emma Tennant's brilliant feminist version" - und dieser will ich mich nun zuwenden.

1.2.3 Emma Tennant (1989), *Two Women of London*

Wer ist Emma Tennant und was kann man von einer Weiterführung seitens dieser Autorin berechtigterweise erwarten?

Die 1937 geborene Tennant arbeitet seit 1973 hauptberuflich als Schriftstellerin. In einem drei Jahre vor der Veröffentlichung ihrer Weiterführung von Stevensons Novelle erschienenem Handbuchartikel heißt es:

With nine novels published in rapid succession since 1973, Emma Tennant has established herself as one of the leading British exponents of "new fiction." [...] her work reveals an indebtedness to the methods and preoccupations of some [American post-modernist writers (HN)]. Like them, she employs parody and rewriting, is interested in the fictiveness of fiction, appropriates some science-fiction conventions, and exploits the possibilities of generic dislocation and mutation, especially the blending of realism and fantasy. Yet [...] her work is strongly individual [...] and] original (Lewis 1986:802)³⁶

Vier dieser inzwischen elf Romane sind hier von besonderem Interesse, da Tennant sich auch in ihnen als produktive Rezipientin betätigt. Mit *The Bad Sister* (1978 erschienen, aber im Jahr 1986 spielend) verarbeitete sie James Hoggs *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) im Sinne einer *transtylisation* (*rewriting*) und einer *transexuation*: Hoggs Protagonist erscheint bei ihr - unter verändertem Namen - als weibliche Figur (*féminisation*). Bereits hier griff Tennant das Doppelgänger-Motiv auf. Mit *Queen of Stones* (1982) veröffentlichte sie dann eine ganz ähnlich angelegte, produktive Rezeption von William Goldings *Lord of the Flies* (1954), in deren Mittelpunkt nun eine Mädchengruppe steht. 1992 folgte mit *Faustine* eine ähnliche Umarbeitung dieses 'klassischen' Stoffs; *Tess* schließlich, Tennants zuletzt (1993) erschienener Roman, greift Thomas Hardys Vorlage und Szenen aus dem Leben des Autors auf. Keiner dieser Romane ist jedoch so eng mit dem Prätext verbunden wie *Two Women of London: The strange case of Ms Jekyll and Mrs Hyde* aus dem Jahr 1989. Auch dieser Roman weist die von Lewis vorab herausgestellten Charakteristika von Tennants Werk auf, so daß ich sie im folgenden als Gliederungspunkte heranziehen kann.

Parody and rewriting: Tennant nimmt auch hier eine *transtylisation* vor, versetzt zugleich aber die Handlung um ein Jahrhundert ins Jahr 1988. Die *story line* der Vorlage wird beibehalten, die Handlung selbst aber aktualisiert: Das Ganze spielt in einem Kreis von Yuppies, Künstlerinnen und/oder Feministinnen, die im Londoner Stadtteil Notting Hill leben. Dessen hoher westindischer Bevölkerungsanteil spielt dabei keine Rolle, es geht Tennant nicht um eine "translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante" unter interkulturellem, sondern um eine solche unter feministischem Aspekt. Von Randfiguren abgesehen, treten bei Tennant ausschließlich Frauen auf, es handelt sich also auch hier wieder um eine *transexuation*.

Generic dislocation and mutation: Die Analogie zum Schauspiel nimmt die Verfasserin selbst vor, wenn sie den "'cast' of this perverse drama" einleitend

auflistet (1989:5-8). Einzelne Figuren der Vorlage erscheinen unter verändertem Namen, manche werden in mehrere neue aufgespalten. So übernehmen die fiktive Herausgeberin in Tennants Version (es soll sich bei dieser Figur sicherlich ebenfalls um eine Frau handeln) und die Figur Jean Hastie gemeinsam die Rolle des Anwalts Utterson, Hastie außerdem die seines Vetters Enfield. Aus dem Butler Poole wird der Gärtner Roger und seine Frau Grace Poole (natürlich eine zusätzliche Anspielung auf Charlotte Brontës *Jane Eyre*). Aus Dr Henry wird Ms Eliza Jekyll, die Leiterin einer Kunstgalerie, aus Mr wird die Sozialhilfe-Empfängerin Mrs Hyde. Da die *story*, wie gesagt, in ihren Grundzügen übernommen wird, kann ich mir eine Inhaltsangabe ersparen und möchte nur einige weitere Änderungen nennen.

Mrs Hyde - geborene Eliza Jekyll - ist in der Tat verheiratet gewesen, aber von ihrem Mann Ed[ward] nach der Geburt mehrerer Kinder verlassen worden. Die verhärmte Frau ist drogenabhängig, zuerst von Beruhigungsmitteln, später von der harten Droge *Ecstasy*, die dann auch zu ihrer *Rückverwandlung* in die jugendlich-schöne Eliza Jekyll führt. Es handelt sich dabei also nicht länger, wie noch im Prätext, um die ungeahnten Folgen eines utopischen wissenschaftlichen Experiments, vielmehr um die plausibler präsentierten Auswirkungen einer Sucht (wenngleich deren genaue physiologische Erklärung auch hier offen bleibt, 1989:106). Abschließend kommt es zu einer weiteren Veränderung (*transposition pragmatique*), denn die inzwischen zur Mörderin gewordene Frau kann sich dem Zugriff der Justiz durch Flucht entziehen - sie begeht *keinen* Selbstmord.

Blending of realism and fantasy: Tennants Folgetext gibt sich als quasi-dokumentarischer Bericht der Ereignisse aus, ohne - wie gesehen - auf die irrationalen Begleitumstände dieses Falls von Persönlichkeitsspaltung zu verzichten. Wie bei *Mary Reilly* ein Jahr später wird bereits in diesem Folgetext von der Herausgeberfiktion Gebrauch gemacht, anders als dort rahmt diese aber nicht eine fortlaufende Erzählung ein, sondern ein fiktives Dossier unterschiedlichster Dokumente (Tagebuch, Brief, Aufzeichnungen eines Anrufbeantworters und sogar die Beschreibung von Videofilmaufnahmen). Die multiperspektivische Anlage des Prätextes wird durch den Einsatz der Collagetechnik noch weiter ausgebaut und damit der Glaubwürdigkeitsgrad (Stichwort: 'faction') noch weiter erhöht.

Allerdings nur auf den ersten Blick: Natürlich weiß der Leser um den grundsätzlich fiktiven, nämlich transtextuellen Bezugsrahmen dieses Werks (falls noch nicht, helfen der Untertitel und die Kennzeichnung von Verlagsseite als "this strikingly modern reworking of the Jekyll and Hyde story" nach). Außerdem wird der Leser, sofern er entsprechend vorgebildet ist, im Einsatz der Collagetechnik ein charakteristisches Gestaltungsmittel der Kunst des 20. Jahrhunderts entdecken und damit gerade einen Hinweis auf die *fictiveness of fiction* (wie Lewis es nannte). Metaliterarische Anspielungen wie die auf Shakespeares Verwechslungskomödie *Two Gentlemen of Verona* (durch den

Titel) oder auf Brontës *Jane Eyre* (durch die Verwandlung des Butlers Poole in Grace Poole und durch das an 'Bertha Mason' erinnernde Sozialverhalten von Mrs Hyde) verstärken diesen Eindruck.³⁷ Er wird weiterhin unterstützt durch den folgenden 'metatextuellen' Kommentar (im Sinne Genettes) der Herausgeberin:

It occurred to me, slightly uncomfortably, that evil women like Mrs Hyde have a fascination for women such as Jean Hastie: as if a whole buried side to their nature, coming alive for a moment or so at the mention of the crime or whichever wicked deed, stirs pleasurably in them before subsiding again. It may account for the gigantic popularity of murder mysteries in England, I thought, and their huge female readership - for all the 'liberation' of the past couple of decades. And as for Scotland . . . we weren't far, it occurred to me, on this lonely hill, from the scene of many murders in border keeps . . . and tales, too of *doppelgängers* and people metamorphosed to beasts or three-legged stools, somewhere in the depths of the woods (1989:85).

Dies wird noch bekräftigt durch die an den Literaturwissenschaftler Karl Miller (der 1985 eine einschlägige Darstellung über *Doubles* veröffentlicht hatte) gerichtete Widmung der Verfasserin Tennant. Das führt mich zu zwei weiteren Gesichtspunkten, einem geschlechtsbedingten und einem regionalspezifischen.

Grundsätzlicher ist der erste, feministische. Er äußert sich bereits in der Korrektur von Stevensons Figurenzeichnung durch eine *transexuation* nahezu des gesamten Personals in eine Gruppe von Frauen im Alter von 30 bis 56 Jahren, doch bleibt es nicht dabei. Schon die Kennzeichnung von *Ms Jekyll* und *Mrs Hyde* weist auf eine Berücksichtigung der Anliegen feministischer Linguistinnen (oder Gleichgesinnter) bei der Figurenzeichnung hin: Eliza Jekyll steht für eine in diesem Sinne emanzipierte Frau, Mrs Hyde für das Opfer einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Auf die Mißachtung weiblicher Selbstbestimmung weist aber nicht nur deren Schicksal (als eines von ihrem Ehemann lediglich zum Lustobjekt degradierten Menschen) hin, sondern auch die sexuelle Freiheit, die sich Elizas Arbeitgeber - ein "dirty old man" - herausnimmt (1989:13, 68), und vor allem die um den 'Notting Hill rapist' kreisende Nebenhandlung.

Auch hier kommt es jedoch zur perspektivischen Brechung, zur unterschiedlichen Charakterisierung einzelner Figuren durch andere, wobei etwa Äußerungen wie "I don't like the viragos poor Mara has got caught up with" (1989:20) fallen oder wodurch - wie im weiter oben angeführten Zitat - Jean Hastie kritisch beleuchtet wird. Keine der sich selbst jeweils als emanzipiert oder feministisch gebenden Figuren erhält so eine unbestrittene Vorbildfunktion, alle werden vielmehr ambivalent charakterisiert. Jean Hastie beispielsweise betätigt sich als feministische Theologin - aber nur nebenbei, und wenn ihr Ehemann das Organisatorische regelt. Sie hat eine Karriere als Anwältin aufgegeben, um in die traditionelle Hausfrauen- und Mutterrolle zu schlüpfen, und sie genießt die finanzielle Abhängigkeit, gegen die sie zur gleichen Zeit anschreibt (1989:6-7, 34-7, 120-1).

Zum zweiten, regionalspezifischen - und das heißt schottischen - Aspekt. Er ist ebenfalls (wie bereits das weiter oben angeführte Zitat, 1989:85, zeigt) mit Jean Hastie verbunden. Nicht nur als glückliche Ehefrau und Mutter, sondern auch durch ihren Rückzug ins idyllische Fife stellt sie eine Außenseiter- und Kontrastfigur zu den zwei (und mehr) Frauen in London dar, insbesondere zu ihrer sich als radikale Feministin verstehenden Freundin Mara (17-9, 36, 63-4). Vielleicht ist es auch nicht ganz falsch, in Tennants Jean Hastie eine Namensanspielung auf Muriel Sparks Jean Brodie - ebenfalls einer Schottin - zu entdecken (und nicht nur eine auf Stevensons Dr Hastie Lanyon). Der schottische Kontext bleibt jedoch geringfügigerer Natur, neben seiner Kontrastfunktion beinhaltet er lediglich noch den Hinweis auf entsprechende literarische Traditionen (wie im weiter oben zitierten Beispiel, 1989:85), und er erinnert den Leser natürlich an das Werk des Schotten Stevenson.

Eben dieser Kontext wird aber von Verlagsseite betont, und zwar durch die dem Werk beigegebene Kurzbiographie der Autorin und durch den Abdruck von Rezensionsschnitten aus zwei schottischen Zeitungen.³⁸ Auswahl und Gestalt dieser Peritexte bleiben nicht die einzigen Mittel der Ansprache *vom Verlag intendierter* Rezipienten: die Taschenbuchausgabe ist daneben noch als "Crime Fiction" und als "a tale of crime for our times that is unputdownable" (auf dem Rückenband) gekennzeichnet worden. Dies stellt eine deutlich eingeschränkte Charakterisierung dieses Romans dar, auf dessen feministische Aspekte sich von Verlagsseite bezeichnenderweise keine Hinweise finden. (Ein Hinweis in der Kurzbiographie auf Tennants Herausgebertätigkeit in Verbindung mit der Reihe "Lives of Modern Women" - in der beispielsweise 1985 Carol Angiers Biographie von Jean Rhys erschien - hätte ganz andere Signale gesetzt bzw. Erwartungen geweckt.)

Gerade in diesem Punkt scheint mir dagegen das Hauptanliegen der Verfasserin zu liegen. *Two Women of London* ist mehr als nur eine *modern dress version* der Vorlage. Tennant verfolgt mit ihrem Folgetext eher eigene Schreibambitionen als eine kritische Auseinandersetzung mit dem Prätext, der in der Tat - wie bei einem Palimpsest - nur noch unter der neuen Textoberfläche durchscheint. (Seine Kenntnis ist deshalb natürlich um so mehr Voraussetzung für eine adäquate Konkretisation.) Die eigentliche Bedeutung von *Two Women of London* als Rezeptionsdokument erschöpft sich nicht in der produktiven Aufnahme der *crime*-Elemente des Prätextes (wie Tennants Verlag nahelegt), auch nicht im Hinweis auf *dessen* Beschränkung auf ein männliches Personal. Die eigentliche Leistung der Autorin liegt darin, einen weithin bekannten, aber auch zum populären Mythos erstarrten Text wieder neu ins Bewußtsein gerufen zu haben, einen Text, der Gefahr lief, entweder auf eine bloße Grundlage für Horror-Filme oder lediglich auf ein Fallbeispiel für Persönlichkeitsspaltung reduziert zu werden. Tennants produktive Rezeption (die ein Rezensent als "intelligent, often fascinating novel of ideas" kennzeichnete)³⁹ greift die bei Stevenson personifizierte Auseinandersetzung zwischen 'guten' (d. h. sozial

verträglich oder sogar förderlich) und 'bösen' (verbrecherischen) menschlichen Anlagen auf, fragt aber weiter nach dem gesellschaftlichen Rahmen dieser Auseinandersetzung. Inwieweit haben ihre Lebensumstände Mrs Hyde in die Drogenabhängigkeit und später ins Verbrechen getrieben? Ist ihre persönliche Entwicklung nicht gleichzeitig Sinnbild für die Veränderungen, die die britische Gesellschaft während der Regierungszeit Margaret Thatchers bestimmten? Wenigstens die fiktive Herausgeberin und die Figur Jean Hastie denken - an herausgehobener Stelle - so:

We are surrounded daily by evidence of violence, poverty and misery in this city. The media leave us in no doubt that rapaciousness and a 'loadsamoney' economy have come to represent the highest values in the land. Crime and unrest are on the increase - as, so it seems, are fear and insecurity, which go hand in hand with great wealth and its companion, deprivation.

For all this - and the sad and shocking stories which arise from a society in thrall to greed are many - I would find it hard to believe in the existence of an example stranger or more alarming than the case of Ms Jekyll and Mrs Hyde ("Editor's Introduction", 1989:4),

this tragic victim of our new Victorian values ("Afterword by Jean Hastie", 121).

Tennant verbindet mit ihrer produktiven Rezeption nicht nur das Anliegen, Spielarten weiblichen oder feministischen Verhaltens vor einem bekannten Text-Hintergrund darzustellen, vielmehr enthält ihr Folgetext unübersehbar auch eine Zeitkritik, eine Kritik gerade der genannten gesellschaftlichen Veränderungen, etwa an "our new Victorian values". Die Darstellung dieser (Rück-)Entwicklung des Zeitgeistes (den die Figur Mara auch als "post-feminist" beschreibt, 1989:24, 69) macht eine doppelte zeitliche Perspektive - auf die Erzählgegenwart wie auf das 19. Jahrhundert - nötig. Tennant löst dies, wie gesehen, nicht durch die Verbindung zweier Zeitebenen über eine Traumvision (Graeme 1933) oder über den Buch-im-Buch-Topos (Plenzdorf 1973; Fruttero & Lucentini 1989), sondern durch eine Art Überschreibung, der die Handlung des Prätextes, einzelne Figurennamen und teilweise sogar Kapitelüberschriften zugrunde liegen, die aber nicht direkt an die Geschehnisse dort anknüpft (etwa durch Erweiterung der Darstellung, wie bei *Mary Reilly*). *Two Women of London* läßt sich deshalb auch nicht mit Kategorien aus einem entsprechend handlungsorientierten Schema beschreiben (wie dem oben auf Seite 63), der Roman stellt vielmehr einen in der Tat gut als 'Palimpsest' ansprechbaren Folgetext dar.

Tennants Folgetext war sicherlich erfolgreich, wie die 1990 erschienene Taschenbuchausgabe belegt, doch scheint sich dieser Erfolg auf Großbritannien beschränkt zu haben: Eine amerikanische Ausgabe ist erst 1992 erschienen, eine deutsche Übersetzung ist mir nicht bekannt. Bevor ich abschließend die Stellung dieses Romans im Rahmen der produktiven Rezeption von R. L. Stevensons Werken beleuchte, möchte ich zuerst noch auf die beiden anderen schon genannten Autoren eingehen.

2. Conan Doyles unsterblicher Detektiv

Keiner der bislang behandelten Schriftsteller kann sich, was die Anzahl der produktiven Rezeptionen seiner Werke angeht, mit Arthur Conan Doyle messen. Seit 1970 ist kaum ein Jahr vergangen, in dem nicht wenigstens ein Folgetext erschienen ist, insgesamt über 30! Allen gemeinsam ist die Übernahme von Conan Doyles kaum mehr wegzudenkender Figur Sherlock Holmes, hinter der immer schon (anders als bei Stevenson) das Interesse an der Autorenpersönlichkeit oder an seinen zahlreichen weiteren Werken zurückgestanden hat. Seine erstmals Weihnachten 1887 vorgestellte Figur war von Anfang an ein Riesenerfolg, und dieser hat bis heute angehalten.⁴⁰ Sherlock Holmes wurde unsterblich - nicht nur weil sein Schöpfer den Totgesagten bekanntlich auf Druck des Lesepublikums vor dem Ertrinken in den Reichenbach-Fällen bewahren und wiederauferstehen lassen mußte, vielmehr weil dieser *popular hero* inzwischen aus seiner textlichen Verankerung gelöst⁴¹ und als "Thinking Machine" ("Scandal in Bohemia") zum Sinnbild für rationale Problemlösung schlechthin gemacht worden ist.

Die nicht-endenwollende Beliebtheit bei passiven wird begleitet von einer Vielzahl von Zeugnissen reproduzierender und produktiver Rezipienten.⁴² Ähnlich wie bei Austen, den Brontës oder Dickens hat sich eine Fan-Gemeinde von Lesern (nicht nur um das seit 1946 erscheinende *Baker Street Journal* herum) gebildet, in deren Augen Conan Doyles Erzählungen nahezu biblischen Rang einnehmen (ablesbar daran, daß sie die 'kanonischen' von den 'apokryphen' Geschichten unterscheiden).⁴³ Ihren Reihen entstammen nicht nur viele produktive Rezipienten, in ihnen ist auch der bevorzugte Adressatenkreis der Folgetexte zu erblicken. Was werden sie von einer Weiterführung erwarten, was ist kennzeichnend für eine typische Sherlock-Holmes-Erzählung?

Dieser inzwischen 'klassische' Typ von Kriminalerzählung ist schon mehrfach (etwa von Cawelti als *formula story*, 1976:80-98) beschrieben worden, für besonders wichtig halte ich folgende Elemente:

- die Erzählung erfolgt nahezu ausschließlich aus Watsons 'beschränkter' Perspektive; er fungiert als Mittler zwischen Holmes und dem Publikum, dem er ausgewählte Fälle unterbreitet.
- Holmes erhält einleitend Gelegenheit, seine kriminalistischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, bevor er dann ein scheinbar unlösbares Rätsel aufklärt.
- Der Detektiv ist nicht nur durch seine geniale Kombinationsgabe, sondern auch durch seine (durch Opiumgenuß oder Violinspiel geförderte) Selbstversunkenheit und sein Junggesellentum als Einzelgänger gekennzeichnet. Verbrechen klärt er oft in gefährlichen Alleingängen auf, z. T. auch unter Einsatz bislang nicht verwendeter Hilfsmittel und mit Hilfe von Verklei-

dungen (während er unter normalen Umständen an seinem *deerstalker* zu erkennen ist).

- Holmes ist Teil einer kontrastiv angelegten Figurenkonstellation, wobei das Spektrum der Kontrastfiguren vom ebenbürtigen Bruder Mycroft über den durchschnittlichen Helfer Watson und den ebenso durchschnittlichen Konkurrenten Inspector Lestrade bis hin zum wieder außergewöhnlichen Verbrecher reicht (wobei insbesondere Professor Moriarty als ebenbürtiger Gegner erscheint).⁴⁴

Für den Verfasser eines Folgetextes bietet sich entweder die Möglichkeit, das aus den verstreuten 'kanonischen' Erzählungen Bekannte chronologisch zu ordnen und zu einer fiktiven (Auto-)Biographie zu formen (so sind 1934 Starrett, 1962 Baring-Gould oder 1984 Hardwick vorgegangen) oder sich auf die noch verbleibenden Unbestimmtheiten zu konzentrieren, als da wären:

- Holmes' Jugend,
- sein Privatleben, besonders sein Verhältnis zu Frauen (und zu Watson),
- seine Erlebnisse zwischen dem Verschwinden in den Reichenbach-Fällen und seiner Rückkehr,
- und schließlich Art und Aufklärung der anderen von Watson erwähnten (von Conan Doyle aber nicht realisierten) Fälle, deren Unterlagen er in seiner *dispatch-box* hütete.⁴⁵

Daneben bestehen selbstverständlich noch die Möglichkeiten, Holmes und Watson lediglich als 'Figuren auf Pump' zu übernehmen oder eine der Nebenfiguren stärker ins Zentrum zu rücken.

Für jeden der genannten Fälle lassen sich Beispiele innerhalb der Geschichte der produktiven Rezeption nennen, deren Ablauf sich folgendermaßen darstellt: Schon lange vor dem Ablauf des Urheberrechts (fünfzig Jahre nach Conan Doyles Tod, also 1980) sind Weiterführungen vor allem in Form von Kurzgeschichten(-sammlungen) erschienen. Neben einigen Imitationen mit den gleichen Figuren (Butsch Hg. 1907; Doyle/Carr 1954) oder mit ähnlichen Charakteren (wie in der 1929 von August Derleth begonnenen, inzwischen ebenfalls weitergeführten Reihe um 'Solar Pons und Dr Parker')⁴⁶ wurden vor allem Parodien veröffentlicht; die bekanntesten stammen von Maurice Leblanc (in denen 'Arsène Lupin' seit 1908 gegen 'Herlock Sholmès' antrat) und von Robert L. Fish ('Schlock Holmes', seit 1960).⁴⁷

Der erste imitative Folgetext in Romanform wurde 1966 von 'Ellery Queen' in den USA veröffentlicht; seit 1970, besonders aber seit 1974 (Farmer; Gardner; Meyer) setzte dann die schon angesprochene, nahezu ununterbrochene Kette solcher Weiterführungen ein. Großes Aufsehen erregte Nicholas Meyers 1974 veröffentlichter und wenig später bereits verfilmter Roman *The Seven-Per-Cent Solution*, dessen Erfolg in den nächsten Jahren geradezu einen Boom an ähnlichen Folgetexten auslöste (acht allein im Jahr 1978!). Natürlich werden hier Marktstrategien sichtbar, sei es durch die mehrfache oder sich gar zu Reihen ausweitende produktive Rezeption einzelner Autoren, sei es durch die -

auf entsprechende Aufträge zurückzuführende - Veröffentlichung von Folgetexten verschiedener Autoren in einer Verlagsreihe.⁴⁸ Daß ökonomische Motive hier eine Rolle spielen, liegt auf der Hand (und bei einem solchen *popular hero* natürlich nahe), und sicherlich macht es die meisten dieser Folgetexte nicht gerade reizvoller. Festzuhalten bleibt, daß auch hier - ähnlich wie bei Jane Austen oder den Brontës - eine Welle von Weiterführungen Mitte der siebziger Jahre einsetzt: eine Tatsache, die ich später versuchen werde zu erklären.

Zur Veranschaulichung soll eine kurze und systematische Einordnung erfolgen. Die meisten dieser Folgetexte konzentrieren sich auf die genannten prätextuellen Unbestimmtheitsstellen, so etwa die als *Young Sherlock Holmes* von Alan Arnold (1985) vorgelegte Romanfassung des Drehbuchs zum gleichnamigen Film (Regie: Steven Spielberg). Holmes' Privatleben schildern in komischer Form Hardwick und Greenhalgh (1979; ebenfalls ein *tie-in* zu einem von Billy Wilder gedrehten Film), seine angegriffene Psyche steht im Zentrum der Folgetexte von Meyer (1974) und Dibdin (1978), die homoerotischen Aspekte seiner Freundschaft thematisieren 'Watson' (1971) und Piercy (1988).⁴⁹ Meyer, Dibdin und Piercy werfen ebenfalls ein neues (für die Fangemeinde des Detektivs sicherlich schockierendes) Licht auf die Vorgänge an und nach den Reichenbach-Fällen. Die Darstellung der von Watson angekündigten, bislang aber noch nicht offengelegten Fälle holen Autoren wie Boyer (1976), Brooks oder Thomson (beide 1990) nach; ganz allgemein wird der Verweis auf "the legendary and seemingly bottomless battered tin dispatch-box containing the private papers of Dr John H Watson MD, late of the Indian army" (Rowland 1991:[1]) zum Topos der Weiterführungen.

Holmes und Watson geraten in den Folgetexten von Gardner (1974; 1975) und Kurland (1978) sowie von Trow (seit 1985) in den Hintergrund, dagegen rücken ursprüngliche Nebenfiguren wie der Erzschorke Moriarty oder sogar der tolpatschige Inspector Lestrade stärker in den Mittelpunkt. Es handelt sich hier um spielerische Verfremdungen: nicht um Parodien, aber - gerade im Fall von Trows auch in Deutschland beliebter Reihe - um amüsante Unterhaltungsliteratur. In diese Kategorie fallen auch die meisten Romane, in denen Holmes und Watson zahlreichen realen historischen Persönlichkeiten begegnen.⁵⁰ Damit nicht genug, ist es auch zum Aufeinandertreffen mit anderen populären literarischen Figuren (und damit zu einer doppelten transtextuellen Beziehung) gekommen.⁵¹ Watsons privates Adreßbuch müßte, wäre alles dies zusammengekommen plausibel, geradezu Lexikon-Format angenommen haben.

Alle diese Folgetexte zeigen eines ganz deutlich: Conan Doyles Detektiv regt auch über ein Jahrhundert nach seinem ersten Auftreten wie kein anderer weltweit die Phantasie von Autoren und Lesern an - die von Filmregisseuren und -zuschauern einmal ganz außer acht gelassen.⁵² Er ist ein Beispiel dafür, wie sehr ein *popular hero* die Bindung an seinen Schöpfer und dessen Prätexte verlassen und zur von jedermann unabhängig davon (produktiv) rezipierbaren

Figur werden kann. Sicherlich spielt hierbei auch eine Rolle, daß er nicht wie beispielsweise die Figuren von Austen, Dickens oder den Brontës an *einen* Prätext gebunden ist, sondern bei Conan Doyle in einer *Reihe* von vier Romanen und 56 Kurzgeschichten auftritt: Schon sein Schöpfer hat ihn aus dieser Bindung gelöst und ihm zugleich stereotype, immer wieder sofort erkennbare Züge verliehen. Die meisten produktiven Rezipienten sind Conan Doyle darin imitativ gefolgt; auch sie haben Sherlock Holmes unsterblich werden lassen, aber eben zugleich *unverändert* weiter am Leben erhalten.

Conan DoYLES populärer Detektiv verweist in Hinsicht auf das Ausmaß seiner Rezeption nicht nur die Gestalten aus den 'Klassikern' auf die Plätze. Er unterscheidet sich, und das ist bemerkenswert, auch von anderen *popular heroes* wie dem Frankenstein-Monster oder Graf Dracula - und zwar dadurch, daß man gerade über ihn *lesen* möchte, während man den anderen augenscheinlich lieber im Kino begegnet. Hier macht die produktive Rezeption (auch zahlenmäßig)⁵³ einen Unterschied deutlich, der durch den Begriff *popular herol/popular literature* eher verdeckt wird: daß nämlich einzelne dieser Figuren und Prätexte mehr an das (mit wohligem Schauer verbundene) Gefühl, andere dagegen stärker an den Intellekt appellieren, und daß sich dies heutzutage - anders als noch im 19. Jahrhundert - nicht mehr im gleichen, sondern besser (d. h. wirksamer) in verschiedenen Medien realisieren läßt.⁵⁴ Eine Sherlock-Holmes-Erzählung ist ein Druck-Erzeugnis, zu deren Genuß nicht nur die regelmäßig den Leser überraschende Kombinationsgabe des Detektivs, sondern gerade auch das Nachblättern, Nachlesen auf übersehene *clues* beiträgt. Andere *popular heroes* sind nicht notwendigerweise an Zeitschrift oder Buch gebunden: ihre produktive Rezeption wird sich heute deshalb eben auch oder sogar vorrangig in anderen Medien äußern und allenfalls als *tie-in* textlich niederschlagen.

Ich sprach davon, daß die meisten produktiven Rezipienten Sherlock Holmes *unverändert* am Leben erhalten haben; nicht alle aber übernehmen sämtliche der weiter oben herausgearbeiteten Erzählelemente. Manche führen einen auktorialen Erzähler ein (Gardner 1974, 1975; Kurland 1978; Newman 1978; d'Agneau 1981; Trow 1985), andere lassen Holmes selbst (Hardwick 1984) oder sogar eine historische Person wie Theodore Roosevelt zu Wort kommen (Jeffers 1978).⁵⁵ Die Verbindung mit historischen oder literarischen Personen hat oft zur Folge, daß Holmes und Watson aus der in den Prätexten immer gegenwärtigen Figurenkonstellation gelöst und in andere, ähnliche gestellt werden. Es ist schwierig, gerade bei einem an sich inzwischen textunabhängigen *popular hero* wie Holmes zu entscheiden, inwieweit er und Watson dabei nur noch zu 'Figuren auf Pump' werden. Dies ist ganz sicher dann der Fall, wenn einzelne Figuren in Folgetexten lediglich als 'Holmes' in einem neuen Zusammenhang agieren, ohne daß es zu weitergehenden transtextuellen Bezügen kommt.⁵⁶

Nur wenige Verfasser - von Parodisten wie Leblanc oder Fish einmal abgesehen - geben Conan Doyles Detektiv einem gänzlich neuen Blick frei. Ich meine hier weniger diejenigen Folgetexte, in denen er als junger bzw. als ernstzunehmender wie auch als komischer alter Mann zu sehen ist (Arnold 1985; Hardwick 1984; d'Agneau 1981). Interessanter scheinen mir solche ernsthaften Verfremdungen zu sein, die durch Einblick in seine oder auch in Watsons Psyche zu einer Umwertung gelangen.

In Nicholas Meyers ansonsten stilistisch (was *period speech* und *atmosphere* angeht) bemüht imitativem Folgetext *The Seven-Per-Cent Solution* (New York 1974) beispielsweise erscheint Holmes nicht länger als die verkörperte Rationalität, sondern als Drogenabhängiger und psychisches Wrack, dessen 'Fall' ein kundigerer Zeitgenosse - Sigmund Freud - aufklären muß (wobei nach und nach alle genannten prätextuellen Unbestimmtheitsstellen gefüllt werden).

Michael Dibdin geht in seiner *Last Sherlock Holmes Story* (1978) noch einen Schritt weiter: Bei ihm erlebt man Holmes sogar als schizophrenen Paranoiker, dessen verbrecherische Hälfte grauenhafte Sexualverbrechen begeht, die er andererseits Professor Moriarty anlastet, von dem er sich überdies verfolgt fühlt. Holmes' Junggesellenleben und seine (aus den Prätexten bekannten) Warnungen vor seinem großen Widersacher erscheinen hier von einer ganz neuen Seite. (Der Roman ist weniger reißerisch, als es meine notwendigerweise verkürzte Wiedergabe vielleicht vermuten läßt.)

In Rohase Piercys *My Dearest Holmes* (1988) fällt dagegen eher neues Licht auf Watson, dessen *coming out* seinen Freund in eine ungeahnte Zwickmühle bringt. Wie bei Dibdin kommt es auch hier zu einer veränderten Darstellung der Ereignisse an den Reichenbach-Fällen.

Alle drei Autoren versuchen, Holmes (und auch Watson) ihre bekannten, typischen Züge zu nehmen und sie einmal anders, komplexer zu zeichnen. Vor allem Holmes wird dabei aus seiner sinnbildlichen Rolle entlassen, die Verfremdung geht teilweise bis zur völlig entgegengesetzten Charakterisierung. Interessant ist, daß gerade zwei dieser Verfremdungen - nicht die vielen Imitationen - zu den erfolgreichereren Folgetexten zu zählen sind. Meyers oft positiv rezensierter Roman war - außer bei eingefleischten *Baker Street Irregulars* - ein Bestseller, der rasch übersetzt, als Taschenbuch aufgelegt und 1976 bereits verfilmt wurde.⁵⁷ Dibdins Folgetext - sein Erstling - erfuhr ebenfalls breite Zustimmung bei den Rezensenten, gewann (erstaunlicherweise erst 1988) mit dem "Gold Dagger Award" einen angesehenen, auf die Gattung Kriminal-erzählung bezogenen Preis (mit dem Meyer bereits 1976 ausgezeichnet worden war) und erfuhr danach eine Taschenbuchausgabe.⁵⁸ Von den anderen angesprochenen Weiterführungen sind nur noch die zuletzt erschienenen im Druck; für die produktive Rezeption von Conan Doyles Prätexten ist aber weniger die Auflagenzahl einzelner Folgetexte als vielmehr die nicht abreißende Kette von Neuerscheinungen charakteristisch. Die meisten wenden sich - wie schon die

Prätex te - über einen engeren Zirkel von Liebhabern hinaus an ein breites Publikum. Ein grundsätzlicher Wandel in der Lesersprache läßt sich nur bei einzelnen Weiterführungen erkennen, die sich aufgrund ihrer Thematik und der Art der Darstellung deutlich entweder an ein in der Mathematik- und Philosophiegeschichte bewandertes sowie mit dem *Bloomsbury Circle* vertrautes Publikum (Collins 1978) oder an einen rein jugendlichen Leserkreis wenden (Newman 1978; Frow 1982, 1986; Sharp 1989).

Eines ist Conan Doyles weltweit bekannten, populären 'Klassikern' jedoch nie widerfahren: eine Verfremdung aus interkultureller Sicht. Selbst wenn westindische Schriftsteller wie Derek Walcott (in *Dream on Monkey Mountain*, 1967) oder Garth St. Omer (in *A Room on the Hill*, 1968) eine Figur namens Lestrade auftreten ließen, haben sie damit nie mehr als eine bloße Anspielung verbunden (Hamner 1977:49-51; Thieme 1977:83-4). Zu einer derartigen produktiven Rezeption ist es jedoch bei dem letzten populären Prätex t gekommen, den ich hier behandeln will: bei Rudyard Kiplings *Kim*.

3. Zwischen zwei Kulturen: Kim bei Rudyard Kipling (1900-1) und bei T. N. Murari (1987-8)

3.1 Rezeptionsaspekte

3.1.1 Kiplings Rezeption und das Indienbild in *Kim*

"Rudyard Kipling is the most controversial author in English Literature", hat ein Kenner seiner Rezeptionsgeschichte festgestellt (Green Hg. 1971:1), und daran hatte sich bis Mitte der achtziger Jahre noch nichts geändert (Mertner 1983:100).

Als Vierundzwanzigjähriger war Kipling 1889/90, ähnlich wie Byron oder Dickens, nahezu über Nacht berühmt geworden und hatte bis zur Jahrhundertwende als einer der größten lebenden englischsprachigen Autoren gegolten, bevor er dann einen ebenso raschen Ansehensverlust in den Augen zeitgenössischer Kritiker erlitt, die ihm nun eine militaristische und rassistische Weltsicht vorwarfen. Das Etikett des Propagandisten britischer Imperialmacht blieb fortan an Kipling haften, ungeachtet der Verleihung des Literaturnobelpreises an ihn im Jahr 1907.⁵⁹

Ebenso wie bei Dickens oder Stevenson übertrug sich dieser radikale Urteilswandel der reproduzierenden aber nicht auf die passiven Rezipienten: Kiplings Werke blieben weiterhin Verkaufsschlager.⁶⁰ "He is a neglected celebrity. [...] Mr. Kipling is not anathema; he is merely not discussed", stellte T. S. Eliot später (1919:297) fest, und Eliot war es auch, der 1941 - fünf Jahre nach Kiplings Tod - maßgeblich am Versuch einer positiven Neubewertung beteiligt war. Bei aller Kritik zugleich auch positiv äußerten sich daneben Edmund Wilson (1941) und George Orwell (1942), die zur selben Zeit ja ebenfalls die kritische Neubewertung von Dickens herbeiführten (siehe oben Seite 311).

Seither ist es - insbesondere ab den sechziger Jahren - allmählich wieder zu einer stärkeren und häufig weniger ablehnenden Auseinandersetzung mit Kiplings Werk gekommen (auch wenn dabei, wie Edgar Mertner in seiner Darstellung der Rezeptionsgeschichte 1983 verdeutlicht hat, oft nur die schon bekannten Argumente ausgetauscht wurden). 50 Jahre nach dem Tod des Autors schien man in der Tat eine Renaissance seines Werks beobachten zu können:

RUDYARD KIPLING came out of copyright on January 1 and has hit the bookshops like a monsoon. There are nine new Penguin Classics and eight new World's Classics. [...] The present rush of publication, with the accompanying enthusiastic revelations, indicates that the literati are coming round. (Carey 1987)

Über diese Veröffentlichungen hinaus sind unmittelbar nach Ablauf des Urheberrechtszeitraums auch erstmals Folgetexte zu einem seiner Werke erschienen, und zwar nicht zu den immer noch weltweit - gerade auch durch Disneys

Zeichentrickfilm von 1967 - bekannten *Jungle Books* (erschienen 1894-5), sondern zu seinem Roman *Kim* (1900-1).

Die literaturgeschichtliche Bedeutung dieses Entwicklungsromans besteht u. a. darin, daß er auch einen der ersten britischen Spionage- und zugleich einen der bedeutendsten anglo-indischen Romane darstellt. In dieser Kategorie steht *Kim*, nicht nur was die Beschreibung des indischen Schauplatzes, sondern gerade auch was die Darstellung des Zusammentreffens der beiden Kulturen aus britischer Sicht angeht, auf einer Stufe mit später folgenden Werken wie E. M. Forsters *A Passage to India* (1924), George Orwells *Burmese Days* (1934) und Paul Scotts *Raj Quartet* (1966-76). Verglichen mit Kiplings anderen Werken finden sich in *Kim* nur selten imperialistische Untertöne, und insbesondere indische Kritiker haben die unvoreingenommene und facettenreiche Darstellung des Subkontinents und seiner Menschen gelobt.⁶¹ Auffallend an Kiplings Roman ist in der Tat, daß Figuren wie der weltentrückte tibetische Lama, der gerissene afghanische Pferdehändler und Agent Mahbub Ali, der nur scheinbar treuherzige, auf Assimilation bedachte Landvermesser Hurree Chunder Mookerjee (ein ebenfalls als Agent tätiger Hindu) sowie die emanzipierte 'Frau von Shamlegh' deutlich komplexer gezeichnet werden als ihre 'europäischen' Gegenüber (Millar [1901] 1971:270-1; Feeley 1981:273-80).

Dies wird auch nicht dadurch beeinträchtigt, daß die Entwicklung des Anglo-Inders Kim im Zentrum steht.

Kim was English. Though he was burned black as any native; though he spoke the vernacular by preference, and his mother-tongue in a clipped uncertain sing-song; though he consorted on terms of perfect equality with the small boys of the bazar; Kim was white - a poor white of the very poorest. (*Kim* 1)

Seine Entwicklung erfolgt in drei Schritten: In einem ersten Romanabschnitt (Kapitel 1-5) entdeckt der junge Kimball O'Hara mit dem Spitznamen 'Little Friend of all the World', was es mit der Prophezeiung seines verstorbenen irischen Vaters auf sich hat und findet dessen Regimentskameraden. Dabei erledigt er einerseits einen Auftrag für Mahbub Ali und trifft andererseits mit dem Tibeter Teshoo Lama zusammen. Der zweite Romanabschnitt (Kapitel 5-10) handelt von seiner eher unwillig absolvierten Schulzeit und damit von der britischen Akkulturation des gewöhnlich in Hindi denkenden und sprechenden Jungen. Der letzte Abschnitt (Kapitel 10-15) führt den nun Siebzehnjährigen an die Schwelle zum Erwachsenen; er begleitet den Lama auf dessen Suche nach einem legendären Fluß und nimmt gleichzeitig am 'Great Game' teil, an der Geheimdiensttätigkeit vor dem Hintergrund des britisch-russischen Konflikts um Einflußsphären in Afghanistan. Das Ende - und damit das Ziel von Kims Entwicklung - bleibt offen. Wie löst dieser 'Freund der ganzen Welt' das ihm als Wanderer zwischen zwei Welten schmerzlich bewußt werdende persönliche Dilemma, den aus der interkulturellen Erfahrung erwachsenden Identitätskonflikt? Verharrt er auf der Seite Mahbub Alis und des Lamas oder tritt er als weißer 'Sahib' in den Colonial Service ein?⁶² Entscheidet er sich für die vom

Lama vorgelebte *vita contemplativa* oder für einen aktiv ausgefüllten Lebensweg?

3.1.2 Muraris Rezeptionsmotivation und der gegenwärtige Erwartungshorizont

Kim bleibt Kiplings letzter anglo-indischer Roman, der Verfasser hat die unterschiedlich interpretierte Mehrdeutigkeit des Schlusses (Mertner 1983:136-7) nicht etwa in einer Fortsetzung aufgelöst. Auf ein entsprechend interessiertes Publikum hätte er dabei zählen können: wie Kiplings andere Werke erfreute sich auch *Kim* trotz des Ausbleibens enthusiastischer Rezensionen einer fortwährenden Beliebtheit. Kanonischen Rang erhielt der Roman überdies beispielsweise durch das kanadische Erziehungsministerium, das 1936 dort eine Schulausgabe anregte.⁶³ Das heißt zugleich, daß schon damals der Rezipientenkreis altersspezifischen Veränderungen unterworfen war, denn *Kim* ist, anders als die *Jungle Books*, keineswegs an Jugendliche adressiert gewesen.

Dies hat auch T. N. Murari, Kiplings produktiver Rezipient, bei wiederholten Lektüren erfahren:

WHEN AS a child I first read Kipling's novel *Kim*, I thought of it only as an exciting adventure story, and on finishing it I wanted to be Kim. I wanted to be that orphaned boy who could move effortlessly through the cities and bazaars and temples of late nineteenth-century India. [...]

The realisation suddenly dawned on me that I couldn't be Kim. Kim was British. I was Indian. Yet so persuasive was Kim's story, and so Indian his thinking and beliefs, that I overcame this minor obstacle. Kipling might have made Kim physically British, but deep in his soul Kim was truly Indian. As an Indian child I could identify totally with him, just as people everywhere, whatever their age or race, have managed to do since the novel was published in 1901.

Thirty years later I re-read *Kim*. I still saw him as very much an Indian, but what had once been accepted as a sheer adventure story turned out to be something far more profound. In my youth, I'd skipped that part of Kim's travels and conversations with the Buddhist Lama, the teacher he adopts and guides across India. This time I read about Kim as a mystic in search of truth and the meaning of life. He is divided between the reality of his world and the inner knowledge that life must have far deeper meanings. Also, when reading the novel as a child, I completely missed the sexual undertones of the story. Kim was, in modern parlance, street-wise; he had known all manner of evil, and yet he retained his innocence. (*IA xi-xii*)

Diese vorangestellte "Author's Note" verrät bereits viel über die Rezeptionsmotivation Muraris, der mit *The Imperial Agent* (*IA*, [1987] 1988) und *The Last Victory* (*LV*, [1988] 1989) zwei Fortsetzungsbände mit zusammen nahezu 1.000 Seiten (!) vorgelegt hat. Murari, ein 1941 in Madras geborener, seit 1977 in den USA und Großbritannien lebender Journalist, Dramatiker und Romanancier,⁶⁴ stellt persönlich das Gegenstück zum Anglo-Indier Kipling dar. Mit seiner produktiven Rezeption hat er nicht nur Prä- und Folgetexte, sondern zu-

gleich auch kulturbedingte und gattungsspezifische Unterschiede in einer Synthese aufgehen lassen.

The Anglo-Indian novel (or British novel of India), a work of fiction produced by an Englishman writing about India, is complemented by the Indo-Englian novel, a work of fiction written in the English language by an Indian. (Hemenway 1975:1 3)

Diese ursprünglich auf alle entsprechenden Werke bezogene Definition kann auch als treffende Beschreibung speziell von Muraris produktiver Rezeption dienen. Was hat ihn dabei genau bewegt?

Auch hierzu gibt Murari dem Leser in seinem Peritext vorab bereitwillig Auskunft:

The end [...] disappointed me, for Kim is left suspended between his mystical yearnings and the reality of his life as a secret agent, between being an Indian and being British.

I had long wanted to write a novel [...] about Indians in a British-ruled India slowly coming awake. At the start of this century, British rule in India was unshakeable and seemed permanent. It would last for centuries to come. There was no doubt about this in the minds of the British or the Indians as together we entered the twentieth century. There was, however, a small handful of men and women, British and Indian, who thought differently, and were persecuted for their belief that India should be free. India was slowly beginning to change. I thought I would like to write a novel set in the first two decades of the twentieth century that would attempt to capture the complexities of this change.

I needed a major character for this novel, one who was quintessentially British, yet also Indian [...], a person who would reflect the conflict of loyalties. A person who one day would have to choose on which side he wanted to fight. [...] He had to be famous enough for the reader to be familiar with him, to understand his terrible dilemma. And if by chance this character should be an Imperial Agent, would he one day betray his masters? Or would he betray his friends, the men and women who opposed British rule? At the same time, he had to capture my own interest in the magic and mysticism of India, to undertake a spiritual quest even as I once had done.

I just could not resist taking up the story of my childhood hero, Kim. (IA xii-xiii)

Mit dieser offenerzigen (und zugleich bereits Spannungsmomente setzenden) Erklärung scheint die individuelle Rezeptionsmotivation ausreichend beschrieben zu sein; dennoch halte ich einen ausgreifenderen Blick für angebracht. Die britische Kolonialherrschaft über Indien - der sogenannte (*British*) *Raj* - und der Weg des Landes zur Unabhängigkeit (1947) sind nämlich gegenwärtig immer noch beliebte Themen. Das zeigen sowohl die vom Lesepublikum honorierte Darstellung in Paul Scotts (anglo-indischem) *Raj Quartet* (1966-76) als auch in Salman Rushdies (indo-englischem) Roman *Midnight's Children* (1981), die erfolgreiche britische Fernseh-Adaptation von Scotts Tetralogie (1984), vielleicht mehr noch als diese aber die weltweit zu Kassenschlagern werdenden Verfilmungen von Forsters *A Passage to India* (durch David Lean, 1984) und von Mahatma Gandhis Leben (durch Richard Attenborough, 1982). Und natürlich hat der Name Gandhi seine (blutige) tagespolitische Aktualität nicht verloren. Wenn T. N. Murari - der bereits einen um den Bau des Taj Mahal im 17. Jahrhundert kreisenden Roman (*Taj*, 1985) vorgelegt hatte - sich nun also mit dem selbstgestellten Thema in einer produktiven Rezeption aus-

einandersetzt, kann er sich zumindest eines großen Interesses und einer gewissen Vorinformiertheit bei einem breiten Publikum gewiß sein.

3.2 Darstellungsaspekte bei Muraris Weiterführungen

3.2.1 Handlungsaufbau

Muraris 1987 und 1988 veröffentlichte Fortsetzungen von *Kim* verbinden das weitere Schicksal des Protagonisten mit den politischen Ereignissen zwischen 1905 und 1919. Murari stellt das Romangeschehen vor den Hintergrund der indischen Unabhängigkeitsbewegung in ihrem Anfangsstadium und füllt damit die Lücke zwischen Kiplings Roman (der im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spielt)⁶⁵ und jenen von Scott, die im Endstadium des Dekolonisationsprozesses angesiedelt sind.

Eine transtextuelle Bezugnahme erfolgt natürlich vorrangig zu Kiplings Vorlage, deren Kenntnis aber nicht Rezeptionsvoraussetzung ist. Für das Verständnis der Folgetexte wichtige Handlungsbestandteile werden dort jeweils kurz zusammengefaßt (IA 9-10, 343; LV 93) und dabei u. a. gemeinsam mit dem Geschehen in der Weiterführung angeführt (IA 198): Prä- und Folgetext werden so als zusammengehörige Einheit präsentiert. (Noch deutlicher geschieht dies selbstverständlich durch die Übernahme von Kim als Hauptfigur.) Über diesen zentralen transtextuellen Bezug hinaus kommt es jedoch sowohl zu Anspielungen auf konventionelle Elemente der englischsprachigen Literatur mit dem Schauplatz Indien als auch zu Übernahmen aus der Populärliteratur - auf beides komme ich noch zurück (siehe Unterkapitel 3.3).

Anders als *Kim*, dessen Aufbau sein Verfasser später als "nakedly picaresque and plotless" bezeichnet hatte (Kipling [1937] 1990:132), sind Muraris Weiterführungen nicht episodisch angelegt. Die vielen neu hinzukommenden Handlungsfäden werden vielmehr sorgfältig miteinander verwoben. Im Zentrum stehen einerseits das Verhältnis Kims zu Colonel Creighton (dem schon aus der Vorlage bekannten Leiter des kolonialen Geheimdienstes in Indien), andererseits kreuzt sein Lebensweg immer wieder den des Inders Anil Ray. Der Oxford-Absolvent Ray muß die Ermordung seines Onkels durch britische Polizisten mitansehen und wird selbst ungerechtfertigterweise als Terrorist inhaftiert, was ihn dann zum Feind der Briten und zum fanatischen Kämpfer für die indische Unabhängigkeit werden läßt. Colonel Creighton und Anil Ray personifizieren die Pole, zwischen denen sich weiterhin Kims Identitätsfindungsprozeß bewegt.

An diese sich durch beide Fortsetzungen ziehenden Handlungsfäden sind jeweils noch weitere geknüpft worden, die den nicht immer glücklichen Verlauf von persönlichen, besonders aber von Liebesbeziehungen zeigen. Kim findet in der ihm lange Zeit nur unter dem Namen Parvati bekannten Mohini die

Frau seines Lebens, ihre Beziehung zueinander schließt jedoch oft genug Phasen erzwungener Trennung ein (beispielsweise durch Kims Teilnahme am Ersten Weltkrieg oder durch seine oder ihre Gefängnisaufenthalte). Kim befreit außerdem Lakshmi, eine Prostituierte, aus einem Bordell und verhilft dieser unglücklich in ihn verliebten Frau zu einer neuen Existenz; Mohini muß dagegen immer wieder vor dem von ihr verabscheuten Ram Shanker fliehen, mit dem sie als Kind ungeachtet des großen Altersunterschieds verheiratet worden war. Auch Colonel Creighton blickt auf eine zerbrochene Ehe zurück; seine Frau arbeitet inzwischen unter ihrem Mädchennamen Alice Soames als Journalistin und engagiert sich - ebenso wie ihr indischer Freund - gegen die Kolonialmacht und für die Unabhängigkeit des Landes. Alices neue Beziehung zerbricht jedoch an der wachsenden Kluft zwischen Briten und Indern, während Creightons ebenso geheime Liaison zu einer Inderin letztlich an den Rassentrennungsvorstellungen der anglo-indischen Gesellschaft scheitert. (Sie ist, was Creighton nicht weiß, die Kusine des von ihm gesuchten Terroristen Anil Ray und begleitet diesen später durchs Leben.) Creightons Tochter Elizabeth schließlich verfällt einem später enttarnten russischen Spion.

Auch wenn gerade Elizabeths Entwicklung, die in *The Imperial Agent* mit im Vordergrund steht, in *The Last Victory* nicht weiter verfolgt wird, lassen sich doch insgesamt kaum Brüche zwischen den beiden Fortsetzungsbänden erkennen.⁶⁶ Ganz im Gegenteil: besonders durch die schon im ersten Band erkennbar 'lose' gestalteten Enden mancher Handlungsstränge wird der *plot* des zweiten Fortsetzungsbands vorbereitet (*IA*, Kapitel 20; *LV*, Kapitel 3, 6). Darüber hinaus findet Kims langwährender Selbstfindungsprozeß erst in *The Last Victory* seinen Abschluß, und d. h. zugleich sein Loyalitätskonflikt zwischen Colonel Creighton bzw. der britischen Krone einerseits und einem unabhängigen Indien andererseits. (Der vom Lama gewiesene Weg der *vita contemplativa* wird von Kim nicht durchgängig weiter als Alternative gesehen.)

3.2.2 The Great Game

Der Titel von Muraris erstem Fortsetzungsband, *The Imperial Agent*, verdeutlicht die Übernahme der Geheimdienstthematik aus Kiplings Vorlage. Kim stellt einen der ersten Spionageromane in der britischen Literaturgeschichte dar; in ihm wird der britisch-russische Machtkonflikt - "the Great Game"⁶⁷ - jedoch nur im allgemeinen als Hintergrund herangezogen, ohne daß es zum Bezug auf tatsächliche Ereignisse oder zur Aufnahme realer historischer Personen kommt. (Conan Doyle hat in ähnlicher Weise die deutsch-britische Flottenrivalität in der Kriminalgeschichte "The Adventure of the Bruce-Partington Plans" aufgegriffen.)

In Muraris Romanen wird der außenpolitische Gegensatz zurückgedrängt (Elizabeth Creightons Liebhaber ist ein letztes Relikt) zugunsten des innen-

politischen Konflikts, der sich auch in Terrorakten von beiden Seiten äußert. Kim, der als Informant des Colonels arbeitet (womit fürs erste die am Ende des Prätextes offengebliebene Frage eindeutig beantwortet wird), entdeckt, daß Anil Ray zu Unrecht inhaftiert worden ist und spürt auf eigene Faust den Attentätern nach, bis er erkennen muß, daß es sich um Creightons *agents provocateurs* handelt. Damit beginnt ein langer Entfremdungsprozeß zwischen Kim und seinem Agentenführer, mit dem ihn lange Zeit ein Vater-Sohn-Verhältnis verbunden hat; zugleich wachsen Kims Zweifel an der Berechtigung der britischen Kolonialherrschaft, unter der selbst er gefoltert wird (IA Kapitel 23). Von Creighton als *undercover agent* ins Gefängnis eingeschleust, wechselt Kim die Seiten, d. h. er versucht zuerst, für sich eine neutrale Rolle zu finden, muß aber bald erkennen, daß dies nicht möglich ist. Creighton sieht ihn als gefährlichen Mitwisser und Verräter an und versucht deshalb am Ende sogar, ihn ermorden zu lassen.

Eine wichtige Veränderung gegenüber dem Prätext stellt die Tatsache dar, daß der Colonel neben Kim zur zweiten Hauptfigur in den Folgetexten avanciert (*valorisation secondaire*). Creighton wächst dabei nicht nur in die Rolle des Antagonisten hinein, sondern fungiert zugleich als herausgehobener Vertreter der britischen Kolonialmacht. Wenngleich er, anders als Kim oder Anil Ray, keine charakterliche Entwicklung durchmacht, handelt es sich dennoch nicht um eine bloß holzschnittartig gezeichnete Figur. Im Gegenteil, Creightons Gefühls- und Gedankenwelt wird insbesondere durch den Einsatz des Inneren Monologs lebendig (*vocalisation*), wobei gerade auch die Brüche in seinem Charakter deutlich werden. Sein Selbstverständnis als Anglo-Inder läßt ihn Distanz zum Mutterland halten und erlaubt ihm zugleich nicht nur die Liebe zu seiner indischen Freundin, sondern auch die Liebe zur indischen Dichtung und zum Subkontinent an sich - Liebesbeziehungen, die den britischen Machtanspruch jedoch nie in Frage stellen dürfen.⁶⁸

Eine weitere wichtige Veränderung gegenüber Kiplings Vorlage stellt Muraris Verbindung von *fact* und *fiction* dar. Murari bezieht nicht nur geschichtliche Ereignisse mit in die Handlung ein (wie den Delhi Durbar 1911, d. h. die Krönung von George V. zum indischen Kaiser), er läßt zugleich eine ganze Reihe realer historischer Personen auftreten: einerseits die britischen Vizekönige von Lord Curzon bis Lord Chelmsford, ja sogar den Monarchen selbst, andererseits die indischen Politiker von Gandhi und Nehru bis zu den Vertretern der Moslems. Sie alle sind - wie Kim, Colonel Creighton oder Anil Ray - Mitspieler im 'großen Spiel' um die Macht in Indien; die Folgetexte sind so, anders als der Prätext, ganz deutlich neben den Zügen des Entwicklungsvor allem auch durch die des historischen Romans gekennzeichnet.

3.2.3 Muraris Bild von Indien

Dem deutschen Leser wird die Tatsache, daß Murari in seinen Fortsetzungen das langsame Ende des *Raj* thematisiert, bereits durch den Titel *Der Sahib* (1990, für: *The Imperial Agent*) signalisiert, der die von Edmund Wilson geäußerte Interpretation der Vorlage unterstreicht⁶⁹ und außerdem an die kurz zuvor in Übersetzung als *Das Reich der Sahibs* (1985-8) erschienene Tetralogie von Paul Scott erinnert. Scotts Romane schildern - vorrangig aus britischer bzw. anglo-indischer Perspektive - die letzten Jahre vor der Unabhängigkeit Indiens 1947. Muraris halb so umfangreiche produktive Rezeption endet 1919, mit dem von den Soldaten General Dyers veranstalteten Massaker in Amritsar. Murari sieht darin - wie schon sein Titel *The Last Victory* ankündigt - einen Wendepunkt in der politischen Entwicklung (und zwar berechtigterweise, denn danach ist die Kolonialmacht Schritt für Schritt vor Gandhis gewaltlosen *Satyagraha*-Feldzügen zurückgewichen).

Erinnert sei an die bereits zitierte, programmatische "Author's Note", die *The Imperial Agent* vorangestellt ist (zitiert oben auf Seite 372). Murari versucht in der Tat, die Komplexität des politischen Wandels zu veranschaulichen. Kims noch nicht abschließend ausgeprägte Identität, seine Zerrissenheit zwischen den beiden am kolonialen Abhängigkeitsverhältnis beteiligten ethnischen Gruppen und ihren Kulturen bietet sich für Muraris Projekt geradezu an, und an Kims weiterer Entwicklung - vom Geheimagenten der Briten zum Vorkämpfer für die Unabhängigkeit Indiens - läßt sich der schrittweise Wandel gut veranschaulichen. (Kim bleibt dabei immer eine plausibel gezeichnete Figur.)

Die von Murari angesprochenen "complexities of this change" erfordern aber mehr als nur einen auf die Entwicklung des Protagonisten bezogenen Roman. Will man das Selbstverständnis von Briten (bzw. Anglo-Indern) und Indern sowie ihr Verhältnis zueinander darstellen ("as together we entered the twentieth century"), will man überdies noch entsprechende Schattierungen vornehmen, um der Komplexität Genüge zu tun, dann sind eine Fülle weiterer Figuren erforderlich. Aus ihnen setzt Murari - ähnlich wie zuvor Kipling - ein Panorama der indischen Gesellschaft zusammen, aus dem ich nur einzelne Rollenträger herauslösen will. Steht Colonel Creighton (neben den Vizekönigen und vielen anderen als Polizisten oder Militärs auftretenden Figuren) für die Träger britischer Herrschaft, so verkörpert Alice Soames den Kreis der liberal gesonnenen Weißen. Aber nicht die Weißen, sondern (wie von Murari angekündigt) die Inder dominieren zahlenmäßig: Mohinis Ehemann, Ram Shanker, verkörpert den Typ des allein auf persönliche Machtteilhabe fixierten Angehörigen der indischen Oberschicht, während Anil Ray (aus derselben Schicht stammend) für den Typ des radikalen Unabhängigkeitskämpfers steht. Isaac Newton schließlich trägt nicht umsonst einen sprechenden Namen: dieser (ursprünglich Gopal Krishnan heißende) technikbegeisterte Inder steht wie Kim in den Diensten des Colonels. Er ähnelt Kiplings Hurree Chunder

Mookerjee in seiner Begeisterung für die westliche Zivilisation, ist aber anders als dieser eine tragikomische Figur, die immer schwerer die jahrzehntelange Loyalität zur britischen Krone und zugleich die zu dem von ihr entfremdeten, wie einen Sohn betrachteten Kim übereinbringen kann: Newton gerät zwischen die Fronten, er wird schließlich eines der Opfer des Massakers von Amritsar.

Newton ist ein gutes Beispiel für die keineswegs sich in der Darstellung von Typen erschöpfende Charakterzeichnung Muraris. Dies gilt nicht nur für die männlichen, sondern auch für die weiblichen Figuren. Murari präsentiert auch hier einen von der Rani bis hinunter zur 'unberührbaren' Prostituierten reichenden gesellschaftlichen Querschnitt. Seine Frauengestalten haben jedoch, bei aller Unterschiedlichkeit, eines gemeinsam: sie stellen selbstbewußte und (mit Ausnahme von Elizabeth Creighton) sexuell erfahrene Frauen dar, die sich, wenn nötig, eher aus der Abhängigkeit von Männern lösen als diese hinzunehmen. (Ich komme weiter unten darauf zurück.)

Die Figurenkonstellation und die Charakterisierung im einzelnen unterstreichen, daß - wie vom Autor vorab angekündigt - in seinem Bild von Indien (anders als bei Kipling oder Forster) die gesellschaftspolitischen Züge dominieren. Wohl wird das Geschehen auf ganz Indien ausgedehnt (während Kipling den Schauplatz auf den Norden beschränkt hatte), ja, Teile der Handlung spielen sogar in England oder Frankreich - Kiplings in *Kim* eingestreute Beschreibungen des Himalaya (*Kim* XIII-XV) oder des Lebens auf der Grand Trunk Road (III-IV) finden jedoch keine Entsprechung in den Fortsetzungen. Dafür werden hier die politischen Ereignisse und die maßgeblich am Geschehen beteiligten historischen Personen mit hineingenommen, die bei *Kim* völlig ausgespart blieben. In Muraris historischen Romanen werden zuerst die Momente britischer Prachtentfaltung wie der Besuch des damaligen Kronprinzen George 1905 oder die Delhi Durbars von 1902 und 1911 geschildert (*IA* 99-102, 134-41; *LV* 105-15). Später verlagert sich die Darstellung aber auf die ersten Demonstrationen der Inder und auf die Desillusionierung indischer *sepoys* im Ersten Weltkrieg, die zunehmend verständnisloser an den blutigen Auseinandersetzungen an der deutsch-französischen Front teilnehmen und überdies erleben, daß es in Europa nicht nur *sahibs* gibt. (Ähnlich funktional wie der französische wird auch der englische Schauplatz von Murari behandelt: in ihrer *passage to England* werden sich sowohl Kim als auch Creighton ihrer indischen bzw. anglo-indischen, nicht-britischen Identität bewußt.) Schließlich betreten Gandhi und der junge Nehru die Bildfläche, und der Roman endet mit dem von General Dyer angerichteten Blutbad in Jallianwallah Bagh (in Amritsar). Sieht man von den hinzuerfundenen Attentatsversuchen ab, dann hält sich Murari insgesamt getreu an die Fakten⁷⁰ - aber an wen wendet er sich mit seinen historischen Romanen?

Dies und weitere Teile des von ihm gezeigten Panorama Indiens werden deutlicher, wenn man sie vor dem literaturgeschichtlichen Hintergrund betrachtet.

3.3 Muraris Weiterführungen im Kontext

Muraris Weiterführungen weisen neben dem zentralen transtextuellen Bezug zu *Kim* noch weitere auf: einmal zum auf den Schauplatz Indien konzentrierten, aber englischsprachigen Roman, zum anderen ganz allgemein zur Populärliteratur. Hierin zeigt sich sowohl Muraris Anliegen im einzelnen als auch sein intendierter Adressatenkreis. Bei diesem handelt es sich offensichtlich vorrangig um Leser in der englischsprachigen Welt mitsamt des entsprechenden indischen Bevölkerungsteils (ca. 2%), nicht dagegen primär um Inder selbst. Das machen einerseits die Wahl des Prätextes und das Fehlen von Ausgaben der Folgetexte etwa in Hindi deutlich, andererseits die für Nicht-Inder gedachten Worterklärungen (sowohl als "glossing" im Text als auch in Gestalt des an den zweiten Band angehängten Glossars), außerdem die Hinweise zu mythologischen Figuren. Ebenso offensichtlich ist aber auch, daß Murari es hier nie zu längeren landeskundlichen Digressionen kommen läßt, sondern dies immer unauffällig integriert oder oft auch (gerade im ersten Band) auf solche Erklärungen verzichtet. Sein Vorgehen unterscheidet sich hier deutlich von dem der meisten indo-englischen Autoren (Steinvorth 1975:57-61).

Zu ausgesprochenen Verfremdungen kommt es jedoch bezeichnenderweise auch, wenn in Muraris Folgetexten typische Züge der anglo-indischen Romantradition aufgegriffen werden, wie sie beispielsweise David Rubin (1986) herausgestellt hat. So werden etwa, ähnlich wie bei Adela Quedsted in Forsters *A Passage to India*, auch bei Elizabeth Creighton in Indien ungeahnte Leidenschaften wach, doch spiegelt dies nur auf den ersten Blick den von Rubin beschriebenen *sexual myth* (1986:3, 65): es handelt sich nämlich um die (für die gesamte Handlung eher nebensächliche) Liebesbeziehung zwischen zwei *Weibern*, zudem nicht ausschließlich um Lustgefühle.⁷¹

Und auch wenn Muraris Romane keineswegs frei von Szenen der Gewalt sind (Rubin 1986:23), so hat er doch bewußt *nicht* Ereignisse wie den *sepoys*-Aufstand von 1857 oder die Auseinandersetzungen um 1947 beleuchtet, nicht noch eine weitere "novel about mutinies or the *Raj*" (IA xii) angestrebt. Der Aufstand von 1857 und seine ebenso blutige Niederschlagung werden zwar als anhaltendes Trauma der anglo-indischen Herrschaftsschicht immer wieder angeführt, nicht aber einseitig verklärt (wie in *Kim* III/52-6). Die Wahl des unter britischem Befehl veranstalteten Massakers von Jallianwallah Bagh als Schlußpunkt bricht völlig mit einem anglo-indischen Standpunkt - und sie bricht deutlich mit Kiplings eigener Sicht. (Er hatte später ausgerechnet am Grab von General Dyer einen Kranz niederlegen lassen; Whiting 1972:89.) Murari widerspricht außerdem der aus Kiplings Verszeile "East is East, and West is West, and never the twain shall meet" ("The Ballad of East and West") sprechenden, oft genug in anglo-indischen wie indo-englischen Romanen an zentraler Stelle bekräftigten Auffassung (Steinvorth 1975:98-100; Rubin 1986). Dieser Widerspruch wird nicht nur in der "Author's Note" geäußert (wo

Murari betont: "together we entered the twentieth century"), sondern auch im Text offenkundig. Muraris Figuren sind sehr oft in inter-ethnischen Liebesbeziehungen miteinander verbunden, die bezeichnenderweise nur in Creightons Fall aus diesem Grund scheitern (bei Alice Soames hat es politische Gründe, und Kims Beziehung zu Mohini überdauert einzelne Konflikte).

Was die Figurenzeichnung angeht, verfremdet Murari ebenfalls Konventionen der anglo-indischen wie der indo-englischen Literatur. Aus dem Rahmen fallen hier insbesondere seine selbstbewußten, sexuell unabhängigen Frauengestalten. Was wie ein deutlich feministischer Zug erscheint, der die geistesgeschichtlichen Veränderungen seit dem Erscheinen von *Kim* 1901 (und dem Ende der 'Viktorianischen Ära' im selben Jahr) widerspiegelt, findet sein Vorbild aber überraschenderweise in Kiplings 'Frau von Shamlegh', ebenso wie die Prostituierte Lakshmi bereits ein Gegenstück in Kiplings Huneefa hat (*Kim* X). Anders als bei Kipling wird aber - und hier zeigt sich dann in der Tat ein feministischer Zug - die traditionell auf Unterwürfigkeit gegenüber dem Mann ausgerichtete Rolle der indischen Frau jedoch thematisiert, und zugleich wird auch in diesem Bereich ein Wandel gezeigt. Mohini, deren Schicksal beispielhaft für die hinduistische Tradition der Kinderheirat steht (*IA* 105, 139-40), flieht vor ihrem Mann; Sushila Basu, Creightons Geliebte, kann dem Schicksal einer Witwe in der hinduistischen Gesellschaft entkommen,⁷² Lakshmi ein neues Leben ohne Makel beginnen. Alle drei sind emanzipiert und versuchen, dieses Bewußtsein weiter zu verbreiten (*IA* 212, 403, 440; *LV* 338). Diese Frauengestalten kontrastieren sowohl mit Stereotypen der indo-englischen Literatur (in denen die Unterwürfigkeit der Frau betont wird) als auch mit solchen der anglo-indischen Literatur (die den Typ der *femme fatale* bevorzugt).⁷³

Muraris Romane kommen weiterhin, was die auftretenden Figuren angeht, ohne die Prachtentfaltung von Maharajas und ihre Tigerjagden aus (Steinvorth 1975:77-81). Bei ihm tritt lediglich eine äußerlich häßliche, aber lebenskluge Rani auf, deren Statussymbol Auto auf der Strecke liegenbleibt (*LV* Kapitel 2, 14). Wohl findet sich auch bei Murari öfter der Typ des korrupten Politikers (Steinvorth 1975:74), doch gerade mit Gandhi auch dessen Gegenbild; ebenso treten nicht nur lüsterne Priester (*LV* Kapitel 15; Steinvorth 1975:88-94), sondern auch weise Vertreter ihrer Art auf, zumal Kim und Anil Ray wenigstens zeitweise selbst zu *sunyassi* werden ((*IA* Kapitel 21; *LV* Kapitel 24). Die Landbevölkerung schließlich wird keineswegs im Sinne eines *noble peasant* idealisiert (Steinvorth 1975:82-8).

Der bezeichnendste Bruch mit dem größten Teil der anglo-indischen Literatur und der dahinter stehenden, realistischen europäischen Romantradition liegt jedoch in einem anderen Bereich. In anglo-indischen Romanen erhalten die Hauptfiguren oft einen Ring als Talisman zugesteckt (Rubin 1986:29, 31, 33), und selbst in Kiplings Vorlage wird Kim zum Objekt einer - bezeichnenderweise komisch verfremdet präsentierten - magischen Zeremonie (*Kim* X). Kims Talisman, ein Kieselstein, hat aber offenbar tatsächlich magische Ge-

walt: zweimal wird Kim durch den Gott Vishnu (in Gestalt des erfrischend sarkastischen Zwergs Vamanu) wieder ins Leben zurückgeholt (IA 38-40, 158-9; LV 319-20), sowohl Mohini als auch Anil Ray werden von den Bala-Zwillingen (Krishnas Jüngern) durch ihren Gesang vor dem Tod gerettet (LV 24-7, 346-50). Mohinis Schwiegermutter Gitabhai⁷⁴ verfügt über *black magic*, sie und die ihr beistehenden Dämonen werden durch die Hilfe der Gottheit Chesha besiegt. Über allem schwebt der Adler Jatayu (eine mythologische Gestalt aus dem *Ramayana*), der als Götterbote wirkt. All dies sind weder *deus ex machina*-Lösungen eines verworrenen *plot* noch überflüssige Effekte innerhalb eines gegebenenfalls detailgetreuen historischen Romans. Murari strebt vielmehr bewußt einen *Magischen Realismus* an, der die Einbeziehung der hinduistischen Mythologie erlaubt und das von Indien präsentierte Bild in dieser Hinsicht entscheidend erweitert.⁷⁵ Er schlägt hier eine Brücke zwischen *Kim* und anderen realistischen anglo-indischen Romanen einerseits und dem Erzählwerk beispielsweise von Salman Rushdie (und natürlich südamerikanischen Autoren wie García Márquez) andererseits.

Realer historischer Prozeß und eine auf Magie bzw. Mythos gegründete Weltansicht verbinden sich in der bei Murari zum Symbol werdenden Stadt Delhi. Schon früh im ersten Fortsetzungsband wird der von Lord Curzon befürwortete Plan zum Bau von New Delhi erwähnt und hinzugesetzt: "Kim [...] remembered the legend of Delhi - or was it a curse? - every 'new' Delhi marked the end of a dynasty. He wondered whether an Indian curse would work with the Angrezi" (IA 42). Die großen Pläne können von den *Angrezi*, den Engländern, nicht umgesetzt werden, der Bau kommt über die Anfänge nicht hinaus, während sich gleichzeitig schon der langsame Machtwechsel andeutet. Wenngleich er für *Kim* charakteristische, dem Buddhismus entstammende Bilder wie den Fluß oder das Rad des Lebens nur nebenbei aufnimmt (IA 36, 355; LV 13, 186), greift Murari doch mit Delhi als Symbol und der dahinter stehenden Legende (auch in LV 96, 138, 460) wieder auf den indischen Erfahrungsbereich zurück, während beispielsweise E. M. Forster sich mit dem Symbol der Höhle an Platos Gleichnis - und damit an eine europäische Bildtradition - angelehnt hatte.

Gerade weil Muraris produktive Rezeption in ihrem Verhältnis zur anglo-indischen wie zur indo-englischen Literatur durch Verfremdungsbemühen gekennzeichnet ist, überraschen einige deutliche Übernahmen vorrangig aus der englischsprachigen Populärliteratur. Insbesondere drei Beispiele fallen auf: Elizabeth Creightons sexuelle Bindung an ihren mysteriösen Liebhaber entspricht ganz der Konvention einer *romance*; die Schilderung des versuchten Attentats auf George V. während des Delhi Durbar 1911 (LV 105-15) ist erkennbar der Schlüsselszene in Frederick Forsyths *The Day of the Jackal* nachgebildet, greift also auf die Tradition des *thriller* zurück; die Erschaffung einer Monster-Doppelgängerin von Mohini (LV 302-5, 351-71) als Teil eines Racheplans ihrer Schwiegermutter verweist deutlich auf Mary Shelleys *Frankenstein*

und die Tradition der Schauerliteratur. Alle genannten Fälle mögen zwar das (sich immerhin über nahezu 1.000 Seiten erstreckende) Geschehen beleben, sind für den *plot* aber ohne besondere Bedeutung: Effekte, auf die Murari daher eigentlich gut hätte verzichten können, die andererseits aber - aus rezeptions-ästhetischem Blickwinkel - seinen Adressatenkreis erhellen.

Murari wendet sich, wie eingangs angeführt, allgemein an ein englischsprachiges, und sagen wir ruhig: an ein britisches, aus Erwachsenen bestehendes Publikum. (Seine im sexuellen Bereich nicht auf 'jugendfreie' Darstellung beschränkten Romane erschienen auch in den USA, jedoch erst später und zudem erfolglos.) In diesem Kreis versucht er bewußt, breite Leserschichten anzusprechen - anders als etwa Salman Rushdie, dessen technisch ausgefeiltere Werke vielen Lesern sicherlich 'schwierig', d. h. unattraktiv, erscheinen werden. (Wenn Rushdie dennoch inzwischen weltbekannt geworden ist, dann sicherlich nicht aus formal-ästhetischen Gründen, was er ganz gewiß vorgezogen hätte.) Murari mag - auch wenn ihm Innerer Monolog, Erlebte Rede und Verfahren des Magischen Realismus alles andere als fremd sind - die künstlerische Leistung Rushdies nicht erreichen, das ist erklärtermaßen aber auch nicht sein Ziel. Er korrigiert vielmehr - aus indischem Blickwinkel - das in populären anglo-indischen Romanen wie J. G. Farrells *Siege of Krishnapur* (1973) oder M. M. Kayes *The Far Pavilions* (1978) gezeichnete Bild des *Raj* (siehe Rubin 1986:35-44), wohl bewußt, daß er zu diesem Zweck auch breiten Kreisen britischer Leser entgegenkommen muß. So erklären sich die ausgedehnte Berücksichtigung der anglo-indischen Gesellschaft und der Hinweis (mehr ist es nicht) auf den äußeren Glanz des *Raj*, so erklären sich auch die Übernahmen aus der Populärliteratur und die entsprechende Präsentation durch den Verlag, die allerdings über das Ziel hinausschießt. So ziert den Taschenbuchumschlag von *The Imperial Agent* die Prozession auf Elefanten reitender indischer Würdenträger - während Murari die stereotype Figur des Maharajas gerade auspart; der Umschlag von *The Last Victory* zeigt einen in Abendrot (?) getauchten, goldschimmernden Palast - wo doch Murari das architektonische Fragment New Delhi zum Symbol erhebt. Der über allem schwebende Adler Jatayu (der gerade auf die magisch-realistische Synthese verweist) wird dagegen beide Male durch die großen geprägten Titel völlig überdeckt. Wie schon in anderen Fällen, so werden auch hier vom Verlag rezeptionsmotivierende Signale eingesetzt, die (anders als die vom Verfasser selbst im Text vorgenommenen Anleihen bei der Populärliteratur) die Autorintention verzerren.

Abschließend will ich die Aufnahme dieser Folgetexte beim Leseublikum beleuchten, wobei ich die zuvor in diesem Untersuchungsteil behandelten Weiterführungen mit hinzunehme.

4. Zusammenfassung

Ich bin in diesem letzten Untersuchungsteil auf die produktive Rezeption der Werke von populären Verfassern des ausgehenden 19. Jahrhunderts eingegangen, um daran beispielhaft zweierlei zu veranschaulichen: zum einen sollte dem Eindruck entgegengewirkt werden, als seien in jüngster Zeit nur die gegenwärtig als 'Klassiker' angesehenen Autoren oder Romane produktiv rezipiert worden. Zum zweiten wollte - und, denke ich, konnte - ich zeigen, daß auch die Folgetexte zu populären Vorlagen nicht nur rezeptionsgeschichtlich mit Blick auf diese Prätexte, sondern auch, was den zeitübergreifenden Brückenschlag zur Gegenwart angeht, von Interesse sind.

Insbesondere die Hauptfiguren von Stevensons und Conan Doyles Prätexten sind zu *popular heroes* geworden; die Prätexte aller Verfassers werden seit langem bereits von Kindern oder Jugendlichen gelesen, obwohl doch nur *Treasure Island* für diesen Rezipientenkreis bestimmt gewesen ist. Die anhaltende Popularität dieser Vorlage spiegelt sich in der schon früh einsetzenden und nie abgebrochenen Kette von Folgetexten, während im Fall von Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* und von Kiplings *Kim* die produktiven Rezeptionen der jüngsten Zeit mit dem in den letzten Jahrzehnten allmählich wieder erwachten Interesse reproduzierender Rezipienten korrespondieren.

Bei der produktiven Rezeption aller Vorlagen lassen sich zwei Tendenzen erkennen: einmal eine Verlagerung des intendierten Rezipientenkreises wieder hin auf ein erwachsenes Publikum, zum zweiten - und damit zusammenhängend - die von Imitation wegführende Tendenz hin zur Verfremdung der Prätexte (sei es in spielerischer oder ernsthafter Form). Vieles, was die Vorlagen gerade auszeichnete, entfällt dabei in den Folgetexten: beispielsweise der speziell auf den Widerstreit zwischen 'Gut' und 'Böse' bezogene, allegorische Charakter von *Dr Jekyll and Mr Hyde*, ebenso die Verbindung des als "Thinking Machine" gekennzeichneten Holmes mit dem rationalistischen und mechanistischen Weltbild der Aufklärung, schließlich auch die in *Kim* enthaltenen budhistischen Elemente.

Dafür werden die Vorlagen durch die neugeschaffene transtextuelle Einheit im Rahmen der zeitübergreifenden Rezeption um andere Gesichtspunkte erweitert, die die ideologischen Veränderungen seither miteinbeziehen oder sogar thematisieren. Bei den Folgetexten von Nicholas Meyer, Michael Dibdin und Rohase Piercy zu Conan Doyles Erzählungen werden von der Fassade der 'Respektabilität' bewußt verdeckte menschliche Charakterzüge offengelegt. 'Viktorianische' Konzepte des Geschlechterverhältnisses, und besonders die Vorstellungen von der Rolle der Frau, weichen dagegen feministisch beeinflussten Zügen in T. N. Muraris Folgetexten, mehr noch aber in Emma Tennants *Two Women of London*, wo sie zentralen Stellenwert erhalten. Tennant

und Murari setzen sich mit ihren Weiterführungen auch in anderer Hinsicht noch mit 'Victorian values' auseinander.

Tennant gibt ihrer produktiven Rezeption einen anderen, parabel-ähnlichen Charakter und greift den aus ihrer Sicht im Großbritannien der achtziger Jahre vorherrschenden Zeitgeist an, den des unbeschränkten wirtschaftspolitischen Liberalismus. Murari dagegen konfrontiert in seinen lange nach der Dekolonisation verfaßten Fortsetzungen den Gedanken imperialer Sendung, wie er sich in *Kim* und implizit auch in den gegenwärtig beliebten 'novels about mutinies or the Raj' findet, mit seinen blutigen Auswirkungen und mit der Idee der Gleichberechtigung aller Völker. (Zugleich ist festzustellen, daß nur von T. N. Murari die transtextuelle Einheit unter interkulturellem Gesichtspunkt verwirklicht worden ist, obwohl dies etwa auch bei *Treasure Island* oder Conan Doyles Erzählungen möglich gewesen wäre.)

Tennant und Murari haben ihre Vorlagen außerdem noch in anderer Weise aktualisiert, indem sie sie in ihren produktiven Rezeptionen nämlich mit Techniken und Strömungen der Gegenwartsliteratur verbunden haben. Tennant verknüpft dokumentarischen Realismus mit metafiktionalem Elementen, Murari Züge des historischen Romans mit denen eines Magischen Realismus. Ironischerweise ist Kiplings *Kim* - einer der Romane, die nicht mehr als *three-decker* erschienen sind - im nachhinein gerade durch die beiden Fortsetzungen Muraris in einer solchen Synthese von epischer Breite aufgegangen. Ähnliches gilt für *Mary Reilly*, ganz entgegen dem sonst zu beobachtenden Trend, wonach die Weiterführungen - wie die meisten gegenwärtigen Romane - wesentlich 'schmäler' als ihre viktorianischen Vorgänger ausfallen.

Die Folgetexte haben, einzeln betrachtet, eine unterschiedliche Verbreitung erfahren. *The Last Sherlock Holmes Story* machte Michael Dibdin nicht nur zum geschätzten Kriminalautor, sondern erlebte 1988/89 auch ein bemerkenswertes *revival*. Noch erfolgreicher sind Nicholas Meyers *The Seven-Per-Cent Solution* und Valerie Martins *Mary Reilly* gewesen: Meyers Roman ist seit 1974 im Druck (und hat seinen zwei Jahre später veröffentlichten Folgetext ebenfalls zum Erfolg werden lassen bzw. nachher auf der *backlist* gehalten),⁷⁶ Martins Roman entwickelte sich sogar zum ausgesprochenen Bestseller. Beide Folgetexte haben Taschenbuchausgaben beiderseits des Atlantik erfahren und sind darüber hinaus auch im Großdruck veröffentlicht, d. h. Lesern nahezu aller Altersgruppen und jeden Geldbeutels präsentiert worden.

Handelt es sich bei Meyer und Martin um gerade auch in ihrem Heimatland erfolgreiche US-amerikanische Autoren, so sind Emma Tennants und T. N. Muraris Folgetexte erkennbar für britische Leser verfaßt und vorrangig dort rezipiert worden. Muraris Fortsetzungen erschienen zwar rasch auch in den USA (1989/90), sind dort inzwischen jedoch nicht mehr erhältlich (dagegen nach wie vor in Großbritannien sowie inzwischen auch in deutscher Übersetzung im Druck); Tennants Weiterführung (1989) liegt erst seit 1992 als amerikanisches Taschenbuch vor.

Ähnlich wie bei der produktiven Rezeption der Romane Jane Austens, so bleibt auch in diesem Fall festzuhalten, daß neben den gerade genannten Weiterführungen noch eine Vielzahl imitativer und wenig anspruchsvoller Folgetexte erschienen ist (die rezeptionsgeschichtlich gesehen aus anderen Gründen von Interesse sind), daß sich die auf Verfremdung angelegten Weiterführungen aber in der Regel deutlich länger im Druck halten, d. h. auf die Dauer mehr Lesern Anreiz zur Rezeption bieten.

Ich möchte diese Untersuchung mit einem umfassenderen Überblick beschließen, in dessen Rahmen ich auch auf weitere, noch offengebliebene Fragen eingehen will.

ANMERKUNGEN ZU TEIL VII

¹ Eine entsprechende Auflistung findet sich in Teil I, S. 24 und Anm. 26.

² Siehe die in Teil I, Anm. 16 aufgelisteten Folgetexte.

² Zur Produktions- und Publikationsgeschichte siehe Swearingen (comp. 1980), besonders S. 98-102 (*Jekyll and Hyde*), 174-5 (*Weir*) und 181-3 (*St. Ives*). Siehe auch Starrett (1940:234).

⁴ Sie ist die Herausgeberin des handbuchartigen *Robert Louis Stevenson Treasury* (1985) und von *R. L. S. in the South Seas: An intimate photographic record* (Edinburgh 1986).

⁵ Der folgende Überblick stützt sich auf Kiely (1978) und Maixner (Hg. 1981), der neben einer einleitenden Übersicht sowohl Rezeptionsdokumente als auch autographische Epitexte veröffentlicht.

⁶ Zur Produktions- und Publikationsgeschichte siehe Swearingen (comp. 1980:63-9) und Maixner, der zugleich die zeitgenössische Rezeption dokumentiert (Hg. 1981:124-45). Einen wichtigen Schritt auf dem Weg hin zur ernsthaften Auseinandersetzung stellt die Analyse von Kiely dar (1964:66-81).

Ich zitiere den Prätext (TT) im folgenden mit Kapitelangabe.

⁷ Delderfield charakterisiert seinen Folgetext unmittelbar anschließend als "supplement", was ich - in meiner Terminologie - eben als Erweiterung übersetzen würde.

⁸ In Smiths Vorgeschichte *Porto Bello Gold* wird die Ansammlung von Flints Schatz geschildert: Es hätte sich dabei um die erbeuteten Gelder schottischer Adelige für die Unterstützung des *Jacobite Rising 1745* gehandelt (der Bezug zu Scotts *Waverley* als Prototyp des historischen Romans ist offensichtlich).

Dieser Folgetext ist zuerst - und noch öfter - in Großbritannien erschienen. Wibberleys Fortsetzung *Flint's Island*, in der ein weiterer Schatz des Piraten entdeckt wird, erschien dagegen zuerst in New York und erst später in London. (Siehe die Angaben im Literaturverzeichnis und zu Fragen des Urheberrechts unten Anm. 21.)

⁹ Wenngleich mir darin keine gewollte An-Spiel-ung zu bestehen scheint, erinnert dies an den Vergleich der Handlungen mit einem Kinderspiel in der Vorlage (siehe TT XIII/70, XXVI/141, XXVIII/155) und den Kommentar der Herausgeberin E. Letley (TT xx).

¹⁰ Jim Hawkins' Erzählung wird erweitert um den eingeschobenen Bericht Dr Liveseys über die Vorgänge während Jims Abwesenheit (TT XVI-XVIII). Dies geschieht ebenso bei Calahan (1936:87-112) und Goldsmith (1985:171-5, 205-12, 225-30), andere Autoren wie Delderfield (1956) oder Leeson (1978:157-75) variieren dieses Erzählmuster.

¹¹ Die Folgetexte zu *Treasure Island* können gerade in dieser Unterschiedlichkeit beispielhaft für die nachträgliche historische Einordnung einer in dieser Hinsicht relativ unbestimmt gelassenen prätextuellen Handlung durch den Autor des Folgetextes gelten. (Ähnliches ist beispielsweise immer wieder auch mit Austens Romanhandlungen geschehen, doch weichen die nachträglich zugewiesenen Zeiträume dort deutlich weniger voneinander ab: nahezu alle beschränken sich auf das *Regency*-Jahrzehnt).

Gerade die Datierung von Calahan (der sich sonst sehr um getreue Nachahmung bemüht) widerspricht aber der Darstellung in der Vorlage, die bei genauerem Hinsehen zeitlich nicht ganz so unbestimmt erscheint. Sowohl die Bezugnahme Dr Liveseys auf seine Teilnahme an der Schlacht von Fontenoy (1745) als gerade auch die am unteren Rand der Karte der Schatzinsel vermerkten Daten (1750 und 1754) sprechen für die Datierungen der anderen Verfasser. Siehe TT xxxv; XVI/85; 207 (Anm.).

¹² Stevenson (Hg. Gosse 1907:XX 327-8). Dieser interessante Epitext stellt die erste einer Reihe von 'Fabeln' dar, die erstmals 1896 (zusammen mit *Jekyll and Hyde*) veröffentlicht wurden. Den Hinweis darauf verdanke ich der Einleitung von Letley (*TI* xxii-xxiii), die die zitierte Passage auch kommentiert.

¹³ 1978:142, 208-9. Judds Wortspiel weist zurück auf den in *Treasure Island* immer wieder laut werdenden Pflichtbegriff, vor allem in Silvers wiederholtem "Dooty is dooty" (*TI* VIII/45, XI/61, XX/106), außerdem bei Captain Smollett (IX/50, XII/65, XVIII/95) und dem Piraten Tom (XIV/76). Zu 'Cap'n England' siehe *TI* X/54 und 204 (Anm.).

¹⁴ Dies signalisiert etwa bereits eine kaum verhüllte Sex-Szene (1977:105). Siehe auch den Kommentar im 'Verriß' der Rezensentin Hill in der *Times* (1977): "Except for some gratuitously violent passages about life and butchery aboard a slave ship, it might have been written for children".

¹⁵ Judd hat Bücher zur britischen Geschichte zwischen 1840 und 1945 verfaßt; zu seiner Biographie siehe *The Writers Directory 1990-92*.

¹⁶ Siehe die im Literaturverzeichnis gemachten Angaben zu den Folgetexten von Smith (1924), Delderfield (1956), Wibberley (1972), Leeson (1978) und Goldsmith (1985).

¹⁷ *Treasure Island* erzielte erst mit der Veröffentlichung in Buchform 1883 große Aufmerksamkeit, *Jekyll and Hyde* erst nach der einflußreichen Rezension in der *Times*, drei Wochen nach Erscheinen. Nach Schätzungen des Verlegers Longman und von Stevensons Biograph Balfour wurden während des folgenden halben Jahres 40.000 Exemplare allein in Großbritannien verkauft (im Vergleich zu 5.600 in den 12 Monaten nach Erscheinen von *Treasure Island*) und bis zur Jahrhundertwende eine viertel Million in den USA (Balfour 1901:I 251, II 17). Zur Produktions- und Publikationsgeschichte siehe Swearingen (comp. 1980:98-102), zur zeitgenössischen Rezeption siehe Maixner (Hg. 1981:22-4, 199-231; die Rezension in der *Times* findet sich auf S. 205-7).

Ich bin mir bewußt, daß *Jekyll and Hyde*, was den Umfang angeht, zwischen einer *long short story* und einer *short novel* anzusiedeln ist. Ich habe mich - gerade angesichts der Tatsache der selbständigen Veröffentlichung - für die letztere Einordnung entschieden und diesen Text deshalb in meiner von *Romanvorlagen* ausgehenden Untersuchung berücksichtigt. Ich werde diesen Prätext (*JH*) im folgenden als Kurzroman oder Novelle anführen (wohl wissend, daß sich diese Gattung in der britischen Literatur nicht durchgesetzt hat) und auch mit Angabe der Kapitel zitieren (die ich deswegen, anders als Stevenson, von I bis X durchzähle).

¹⁸ Eine ausgedehnte Behandlung findet sich beispielsweise bei Eigner (1966:20-34, 143-64), den zeitgenössischen Kontext beleuchtet außerdem Letley (in *TI* ix-xii, xix). Siehe auch die von mir im laufenden Text auf S. 348 zitierte Kennzeichnung der Rezeptionsgeschichte durch Kiely.

¹⁹ Hyde [...] was not [...] a mere voluptuary. There is no harm in a voluptuary; and none [...] in what prurient fools call 'immorality.' The harm was in Jekyll, because he was a hypocrite - not because he was fond of women; he says so himself; but people are so filled full of folly and inverted lust, that they can think of nothing but sexuality. The hypocrite let out the beast Hyde - who is no more sensual than another, but who is the essence of cruelty and malice, and selfishness and cowardice: and these are the diabolic in man - not this poor wish to have a woman, that they make such a cry about.

Brief an John Paul Bocock (November 1887; zitiert nach Maixner Hg. 1981:231). In der Erzählung selbst dominiert ebenfalls diese Deutung ("Edward Hyde, alone in the ranks of mankind, was pure evil", *JH* X/64), selbst wenn der Hinweis auf Jekylls 'undignified pleasures' (*ibid.*) die andere Interpretation ebenfalls zuzulassen scheint.

Zum Einfluß der Ripper-Morde 1888 und von Freud angeregter Hollywood-Filme auf die Rezeption siehe Geduld (Hg. 1983:6-7, 10, 12).

²⁰ Bei der schon bald nach der Veröffentlichung erschienenen kurzen Parodie im *Punch* (Anon. 1886) handelt es sich um eine literarische Replik, die in witziger Form angebliche Unwahrscheinlichkeiten der Vorlage herausstellt. Einen reinen Jux stellt das wohl wenig später erschienene *rewriting* von 'Robert Bathos Staving Son' [1886-7] dar. Zur anonymen (ca. 1890) veröffentlichten "Untold Sequel of the Strange Case" siehe unten Anm. 22. Die 1971 von Thomas Berger publizierte Parodie "Professor Hyde" hat mit dem Prätext wenig mehr als die Titelfigur gemein und kann deswegen ebenfalls übergangen werden.

²¹ Schon A. D. H. Smith, der Verfasser des ersten Folgetextes zu *Treasure Island* aus dem Jahr 1924, hatte hier wenig Probleme:

Mr. Lloyd Osbourne, stepson of Robert Louis Stevenson and surviving representative of the Stevenson estate - for whom, indeed, "Treasure Island" was written - [...] replied that he had no objection, and remarked that if my story was a good story it would help "Treasure Island," while if it was a poor story it would hurt nobody but its author. (1924:[3])

²² Die anonym (wohl um 1890) in den USA erschienene "Untold Sequel of the Strange Case" (nachgedruckt in Geduld Hg. 1983:129-36) ist nur scheinbar ein Gegenbeispiel. Zum ersten handelt es sich bei diesem kurzen Folgetext gar nicht um eine Fortsetzung, sondern um eine Erweiterung mit Perspektivwechsel, und zwar aus den beiden einzigen anscheinend noch nicht berücksichtigten Blickwinkeln: In einen von Utterson erzählten Rahmen ist abschließend eine 'Confession of Edward Hyde' eingebettet. Uttersons Bericht stellt aber lediglich eine kurze Nacherzählung des Prätextes dar (die sogar eine Passage wörtlich übernimmt: 1983:131=*JH* V/30-1), wobei allein das Auffinden von *Jekylls* Leiche - nach dem Tod *Hydes* - neu hinzukommt. *Hydes* 'Confession' rundet dann das Bild ab, löst sich dabei aber bezeichnenderweise von der Darstellung im Prätext. Es hätte sich bei ihnen beiden nicht um eine, sondern um zwei Personen gehandelt, Hyde sei ein aus den USA stammender Schauspieler, dessen sich verstärkende Opium-Abhängigkeit ihn schließlich zum Mord an seinem Förderer *Jekyll* getrieben habe, den er von da an nur noch 'verkörperte'.

Mit diesem Folgetext sind erkennbar zwei Absichten verbunden: einerseits soll er vom Erfolg des Prätextes profitieren, diesem vielleicht sogar potentielle Käufer abnehmen (worauf die Anlage von Uttersons Bericht hinweist). Generell kann der Autor dabei den mangelnden Urheberrechtsschutz in den USA ausnutzen (ich halte deshalb die Datierung vor die Gesetzesänderung von 1891 für berechtigt). Die zweite Absicht besteht ebenso offensichtlich darin, die von der Vorlage ausgelöste 'Beunruhigung wieder in Ruhe zurückzuverwandeln', das aus ihr sprechende, bedrohliche Menschenbild wieder zu normalisieren. Es handelt sich also um eine literarische Replik in konservativer Absicht.

²³ Henry James vermerkte dies 1888 in einer Gesamtwürdigung nur beiläufig (Maixner Hg. 1981:292). Eine psychoanalytische - m. E. rein spekulative - Erklärung hat Veeder vorgestellt (1988, siehe besonders S. 107, 141-7 und 157 Anm. 5). In Bühnen- oder Filmadaptationen wurden oft zusätzliche Frauenrollen oder Liebeshandlungen aufgenommen (Geduld Hg. 1983:162-73; Wexman 1988).

²⁴ Die inzwischen auch als Universitätsdozentin in den USA tätige Schriftstellerin hat vor *Mary Reilly* drei Romane veröffentlicht, die alle im heutigen New Orleans spielen (*Set in Motion*, 1978; *Alexandra*, 1979; *A Recent Martyr*, 1987).

²⁵ In Stevensons Prätext geschieht dies allenfalls aus dem Augenwinkel (*JH* IV/27); diese Kontexterweiterung ist jedoch fester Bestandteil vieler Filmadaptationen (Geduld Hg. 1983: 6-7).

26 'Perhaps you've found a way to go on without sleep, sir,' I said. 'But sooner or later it must catch up with you and you'll make yourself ill again.' ([1990] 1991:43)

'Won't your "master" give you a little rest now, sir?' I said.
'After last night?' (44)

'But what strikes me is why, once they find a bit of soil, are weeds so much stronger than the things we want to grow? [...] it seems, being wild, they have a greater will to life.' (52)

27 Siehe 1991:30 ("Or let him out"), 44 ("Do you truly never wish for another life, Mary?"), 45 ("Under normal circumstances"), 139 ("Don't you know who I am, Mary?", he [Hyde (HN)] said"), 199 ("I am your master, Mary," he [Hyde (HN)] said"), 202 ("shadow games [...] As it turns out, they can be very dangerous"), 204 ("We are so bound up together").

Eine entsprechende Anspielung im Prätext findet sich in *JH III/23* ("the moment I choose, I can be rid of Mr Hyde").

28 1991:147, 162. Die Rezeptionssituation eines solchermaßen informierten Lesers (vgl. Fish 1970) ist dennoch dieselbe wie die derjenigen, die entweder nur den Prä- (oder nur den Folge-) text zum zweiten Mal lesen und dann sofort die darin versteckten Hinweise entschlüsseln können (siehe etwa *JH X/66*).

29 In *Jekyll and Hyde* tritt ihr Vorbild nur einmal weinend in Erscheinung (*JH VIII/42-3*).

30 Er wird dort entweder als deformiert (*JH IV/29*), "hardly human" (*II/19*), tierähnlich (*VIII/48*) oder sogar als "inorganic" (*X/74*) charakterisiert.

31 Die Plausibilität des Folgetextes betonen M. Atwood und die Rezensenten der *Times* und der *NYTBR*, von *Books*, *Boston Globe*, *Washington Post* und *USA Today*. Den Gesichtspunkt der neugeschaffenen transtextuellen Einheit betonen D. Hughes ("an alternative that already feels inseparable from the original") und J. Freeman ("the works fit together like two hands whose fingers are intertwined"). Als *tour de force* gilt der Folgetext M. Atwood, L. Fleischer und J. Yardley, den genannten Vergleich ziehen J. Smith ("The only comparable fictional achievement I can think of is Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*") und P. Toomey (im nicht zitierten Teil ihrer Rezension 1990).

32 Bei Martin geschieht dies jedoch vergleichsweise früher, durch *name-dropping* (Mr Poole, 1991:14; Dr Jekyll, 21). Mary Reillys vollständiger Name fällt übrigens erst auf S. 125.

33 1991:200. E. Showalter, die dies in ihrer Rezension 1990 ebenfalls herausgestellt hat, weist im Anschluß jedoch sofort auf einen gewichtigen Unterschied hin: "Mary is no rebellious Jane Eyre. Her internalization of the class system and her sexual repression make her an uncomprehending witness to Hyde's crimes".

34 Darauf bezieht sich etwa auch Jekylls Äußerung über Schattenspiele im Folgetext (1991: 202); siehe außerdem *JH X/63*.

35 Atwoods Rezension findet sich auf dem Rückenband der Taschenbuchausgabe; Showalters 1990 im *TLS* erschienene Besprechung ist vom Verlag nicht als Peritext herangezogen worden.

36 Lewis gibt insgesamt einen guten Einblick in Tennants Werk (auf den ich mich im weiteren stütze); über ihre Biographie informiert noch ausführlicher Pulham (1988). Tennant nahm 1982 einen Platz als Fellow of the Royal Society of Literature ein.

37 Before I could pull away from her she was on me. Her teeth went into my neck - there was a vile smell clinging to her clothes, which were grey and streaked with grease as if she'd been sleeping rough in a railway station, as if, almost, the smell of sulphur she had on her had come up out of the ground to envelop her filthy clothes and cardboard shoes.

She was strong, that woman. Mrs Hyde had my arm in a half-Nelson (1989:104).

Siehe *JE* XX/241-2 und XXVI/321. Wenigstens mir ist es nach der Lektüre von WSS kaum noch möglich, an Brontës stereotype Figur in diesem Zusammenhang anders als mit distanzierenden Anführungszeichen versehen zu denken.

Daß auch bei *Mary Reilly* die Figur Hyde vampireskes Verhalten zeigt (Martin 1991:200), scheint mir nicht auf eine Übernahme von Tennant, sondern auf einen Rückgriff auf Gattungselemente der Schauerliteratur zurückzuführen zu sein.

³⁸ Der Grund für den Abdruck einer relativ uninformativen Kurzbiographie wie "Emma Tennant was born in London but spent her childhood in Scotland. She now lives in West London" (Tennant [1990] 1991:[i]) kann m. E. nur in einer gewollten Verbindung von Autorinnenleben und Folgetext liegen. Von vier auf dem Rückeinband der Taschenbuchausgabe zitierten Rezensionen stammen zwei aus dem *Glasgow Herald* und aus *Scotland on Sunday*. Dem Rezensenten der zuletzt genannten Zeitung mag es ähnlich wie mir ergangen sein, er zieht nicht den Vergleich zu *The Prime of Miss Jean Brodie*, meint aber: "Two Women of London is reminiscent of Muriel Spark at her very darkest and very best".

³⁹ Aus der *Financial Times*, zitiert nach dem Rückeinband der Taschenbuchausgabe.

⁴⁰ Siehe zur zeitgenössischen Rezeption Cruse (1938:141-7) und die kurzgefaßte Behandlung von Produktions- und Darstellungsaspekten bei Böker (1989).

⁴¹ Siehe Teil II, Anm. 31 und 72.

⁴² Siehe die umfangreichen, alphabetisch geordneten Bibliographien von De Waal (comp. 1974:Kap. 4, 10; comp. 1980:Kap. 3, 9). Eine chronologische Auflistung von Folgetexten findet sich bei Green (Hg. 1986:4-57) und bei Hicken (comp. ⁹1989:I 79-80). Bei Hickens Liste für den Zeitraum 1975-88 sind zu ergänzen: die Folgetexte von Butsch (Hg. 1907), Smith (1924), 'Queen' (1966), Hardwick/Greenhalgh (1970), 'Watson' (1971), Farmer (1974) und Gardner (1974; 1975), außerdem Saberhagen (1978), 'Weinstein' (1978), 'Trevelyan' (1980), Frow (1982; 1986), Sörmark (1983), Arnold (1985), Greenwood (1986; 1988), Lecaye (1989), Pearsall (1989), 'Reouven' (1989), Sharp (Reihe "In the Footsteps of Sherlock Holmes" seit 1989), Wolfe (Hg. 1989), Benady (1990), Brooks (1990), North (1990), Thomson (1990), Davies (1991) und Rowland (1991).

⁴³ Conan Doyle selbst hatte ein distanzierteres Verhältnis zu seiner Figur, wie u. a. seine Selbst-Parodie "The Field Bazaar" zeigt (die zu den 'Apokrypha' gezählt wird).

⁴⁴ Siehe neben der erwähnten Strukturbeschreibung von Cawellü (1976) auch noch die Darstellungen bei Depken (1914), Symons (²1985:64-73) und Buchloh/Becker (²1978:20, 57-68). In einigen wenigen Erzählungen tritt Holmes selbst als Ich-Erzähler auf.

⁴⁵ Diese *dispatch-box* wird erstmals in "The Problem of Thor Bridge" (1922) erwähnt.

⁴⁶ Die ausbleibenden Urheberrechtsklagen erklären sich dadurch, daß die Imitationen Conan Doyle entweder nicht bekanntgeworden sein dürften bzw. von ihm (wie in Derleths Fall) toleriert wurden. Dennoch scheint der Fall hier rechtlich verwickelter zu sein. Im Nachruf der *Times* (14.3.1991) auf Michael Hardwick heißt es, ihm sei 1988 (!) von Conan DoYLES Tochter - der Inhaberin der amerikanischen (?) Urheberrechte - die Veröffentlichung weiterer Folgetexte untersagt worden. Die englische Ausgabe des Folgetextes von Greenwood ([1986] 1988:[1]) erschien mit dem Zusatz "approved by the Conan Doyle Estate"; einen ähnlichen Vermerk enthält auch die Taschenbuchausgabe von Dibbins Roman. Ich habe dafür keine Erklärung; weitere Folgetexte sind seitdem offenkundig unbehindert erschienen.

⁴⁷ Siehe auch oben Anm. 43. Entsprechende, nicht miteinander identische Sammlungen wurden 1944 von 'Ellery Queen' und 1989 von S. Wolfe herausgegeben. De Waal verzeichnet

diese Imitationen und Parodien, nach Ländern geordnet, in seinen Bibliographien (comp. 1974:Kap. 4; 1980:Kap. 3), ebenso auch Sekundärliteratur dazu (1974:415-6; 1980:402-4).

Zu den Weiterführungen von Derleth durch Basil Copper nach 1987 siehe Hicken (comp. 1989:I 59).

⁴⁸ Mehrere Folgetexte stammen beispielsweise von Gardner (1974; 1975), Meyer (1975; 1976) oder Hardwick (1970; 1979; 1984; 1988), zu ganzen Reihen wachsen sie sich aus bei Trow (acht Romane um Inspector Lestrade, 1985-91) oder Sharp (Jugendbuchreihe "In the Footsteps of Sherlock Holmes" seit 1989). Beispiele für Verlagsreihen aus den Federn mehrerer Verfasser sind die bei Grafton Books neben Arnold (1985) wiederveröffentlichten Romane von Boyer ([1976] 1987) und Hall ([1977] 1987) oder die beim Verlag Ian Henry erschienenen Folgetexte von Andrews (1988; 1989), North (1990) und Davies (1991).

⁴⁹ Siehe unten S. 367. Die unter Pseudonym 1971 bei der Olympia Press erschienenen, explizit pornographischen *Sexual Adventures* von 'Watson' sind ein Gegenstück zum *Sexual Life of Robinson Crusoe* des gleichen Verlags. Zum Kontext siehe oben S. 148. (Piercys Folgetext ist dagegen wesentlich subtiler.)

⁵⁰ Das Gespann trifft auf Geistesgrößen wie Freud (Meyer 1974), Einstein (Lecaye 1989) oder den Kreis um Russell und Wittgenstein (Collins 1978), auf die Könige Ludwig II. von Bayern ('Weinstein' 1978), Oscar II. von Schweden (Sörmark 1983) oder den britischen Monarchen Edward VII. (Hardwick 1988). Holmes hätte, von der Öffentlichkeit unbemerkt, sowohl vor der Jahrhundertwende Theodore Roosevelt in den USA (Jeffers 1978) als auch Paul Dreyfus in Frankreich geholfen (Hardwick 1979), außerdem hätte er 1939 als Achtzigjähriger versucht, im Auftrag von Winston Churchill die Formel einer deutschen Atombombe zu entwenden (so die 1981 erschienene Parodie von d'Agneau). Einige Autoren haben sich natürlich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, Holmes mit Jack the Ripper in Verbindung zu bringen (Queen 1966; Dibdin 1978; Walsh 1984), siehe De Waal (comp. 1974:269-70).

⁵¹ So begegnet Conan Doyles Detektiv bei einigen US-amerikanischen Autoren entweder Edgar Rice Burroughs' 'Tarzan' (Farmer 1974), Sax Rohmers 'Dr Fu Manchu' (Van Ash 1984) oder Bram Stokers 'Dracula' (Estleman 1978; Saberhagen 1978). Beim Briten Davies reist Holmes an den zuerst von Anthony Hope beschriebenen Hof von Ruritania (1991). Daneben trifft er noch auf Oscar Wildes 'Lady Windermere' ('Reouven' 1989) und - wie bereits in Teil VI geschildert - auf Charles Dickens' 'Edwin Drood' (Rowland 1991).

⁵² Ich denke neben den Adaptationen der Prätexte vor allem an die erwähnten Filme von Wilder und Spielberg (denen die Bücher von Hardwick/Greenhalgh 1970 und Arnold 1985 folgten), an die Verfilmung von Meyers *Seven-Per-Cent Solution* 1976 und an *Without a Clue* (Großbritannien 1989, Regie: Thom Eberhardt; dt. 1990 unter dem Titel *Genie und Schnauze* gezeigt). Der letztgenannte Film war trotz Starbesetzung (Michael Caine, Ben Kingsley) bei den Kritikern und wohl auch beim breiten Publikum ein Mißerfolg, was sich auch daran ablesen läßt, daß bislang kein *tie-in* erschienen ist. Siehe die Verrisse von Geoff Brown ("Love in a political climate", *Times* 27.4.1989:20) und Iain Johnstone ("How to stretch star quality beyond belief", *Sunday Times* 30.4.1989:C8).

⁵³ Siehe Teil I, Anm. 20-1.

⁵⁴ *The Hound of the Baskervilles* (1901-2) stellt hierbei die Ausnahme dar, die die Regel bestätigt. Gerade seine häufige Verfilmung erklärt sich aus der Tatsache, daß Conan Doyle, der schon in einer vorangegangenen Erzählung "das schauerromantische Handlungselement auf Kosten der Detektionshandlung akzentuiert hatte, [...] es nunmehr zum beherrschenden Gestaltungsmittel" gemacht hat (Böker 1989:839).

⁵⁵ In einem weiteren Fall kommt es zur Verbindung mit einem anderen, multiperspektivischen Typ von Kriminalerzählung (Pearsall 1989). Er stellt die Aufklärung eines Mordfalls fortschreitend, aber mit wechselnder Perspektive dar, indem er eine Reihe von Zeugen erzählen läßt, deren Berichte jeweils am Kapitelende von Holmes und Watson diskutiert werden. Abschließend folgt Holmes' Lösung des Falls (174-86; sie erinnert übrigens an Poes "Murder in the Rue Morgue"). Zu diesem Typ von Kriminalerzählung siehe Cawelti (1976:84).

⁵⁶ Dies ist der Fall bei Gladys Mitchells *Watson's Choice* (1955; Harmondsworth 1957; Litton 1975), wo sich Partygäste entsprechend verkleiden, bei James Goldmans Drama *They Might Be Giants* (New York 1970) und bei Julian Symons' *A Three Pipe Problem* (1975, siehe zu beiden *TLS* 1975:184). In diese Kategorie gehört auch Umberto Ecos *Il nome della rosa* (Milano 1980), dessen Protagonisten bereits über ihre Namen einen Verweis herstellen. Ecos Roman kann als eine *Vorverlagerung* der Sherlock-Holmes-Geschichten, *nicht* aber als eigentliche *Vorgeschichte* dazu angesehen werden. (Siehe Suerbaum 1985: 74-7; Genette spricht hier, ohne Eco zu erwähnen, von *pseudhypotexte*: ²1983: 435).

Eine unbestreitbare Weiterführung ist dagegen der Film *Without a Clue*, in dem Watson zur angeblich realen Figur, Holmes aber nur zu dessen (später von einem angeheuerten Schauspieler verkörperten) Fiktion erklärt wird.

⁵⁷ Siehe etwa die Rezension im *TLS* (1975:184) oder die auf dem Rückenband der englischen Taschenbuchausgabe auszugsweise abgedruckten Rezensionen aus dem *Guardian* ("a brilliant piece of spoofery"), dem *Sunday Telegraph* ("Splendid stuff") und aus *Publisher's Weekly* ("marvellously entertaining"). Siehe auch *Husband* (comp. 1986:84). Auf Kritik (etwa an einigen den imitativen Gesamteindruck störenden Amerikanismen) antwortete Meyer im Vorwort zu seinem zweiten Folgetext (1976), der offensichtlich an den Erfolg des ersten angehängt wurde. Siehe auch De Waal (comp. 1980:Nr.4718, 4736).

⁵⁸ Über diesen Folgetext schrieb C. Petit 1989 in der *Times*: "*The Last Sherlock Holmes Story* is in essence a library piece in the manner of Borges's detective essays, its plot entirely intellectual, a story, inevitably, of footnotes." Siehe auch weitere Rezensionen in der *Times* (20.7.1978:10) und in der *Sunday Times* (Guttridge 1991).

⁵⁹ Die Auseinandersetzung hat sich u. a. immer wieder an dem sprichwörtlich gewordenen Gedichttitel "The White Man's Burden" (1899) und an der Verszeile "lesser breeds without the Law" (aus "Recessional", 1897) entzündet.

⁶⁰ Beim New Yorker Verlag Doubleday wurden zwischen 1898 und 1926 2,5 Mio. Exemplare von Kiplings Werken verkauft, darunter 150.000 von *Kim* (Matthews 1926:745). Siehe auch Green (Hg. 1971:24-9, 33). Die 1987 in der Reihe *The World's Classics* veröffentlichte Ausgabe dieses Romans (nach der ich im folgenden zitiere) wurde bis 1991 viermal nachgedruckt.

Zur Rezeptionsgeschichte dieses Autors siehe neben Rouse (1964), Green (Hg. 1971:1-33) und Stütz (1982) vor allem die umfangreiche und kritische Darstellung von Mertner (1983). Sammlungen von Rezeptionsdokumenten haben neben Green noch Rutherford (Hg. 1964) und Gilbert (Hg. 1965) zusammengestellt.

⁶¹ Siehe Green (Hg. 1971:29), Mertner (1983:92-3, 133) und Sandison (in *Kim* xvi). Feeley hat in ihrer textkritischen Studie 1981 nachgewiesen, daß chauvinistische Elemente einer ersten Fassung während der Überarbeitungen im Schreibprozeß entfernt wurden.

⁶² "The story deals with the gradual dawning of his consciousness that he really is a Sahib", hat E. Wilson gemeint ([1941] 1947:100, siehe auch 102). Dieser einflußreichen Interpretation widerspricht andererseits Sandison (in *Kim* xxi) vehement, Goonetilleke läßt sie nur eingeschränkt gelten (1988:48).

⁶³ Zur Publikationsgeschichte siehe Stewart (comp.)/Yeats (Hg. 1959:212-6); zu Rezensionen siehe Green (Hg. 1971:26-7, 269-71, 289-92) sowie Mertner (1983:31 mit Verweis auf Rouse 1964:117 ff.); und zu den Verkaufszahlen siehe oben Anm. 60.

⁶⁴ Zur Biographie siehe den Eintrag in CA 1981:102:387-8.

⁶⁵ Siehe den Verweis auf das zurückliegende goldene Thronjubiläum (1887) der "Kaiser-i-Hind" Victoria (*Kim* III/53). Kiplings Roman ist, davon abgesehen, zeitlich nicht genau festgelegt worden.

⁶⁶ Sie sind, vom genannten Handlungsstrang abgesehen, allenfalls im stilistischen Bereich auffällig: im wesentlichen durch veränderte Schreibweise einzelner zentraler Begriffe im zweiten Band ("Imperial agent" statt, wie zuvor, "Agent"; "great game" statt, wie auch bei Kipling, "Great Game") oder durch die nun z. T. in Anführungszeichen (d. h. abweichend vom bisherigen Gebrauch) erfolgende Wiedergabe des Inneren Monologs (LV 12-3, 30-1, 35; wechselnder Gebrauch: 44-6).

Einen stilistischen Unterschied zur Vorlage stellt der durchgängige Verzicht auf Motti am Kapitelanfang dar, dagegen integriert Murari öfter Gedichte o. ä. in den Text (IA 39, 58-9, 62, 486; LV 272).

⁶⁷ *Kim* VII/129 u. ö., siehe die entsprechende Anm. von Sandison. Zu diesem Bild als Topos in Spionageromanen siehe Atkins (1984:131-9).

⁶⁸ Muraris Creighton zeigt - anders als im Prätext (*Kim* X/174-5) - keine Ambitionen, "Fellow of the Royal Society" zu werden. (Er wird dagegen zum Ritter geschlagen.)

⁶⁹ Siehe oben Anm. 62.

⁷⁰ Muraris Darstellung des Massakers beispielsweise entspricht bis in Einzelheiten der seines Journalistenkollegen Whiting (1972:79-92). Zu den Quellen siehe Rothermund (1960:86).

⁷¹ Elizabeths Beziehung zu Peter Bayley beruht zwar auf sexueller Anziehung, sie selbst dagegen stellt eine weiterreichende Veränderung fest:

she felt that India had begun to change her. [...] India aroused mysterious passions in her, long unrecognised in an English climate, an English civilisation. [...] The passions weren't sexual, although she was aware of such a force as she searched for Peter Bayley's face, but more far-reaching. She felt their simmering violence within her: anger, love, disillusionment, hate. She loved the India of childhood memory, and it was that innocence which was escaping now. (IA 135)

⁷² Behind her gaiety there was the constant fear of widowhood, of the shaving of her hair and the white shroud of mourning. All colour would be removed from her life and she would be stripped of the jewellery she wore. It was the ultimate loneliness, the worst any woman could be subjected to. She would be an outcast, and in a country of deep superstition, the worst luck that could befall any man or woman was to cross the path of a widow. (IA 259-60; siehe auch LV 182, 206-7.)

⁷³ Wohl vergleicht sich Mohini während ihrer Gefangenschaft mit Sita aus dem *Ramayana*, der klassischen Vertreterin des unterdrückten Typs (IA 411), andererseits ähnelt sie mit ihrem abschließenden Vergeltungsakt an Colonel Creighton (LV Kap. 28) eher einer *femme fatale* und durch ihren Namen ("Parvati, Siva's consort, is called the Daughter of the Mountains", IA 13) eher dem gleichgearteten Typ der *hill-woman*, ähnlich Kiplings Woman of Shamlegh. Insgesamt gesehen läßt Mohini sich jedoch in keines dieser Schemata pressen.

Zur Stellung der Frau in Indien siehe IA 76, 94 (Schulbildung, siehe auch LV 18), 209, 211-2 (Arbeit), 219 (Schleiertracht), 411 und LV 234. Zum Frauenbild in anderen Romanen siehe Mukherjee (1971:165) und Steinorth (1975:66-72).

⁷⁴ Der Name erinnert an Sitabhai aus *The Naulahka: A Story of West and East* von Kipling und Wolcott Balestier (1891-2): siehe Rubin (1986:33 mit Anm. 22).

⁷⁵ Zum Begriff siehe die Einträge bei Drabble (Hg. ⁵1985:606-7) und bei Abrams (⁵1988:122); zur Rolle des Mythos in indo-englischer Literatur siehe Mukherjee (1971:132-70).

⁷⁶ Von Meyers *West End Horror* (1976) wurden allein in den USA im Erscheinungsjahr fast 75.000 Exemplare verkauft; ein Viertel dessen, was die damalige Nr. 1 der Bestseller-Liste, *Trinity* von Leon Uris, erzielte (Maryles 1977:466, 468).

SCHLUSS

Da Zusammenfassungen von Ergebnissen bereits in den einzelnen Teilen dieser Untersuchung erfolgt sind, bleibt am Ende lediglich die Aufgabe, einzelne Gesichtspunkte und insbesondere übergreifende Tendenzen noch einmal deutlich herauszustellen. Dies soll wiederum getrennt aus produktions-, darstellungs- und rezeptionsästhetischem Blickwinkel erfolgen, außerdem werden natürlich noch interkulturelle Aspekte beleuchtet werden.

Was Ausmaß und Verbreitung von Weiterführungen betrifft, sei daran erinnert, daß der Untersuchungsbereich durch Beschränkungen zeitlicher und gattungsspezifischer Art eingegrenzt und insgesamt ein enger Folgetextbegriff zugrunde gelegt wurde. Gerade weil jedoch die hier behandelten Folgetexte nur einen Teil, nicht etwa alle Weiterführungen zu britischen Vorlagen darstellen, muß die Zahl der Beispiele erstaunen. Hinzu kommt, daß sich die produktive Rezeption britischer Romanvorlagen nicht auf britische Verfasser beschränkt. Die Weiterführungen von Tournier, Compère oder Fruttero & Lucentini stellen in dieser Hinsicht jedoch ebenfalls nur einen Teil des Phänomens dar, denn Folgetexte nicht-englischsprachiger Autoren habe ich gar nicht systematisch erfaßt. Wie gerade die behandelten Beispiele aus den letzten Jahren zeigen, ist das gegenwärtige Ausmaß produktiver Rezeption keineswegs ein flüchtiges Phänomen, es spiegelt vielmehr einen anhaltenden Trend. (Als Folge davon mußte ich die auf Seite 24 angegebenen Zahlen im Verlauf der Untersuchung laufend nach oben korrigieren; oft stieß ich noch während der Abfassung einzelner Teile auf entsprechende Neuerscheinungen.)

Gerade ihre Vielzahl berechtigt dazu, die Folgetexte im hier gebrauchten Sinn - ungeachtet aller Unterschiede im einzelnen - mit Genette als eine eigene Subgattung bzw. Textsorte aufzufassen, vergleichbar den 'Imitationen' im Neoklassizismus oder, über die Zeiten hinweg, den Parodien (siehe oben Seite 58). Wo liegen angesichts dieser Vielzahl von Folgetexten die Gemeinsamkeiten, wo die Unterschiede?

Es fällt zweifellos schwer, Merkmale zu bestimmen, die *allen* Weiterführungen gemeinsam wären. Dennoch ist die Lage nicht so unübersichtlich, wie Ganner-Rauth sie - aufgrund des von ihr untersuchten, wesentlich weniger umfangreichen Textkorpus - zusammenfassend charakterisiert hat (1983b:130, zitiert oben auf Seite 26). Ebenso wie sich bei der Entstehung solcher Folgetexte und insbesondere bei den Anlässen zur produktiven Rezeption Ähnlichkeiten ergeben (die ich weiter unten herausstelle), so lassen sich gemeinsame Züge wenigstens einer größeren Anzahl von Folgetexten auch im Bereich der Darstellung selbst ausmachen.

Zu diesen gemeinsamen Merkmalen gehört beispielsweise schon der autographische Peritext in Form eines Vor- oder Nachworts. Dieser hat, wie alle

Paratexte, rezeptionsmotivierende und rezeptionslenkende Funktion. Der Rückverweis auf den Prätext und die häufig gleichfalls vorgenommene Darlegung der mit dem Folgetext verbundenen Autorintention dienen sowohl als Rezeptionsanreiz als auch der Legitimierung der eigenen Weiterführung. (Dies gilt in ähnlicher Form auch für die Vorworte vermeintlicher Herausgeber.) Der Verfasser (oder 'Herausgeber') gibt sich durch einen Überblick über Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Prätextes dabei oft als sachkundiger Rezipient aus, an den sich die auf eine Fortsetzung des mit der Romanvorlage verbundenen Lese Genusses bedachten (und d. h. an Imitation des Prätextes interessierten) Leser vertrauensvoll wenden können. Der Autor begründet durch diesen Peritext die Sicht von Vorlage und Weiterführung als einer Einheit, erleichtert den Lesern damit einerseits die nötige *willing suspension of disbelief*, bestärkt sie aber andererseits oft in ihrem Urteil über den Prätext. (Dieser Zug ist besonders bei den Folgetexten zu Romanvorlagen von Jane Austen deutlich geworden.)

Ein weiterer - und noch bedeutsamerer - gemeinsamer Zug ist den Folgetexten von Fraser (1969), Caine (1977), Judd (1977; 1978), Jong (1980), Noonan (1982), Coleman (1985), Terry (1986a), Knight (1986) und Kydd (1991) eigen. Das Darstellungsproblem, einen engen transtextuellen Bezug zu einer bereits vor langer Zeit veröffentlichten Vorlage herzustellen und dabei auch das ihr eigene *setting* zu berücksichtigen, gleichzeitig aber den eigenen Folgetext für einen wünschenswerterweise möglichst großen Leserkreis des 20. Jahrhunderts unterhaltsam zu gestalten, haben diese Verfasser durch eine Verbindung mehrerer traditioneller Erzählmuster gelöst. Gattungsgeschichtlich gesehen verschmelzen sie Züge des historischen Romans mit solchen des pikaresken und des Entwicklungsromans, wobei insbesondere durch Elemente der beiden letztgenannten Romantypen (verbunden mit mehr oder weniger explizit dargestellten sexuellen Erlebnissen) der Gegenwartsbezug hergestellt wird.

Dieser Gattungs-Mix erfolgt keineswegs unabsichtlich: Die meisten der genannten Verfasser sind Universitätsabsolventen und als solche mit den genannten Romantypen gewiß wohlvertraut. Sie haben sich durch ihre bewußt unterhaltsam gestalteten, oft spannungsgeladenen und an Überraschungen reichen Folgetexte jedoch bemüht, eine über den eigenen Kreis hinausreichende Leserschaft zu gewinnen. Insbesondere Erica Jong ist hier erfolgreich gewesen - so erfolgreich, daß man ihr wohl nicht zu Unrecht einen stilbildenden Einfluß auf die später veröffentlichten Folgetexte (wenigstens auf Colemans *Later Adventures of Tom Jones*) zuschreiben kann.

Andere traditionell gerade mit historischen Romanen verbundene Zielsetzungen lassen sich bei diesen Weiterführungen ebenfalls erkennen: die der sinnstiftenden Präsentation von Ereignissen oder Abläufen der Nationalgeschichte (siehe *Waverley*, Kapitel 1) ebenso wie die einer Korrektur für falsch gehaltener Geschichtsbilder (siehe das Kapitel "Early Youth" in *Henry Esmond*). Colemans *Later Adventures of Tom Jones* gehört in die erste, der

Folgetext von Jong oder Terry in die zweite Kategorie. Jean Rhys hat mit *Wide Sargasso Sea* bewußt britische Vorurteile über die Region ihrer Herkunft ausräumen wollen. (Wenn sie und später auch Lin Haire-Sargeant die nur schwach historisch fixierte Handlung von *Jane Eyre* zeitlich zurück- oder vorverlegen, handelt es sich übrigens nicht um einen versehentlichen, sondern um einen jeweils mit bestimmter Absicht vorgenommenen Anachronismus.)

An *Wide Sargasso Sea* lassen sich außerdem beispielhaft die *Veränderungen* im Rahmen der zeitübergreifenden Rezeption verdeutlichen. Sie sind nur bedingt erzähltechnischer Natur: Die Experimente der literarischen 'Moderne' bzw. des Modernismus (besonders im Bereich der Bewußtseinsdarstellung) werden in den Weiterführungen selbst nur gelegentlich aufgegriffen. Allein Sue Roe hat ihren Folgetext durchgängig im Stil des Bewußtseinsromans *à la Woolf* gestaltet (Jean Rhys, insgesamt Roes Vorbild, hatte bei *Wide Sargasso Sea* davon Abstand genommen). Gerade hier wird ein Unterschied zum angeblichen Zeitgeist deutlich: Mag nämlich auch vieles an diesen transtextuellen Bezugnahmen an Züge der sogenannten Postmoderne erinnern, die sich besonders im Bereich der Architektur durch spielerischen Umgang mit Vor-Bildern präsentiert (siehe Teil II, Unterkapitel 4.3), so ist die überwiegende Zahl der Autoren doch einer traditionellen, vor-modernistischen Erzählweise verpflichtet. (Als Ausnahme sind hier neben Roes *Estella* noch die magisch-realistischen Passagen in Muraris Weiterführungen zu nennen.) Das unterstützt die von David Lodge (1969) gemachte Beobachtung eines Nebeneinanders verschiedener Erzählstile, wobei sich traditionell realistische Erzählweisen durchaus neben experimentellen Formen behaupteten. Jüngst hat Lodge diese Beobachtung für die Gegenwart bekräftigt (1992:205-6), und ein Blick auf die untersuchten Weiterführungen scheint ihn zu bestätigen. Hier läßt sich überwiegend eine Orientierung an Erzählmustern vor dem Modernismus feststellen, die als Beleg für die These einer anhaltenden Unbeliebtheit dieser einst avantgardistischen, experimentellen Form von Literatur bei breiten Leserschichten dienen kann.¹

'Modern' sind viele dieser Weiterführungen dagegen insofern, als sie die Darstellung in den Vorlagen nicht bloß im Umfang anwachsen lassen, sondern sie mit anderen Sichtweisen, Erzählstimmen oder Wertvorstellungen konfrontieren und so bereichern. Alan W. Friedman sprach 1974 - auf vergleichbare *autographische* Einheiten wie Lawrence Durrells *Alexandria Quartet* bezogen - von "the modern multivalent novel" als spezifischer Weiterentwicklung der Romanform im 20. Jahrhundert, deren multiperspektivische Form verbunden sei mit der Funktion, immer wieder neue Blickwinkel aufzuzeigen, neue 'Wahrheiten' neben schon bekannte zu setzen. Genau diese - letztendlich unabschließbare - Einheit verwirklichen auch die Autoren von Folgetexten (allerdings in *allographischer* Weise). Immer öfter geschieht dies nicht mehr bloß in der 'traditionellen' Form der Fortsetzung oder des Supplements, sondern bezeichnenderweise als Erweiterung mit Perspektivwechsel.

Speziell mit diesen erzähltechnischen Veränderungen verbunden sind die Unterschiede im geistesgeschichtlichen Kontext gegenüber den Vorlagen, und sie fallen insgesamt noch stärker ins Gewicht. Sie zeigen sich vor allem in der stärkeren Berücksichtigung realer weiblicher Erfahrungsbereiche, auch von Anliegen weiblicher Emanzipation auf der einen Seite, andererseits in der literarischen Verarbeitung des Dekolonisationsprozesses als Beitrag zu einem veränderten, weniger eurozentrisch angelegten Weltbild. Neben Jean Rhys haben beispielsweise noch Erica Jong, Judith Terry, Alanna Knight, Emma Tennant oder Victor Gordon in ihren Weiterführungen besonders den weiblichen Erfahrungsbereich stärker herausgestellt. Eine Aktualisierung der Vorlagen in Hinblick auf die veränderte Sicht interethnischer bzw. interkultureller Beziehungen nahmen neben Rhys noch Adrian Mitchell, Derek Walcott, Robbie Kydd und T. N. Murari vor. Eine gänzlich andere geistesgeschichtliche Veränderung innerhalb des 'weißen' Kulturkreises - die der Absage an eine 'puritanische' Lebensweise und Arbeitsmoral - findet sich neben Mitchell insbesondere noch bei Michel Tournier.

Welche weiteren Gründe haben neben diesen Zielsetzungen noch bei den Verfassern rezeptionsmotivierend gewirkt? Bei mehreren Verfassern erkennbare Ursachen produktiver Rezeption sind:

- die mit unterschiedlichem Engagement betriebene Erfüllung einer Auftragsarbeit (Mitchell 1972-5; L'Estrange 1977; Gillespie bzw. Grey 1982-7);
- die sich im Erstlingswerk eines angehenden Autors offenbarende Ausrichtung an literarischen Vorbildern (Tournier 1967; Roe 1982; Coleman 1985);
- andererseits die Gelegenheit zur Veröffentlichung einer schon länger währenden, inneren Auseinandersetzung mit Darstellungsaspekten einzelner oder mehrerer literarischer Vorlagen (Rhys 1966; Jong 1980; Murari 1987-8; Kydd 1991);
- und natürlich die Absicht, am Erfolg vorangegangener Weiterführungen (der eigenen oder der von anderen Autoren verfaßten) teilzuhaben (Meyer 1976; Another 1977; Aiken 1990).

Der letzte Punkt gibt Anlaß, eine noch offene Frage zu beantworten: warum hat der Boom an Weiterführungen nicht bereits um 1967 eingesetzt, als Folgetexte wie *Wide Sargasso Sea*, *Vendredi* oder *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* für Aufsehen sorgten? Warum setzt er erst nahezu ein Jahrzehnt später, nämlich 1974/75, ein?

Die Antwort ist weniger bei den einzelnen Verfassern als vielmehr in allgemeineren Entwicklungen im Bereich der Buchproduktion und -distribution zu suchen. J. A. Sutherland hat in *Fiction and the Fiction Industry* (1978) die Konsequenzen der 1973 beginnenden wirtschaftlichen Depression für den Buchmarkt dargestellt: Als Folge der Preissteigerung ging der Absatz bei privaten Konsumenten zurück, andererseits bedrohten die Kürzungen staatlicher

Zuschüsse für Leihbüchereien zusätzlich den wichtigsten institutionellen Abnehmer der Buchproduktion. Auf einen anfänglich zu beobachtenden Rückgang der Buchproduktion folgte dann jedoch ein jeweils nur kurz unterbrochener, anhaltender Anstieg der Zahl der jährlichen Neuerscheinungen - bei allgemein geringeren Auflagenzahlen. Die Verlage reagierten offensichtlich auf die Absatzkrise mit einem breiter gefächerten, zahlenmäßig aber schwächer bestückten Angebot.²

Das Bewußtsein der Verleger um diese Krise hat, denke ich, auch eine entscheidende Rolle als Auslöser für den Boom an Folgetexten in eben dieser Zeit gespielt. Die Weiterführung von populären 'Klassikern' verspricht in Krisenzeiten sicherlich eine vergleichsweise risikofreie Gewinnmöglichkeit für Autoren und Verleger. Blake Morrison hat einen solchen Zusammenhang zwischen der Rezession in Großbritannien und den USA am Beginn der neunziger Jahre und der Zunahme an auto- wie allographischen Fortsetzungen oder 'Folgefilmen' gezogen:

if you're a publisher or producer or investor, and this is the recession, it's safer to put your money into something tried and tripled and re-tested. Safety in numbers: better the brand-name than the brand-new.³

Dies gilt meines Erachtens bereits für die schon Mitte der siebziger Jahre einsetzende, sich gerade auch in Verlagsreihen niederschlagende, mehrfache produktive Rezeption von Werken so unterschiedlicher, aber gleichermaßen beliebter Verfasser wie Jane Austen und Arthur Conan Doyle.

Eine wichtige Rahmenbedingung stellt dabei der langfristig sich vollziehende, jedoch bereits bei den zeitgenössischen Kritikern von *Wide Sargasso Sea* oder *Vendredi* zu beobachtende Wandel ästhetischer Leitvorstellungen dar: weg von einer nach-aristotelischen Ästhetik einerseits sowie einer romantischen Originalitätskonzeption andererseits und hin zu einer Akzeptanz trans-textueller Bezugnahme. Wichtig ist hierbei insbesondere die solchermaßen vorurteilsfreie Besprechung, ja: Förderung von Folgetexten durch Literaturkritiker in einflußreichen Organen, wobei insbesondere die *Times*-Rezensentin Philippa Toomey zu nennen ist, die Weiterführungen von *Sanditon* (1975) bis zu *The Quiet Stranger* (1991) wohlwollend begleitet hat.

Ein weiterer Kritiker, Al Alvarez, hat den Erfolg von *Wide Sargasso Sea* in den USA 1974 entscheidend gefördert; vielleicht hat dies auch den Boden bereitet für die wenig später zuerst in den USA veröffentlichten Weiterführungen von Nicholas Meyer (1974) und *Another Lady* (1975). Der Erfolg gerade dieser Folgetexte bei den passiven Rezipienten hat dann eine Welle weiterer produktiver Rezeptionen zu Austens wie Doyles Vorlagen nach sich gezogen, die überwiegend imitativ (und d. h. für die Verleger: risikoarm und erfolgversprechend) gestaltet sind. Und erst in diesem Zeitabschnitt (nach 1975, besonders aber seit 1977) kommt es nun auch vermehrt zu Weiterführungen von Werken anderer Verfasser wie Dickens oder der Brontës.

Nicht vergessen werden sollte die Rolle von Universitätsdozenten als reproduzierenden Rezipienten. Sie haben gerade die ernsthaften Verfremdungen unter den Weiterführungen ins Bewußtsein gehoben. Sowohl *Wide Sargasso Sea* als auch *Vendredi* oder *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* sind inzwischen kanonisiert worden, *Foe* ist offenbar auf dem besten Wege dahin. Diese Kanonisierung erklärt sich nicht nur aus den Qualitäten dieser Werke selbst, sondern natürlich auch daraus, daß sich die in ihnen niederschlagende, zeitübergreifende produktive Rezeption gut zur Aktualisierung des Literaturunterrichts eignet.

Alle Folgetexte (auch die imitativen) sind rezeptionsgeschichtlich von Bedeutung. Es braucht nicht wiederholt zu werden, inwiefern sie sich im einzelnen in die Rezeptionsgeschichte der Prätexte einordnen lassen oder inwiefern sie in bedeutsamer Weise von gängigen Sichtweisen abweichen. Festzuhalten bleibt ganz allgemein, daß Art und Ausmaß der produktiven Rezeption etwa der Romane von Jane Austen, den Brontës oder von Charles Dickens Rückschlüsse zulassen auf die tatsächliche Beliebtheit (nicht bloß die an Auflagenzahlen meßbare Verbreitung) dieser 'Klassiker'; Rückschlüsse auch auf die Elemente ihrer Werke, die heutzutage von einem breiten Leserkreis an ihnen geschätzt werden (und nicht notwendigerweise deckungsgleich sind mit denjenigen, die reproduzierende Rezipienten herausgestellt haben). Über die Anzahl der realen Leser und ihre Verteilung auf bestimmte Folgetexte lassen sich dagegen leider nur wenig Angaben machen. Meine entsprechende Anfrage blieb von den meisten Verlagen unbeantwortet, einige haben jedoch dankenswerterweise Zahlen oder Annäherungswerte genannt, so daß sich folgendes Bild ergibt:

Folgetexte zu *Robinson Crusoe*:

- Tournier (1967): allein 15.000 Exemplare der dt. Taschenbuchausgabe gedruckt⁴
- Coetzee (1986): drei englischsprachige Ausgaben 1986-7

Folgetexte zu *Fanny Hill*:

- Jong (1980): 150.000 Expl. in den USA in vier Monaten nach Erscheinen verkauft
- 84.000 Expl. der dt. Taschenbuchausgabe von 1983 bis 1991 gedruckt⁵

Folgetext zu *Tom Jones*:

- Coleman (1985): 1.000 Expl. der gebundenen brit. Ausgabe verkauft⁶
- (daneben zwei weitere Ausgaben erschienen)

Folgetexte zu Romanen von Austen:

- Another Lady (1975): 30.000 Expl. 1975 in Großbritannien verkauft⁷
- (daneben drei weitere Ausgaben erschienen)
- Aiken (1984): 5.000 Expl. in gebundener Form gedruckt⁸
- (daneben noch drei weitere Ausgaben)
- Terry (1986a): 3.500 Expl. in Großbritannien, 1.500 in Kanada aufgelegt;
- davon über 3.800 verkauft⁹
- Aiken (1990): weniger als 5.000 Expl. gedruckt⁸

Folgetexte zu Romanen der Brontës:

- Rhys (1966): 16 Auflagen der brit. Taschenbuchausgabe 1968-85,
daneben vier weitere Ausgaben
Caine (1977): sechs Ausgaben (drei als Taschenbuch)

Folgetexte zu Dickens' *The Mystery of Edwin Drood*:

- Forsyte (1980): 4.000 Expl. aufgelegt⁸

Folgetexte zu Stevensons *Treasure Island*:

- Judd (1977; 1978): je 3.000 Expl. gedruckt, jedoch weniger verkauft¹⁰

Folgetexte zu Conan Doyles Sherlock-Holmes-Erzählungen:

- Queen ([1966] 1967): 6.000 Expl. gedruckt⁸
Meyer (1976): fast 75.000 Expl. im Erscheinungsjahr in den USA verkauft¹¹
Hall (1977): 4.500 Expl. gedruckt¹²
Andrews (1988; 1989), North (1990a/b), Davies (1991): je 750-850 Expl. aufgelegt¹³
Sharp (1989-): je ca. 5.000 Exemplare gedruckt und wohl auch verkauft¹⁴
Thomson (1990), Trow (1990-), Rowland (1991): je ca. 1.500 Expl. gedruckt¹⁵

Folgetexte zu Flemings James-Bond-Romanen:

- Gardner (1981-): jeweils über 100.000 Expl. im Erscheinungsjahr in den USA verkauft¹⁶

Die Bestseller von Jong, Meyer und Gardner fallen eindeutig aus dem Rahmen, was sich auf die Bekanntheit der Schriftstellerin bzw. der Medienphänomene Sherlock Holmes und James Bond zurückführen läßt. Geht man (wie Lane/Booth 1980:30) von einer ersten - und zumeist wohl auch einzigen - Auflage in Höhe von allgemein unter 3.000 Exemplaren als Durchschnitt aus, dann sind jedoch auch die meisten anderen der aufgelisteten Folgetexte erfolgreich bei den Lesern 'angekommen'. (Von Kydds *The Quiet Stranger* wurden von 1991-3 bereits weit mehr als die Hälfte dieser Zahl an Exemplaren verkauft.)¹⁷ Bei ihnen handelt es sich größtenteils um Imitationen, nicht um Verfremdungen der Vorlagen; die oben skizzierte, mögliche Verlagsstrategie als Antwort auf die Absatzkrise ist also erfolgversprechend.

Was den interkulturellen Gesichtspunkt betrifft, kann ich mich angesichts der ausgedehnten Behandlung in den jeweiligen Teilen der Untersuchung hier kurz fassen. Die Verfasser der behandelten Folgetexte stammen nahezu aus dem gesamten englischsprachigen Raum, wenngleich die einzelnen Regionen meist nur durch einen Schriftsteller vertreten sind (weshalb das Fehlen beispielsweise irischer oder schwarzafrikanischer Autoren nicht sehr ins Gewicht fällt). In vielen Fällen äußert sich die produktive Rezeption dabei in einer bewußt vorgenommenen Korrektur an gängigen, anglo- und eurozentrischen Vorstellungen und spiegelt so auch im literarischen Bereich die Dekolonisation, und d. h. auch die Bemühungen um ein wahrhaftigeres Bild der Kolonialgeschichte und um den Aufbau einer kulturellen Identität in der Gegenwart wider. Die sprachliche Umsetzung ist Teil dieser Bemühungen, zeigt aber auch, daß sich die Folgetexte hauptsächlich an ein (weißes?) britisches oder US-amerikanisches Publikum wenden. Für diesen Leserkreis sind die Glossare in den Weiterführungen von Murari oder Kydd gedacht, allgemein beschränkt sich der Einsatz einer "interlanguage" auf kurze, der Figurenzeichnung dienende

Passagen in einer karibischen Kreolsprache (bei Cobbett und Rhys). Mitchells Friday spricht sogar *Standard English*, lediglich bei Walcott kommt es zum "code-switching" und damit zu einer stärkeren Berücksichtigung regionaler Varietäten des Englischen.

Abschließend will ich noch einen kurzen Seitenblick auf die gegenwärtig wohl bekannteste Weiterführung werfen, nämlich Alexandra Ripleys Fortsetzung von *Gone With the Wind*. Bei *Scarlett* (1991) handelt es sich zweifelsfrei um eine Auftragsarbeit als Teil einer großangelegten Marktstrategie. Der Veröffentlichung in Zeitungen (z. B. dem konservativen *Daily Express*) oder im Magazin *Life* folgte zeitgleich die Veröffentlichung in den USA und in Großbritannien sowie in mehreren Übersetzungen, wenig später schon begann das *casting* für die eingeplante Verfilmung. Mehr als eine auf Imitation der Vorlage angelegte *historical romance* wird man unter diesen Umständen nicht erwarten dürfen, und darum handelt es sich dann auch. *Scarlett* ist insgesamt geeignet, landläufige Vorurteile über Folgetexte zu bestätigen, dennoch ist Ripleys Fortsetzung - das wird der ausgedehnte Blick auf andere Weiterführungen in dieser Untersuchung gezeigt haben - keineswegs typisch für die gegenwärtig erscheinenden Folgetexte an sich, sondern allenfalls für einen Teil davon (etwa die Weiterführungen von Jane Gillespie). Andere Arten der produktiven Rezeption, die etwa das in Margaret Mitchells Roman präsentierte, nostalgisch verklärte und bisweilen rassistische Bild der Südstaaten-Gesellschaft (Haefner 1981:243-61) aus anderer Perspektive zeigen (etwa dem einer oder eines Schwarzen) und so zeitübergreifende und interkulturelle Gesichtspunkte ins Blickfeld rücken, sind ja durchaus denkbar und in ähnlicher Form an anderen Vorlagen bereits erprobt worden.

Ripleys Folgetext wird sicherlich nicht das letzte Beispiel dieser Art bleiben. Kurz vor Drucklegung dieser Arbeit ist Susan Hills Fortsetzung von Daphne du Mauriers *Rebecca* erschienen, und für den Herbst 1993 war angeblich auch noch die Veröffentlichung einer Fortsetzung zu Boris Pasternaks *Doktor Schiwago* vorgesehen.¹⁸ "Completeness is all" gilt anscheinend besonders für diese Weiterführungen. Die *Poems for men who dream of Lolita* der Kanadierin Kim Morrissey (1992)¹⁹ zeigen dagegen, was hoffentlich auch diese Untersuchung bewiesen hat, daß man weiterhin (wie schon bisher) anspruchsvollere Folgetexte - auch und gerade zu erfolgreich verfilmten Bestsellern - schaffen kann.

Fortsetzung folgt . . . bestimmt! (Wie wär's?)

ANMERKUNGEN ZUM SCHLUSSTEIL

¹ Siehe Sutherland (1978:21-2) speziell zur Rolle von *Sanditon* und S. 222 der vorliegenden Arbeit.

² Vgl. die zuerst in *The Bookseller* (London) veröffentlichten, später in *The Bowker Annual* (New York) unter der Rubrik "British Book Production" nachgedruckten Angaben für 1973-88 sowie Mann (1982:72-5) und Lane/Booth (1980:30-8).

Zum ökonomischen Hintergrund siehe das vom britischen Central Statistical Office veröffentlichte Jahrbuch. Danach sanken die Ausgaben privater Verbraucher für Bücher zwischen 1973 und 1985 immer weiter und stiegen erst danach wieder an (vgl. *Annual* 1984:120:257 und 1992:128:249).

³ Morrison 1991. In ironischer Weise kommt dieser Trend auch im Titel von Joe R. Lansdales *The Drive-in 2: (Not just one of them sequels)* aus dem Jahr 1990 zum Ausdruck.

⁴ Siehe Teil III, Anm. 30.

⁵ Siehe oben S. 180.

⁶ Siehe oben S. 184.

⁷ Siehe oben S. 193.

⁸ Brief von Liz Knights, Publisher, Victor Gollancz Ltd., vom 21.5.1992.

⁹ Siehe oben S. 233.

¹⁰ Brief von Christabel Gairdner, Michael Joseph Ltd., Mai 1992.

¹¹ Siehe Teil VII, Anm. 76.

¹² Brief von Virginia Murray, John Murray Publ. Ltd., vom 14.5.1992.

¹³ Brief vom Verleger Ian H. Wilkes, Ian Henry Publ. Ltd., vom 15.5.1992.

¹⁴ [...] of the various titles which this author has written for us in the past - all for children and learners of English - the Sherlock Holmes have been among the most successful. We would usually print about 5,000 copies for the first printing, and it is noticeable that we have had success with these titles in markets overseas where learners of English identify with Sherlock Holmes as a quintessentially English character. (I would question whether they are right, but stereotypes are very powerful.) Sales have therefore been wide-spread, and we have sold rights in these stories to French, Chinese, Indonesian and other publishers around the world.

(Brief von Keith Rose, Senior Editor - Educational Publishing, Cambridge University Press, vom 19.5.1992.)

¹⁵ I have looked at a good number of our crime titles and we tend to print about 1500 copies, which usually includes about 500 "sheet orders" (for library suppliers who bind up the sheets themselves). [...] We rarely reprint our crime novels, and they often go out of print within two or three years.

(Brief von Moira Conway, Sales Dept., Constable Publishers, vom 19.6.1992.)

¹⁶ Siehe Teil II, S. 84 und Anm. 121.

¹⁷ Siehe oben S. 285 und Anm. 92. Die genannte durchschnittliche Auflagenhöhe für die siebziger Jahre wurde mir rückblickend von Gaye Poulton von Random House UK bestätigt (Brief vom 26.10.1993).

¹⁸ Hills *Mrs de Winter* wurde, ähnlich wie Ripleys *Scarlett*, Ende September 1993 auszugsweise vorab in der konservativen *Daily Mail* und Anfang Oktober dann als Buch veröffentlicht. Noch vor Weihnachten folgte die deutsche Übersetzung. Es mag sein, daß die Autorin identisch ist mit jener Rezensentin, die 1977 die Weiterführungen von Another und von Judd besprochen hatte.

Zur angekündigten Fortsetzung von Pasternaks Roman vgl. Hage (1992). Die Umstände der Entstehung einer solchen produktiven Rezeption als Auftragsarbeit sind Gegenstand des (eher trivialen) Romans *Naked once more* von Elizabeth Peters (New York 1989; London 1990).

¹⁹ Auch bei diesem Folgetext zu Nabokovs *Lolita* (1955) handelt es sich um eine Erweiterung aus weiblichem Blickwinkel, in Form einer Gedichtsequenz.

ANHANG A: DIE TYPOLOGIE VON G. GENETTE

[Der Übersichtlichkeit wegen habe ich Genettes Kategorien numeriert, wenngleich seine Typologie dadurch weniger offen für Veränderungen als von ihm vorgesehen erscheinen wird.]

Typen transtextueller Beziehungen

1. *intertextualité*

- 1.1 citation
- 1.2 plagiat
- 1.3 allusion

2. *paratextualité* (Genette 1987)

- (2.1 *péritexte*)
- (2.2 *épitexte*)

3. *métatextualité*

4. *hypertextualité*

- 4.1 imitation
 - 4.1.1 charge
 - 4.1.2 pastiche
 - 4.1.3 forgerie (apocryphe; continuation/achèvement - suite/prolongation)
- 4.2 transformation
 - 4.2.1 parodie
 - 4.2.2 travestissement
 - 4.2.3 transposition

5. *architextualité*

Arten von Transpositionen

A. *transpositions formelles*

1. *traduction*

2. *versification*

3. *prosofification*

4. *transfiguration*

5. *transmétrisation*

6. *transstylisation* = *rewriting*

7. *réduction*

- 7.1 excision [thématique] (...)
- 7.2 concision [stylistique] (...)
- 7.3 condensation = abrègement, résumé, sommaire, contraction (...)

8. *augmentation*

- 8.1 extension [thématique]
- 8.2 expansion [stylistique]
- 8.3 amplification

9. *transmodalisation*

- 9.1 transmodalisation intermodale
 - 9.1.1 dramatisation
 - 9.1.2 narrativisation
- 9.2 transmodalisation intramodale
 - 9.2.1 variation du mode dramatique
 - 9.2.2 variation du mode narratif
 - 9.2.3 ... pas nombreuse
 - 9.2.4 *temps*:
 - 9.2.4.1 ordre temporel (anachronies: in medias res)
 - 9.2.4.2 durée et fréquence
 - mode*:
 - 9.2.4.3 mode-distance
 - 9.2.4.4 mode-perspective
 - 9.2.4.4.1 focalisation
 - 9.2.4.4.2 défocalisation
 - 9.2.4.4.3 transfocalisation

voix - transvocalisation:

- 9.2.4.5 vocalisation
- 9.2.4.6 dévocalisation
- 9.2.4.7 transvocalisation

B. transpositions thématiques

1. transposition sémantique

- 1.1 transmotivation [psychologique]
 - 1.1.1 motivation
 - 1.1.2 démotivation
 - 1.1.3 transmotivation
- 1.2 transvalorisation [axiologique]
 - 1.2.1 valorisation
 - 1.2.1.1 valorisation primaire
 - 1.2.1.2 valorisation secondaire
 - 1.2.2 dévalorisation
 - 1.2.3 transvalorisation

2. transposition diégétique

- 2.1 transposition homodiégétique
- 2.2 transposition hétérodiégétique
 - 2.2.1 changement de sexe = transexuation
 - 2.2.1.1 masculinisation
 - 2.2.1.2 féminisation
 - 2.2.2 changement de nationalité = naturalisation
 - 2.2.3 "mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante*"
(²1983:351) = rapprochement, actualité
- 2.3 transposition intermédiaire = tr. mixte

3. transposition pragmatique = modification de l'action

ANHANG B: ANDERE TYPOLOGIEN

Ich werde die in Teil I, Abschnitt 1.2.2 genannten Typologien im folgenden größtenteils summarisch referieren (wobei ich in Klammern jeweils die entsprechende Kategorie von Genette aufführe).

Unter den genannten ist J. v. Stackelbergs aus dem Jahr 1972 stammende die älteste und einfachste; er bezog sich damals - wie im Titel seines Buchs angekündigt - auf drei 'literarische Rezeptionsformen': Übersetzung (*transposition: traduction*), Supplement (*forgerie*) und Parodie (*parodie*). K. Stierle hatte dem später (1984:147-9) noch Zitat bzw. Anspielung (bei Genette im Bereich der *intertextualité* angesiedelt), die Travestie (*travestissement*) sowie 'Kommentar, Interpretation, Kritik' (Genettes Bereich der *métatextualité*) hinzugefügt.

Die Typologien von H. Prießnitz (1980:10-5) und B. v. Lutz (1980:25-6) entstanden im Rahmen der Untersuchung auf Werke Shakespeares zurückgreifender Folgetexte. Prießnitz' umfangreichere Typologie enthält Modernisierung auf sprachlicher (*transstylisation*) oder inhaltlicher Ebene (*transposition hétérodiégétique*; 'gesellschaftliche Transponierung' bei v. Lutz), inhaltliche Komprimierung (*réduction*), Einschub bzw. Fortsetzung (*augmentation* bzw. *forgerie*, 'Extrapolation' bei v. Lutz), Konkretisierung und Perspektivwechsel (*transmodalisation*), Kommentar etwa in Form eines Prologs (*paratextualité*), spielerischer Umgang mit der Fabel und Parodie oder Travestie oder Burleske bzw. "Mischformen" oder "mitreißendes Volkstheater" (*parodie, travestissement, pastiche*; 'parodistische Spiele' bei v. Lutz), Collage und Montage (*intertextualité*). Eine Zuordnungsschwierigkeit ergibt sich bei Prießnitz' Kategorie der "freien Neugestaltung einer nur noch als Stoffquelle benutzten Vorlage" (1980:14): Es ist die Frage, inwieweit hier noch von Transtextualität gesprochen werden kann. Die verbleibende Kategorie bei v. Lutz, 'moderne Formen' (z. B. neue Heldenkonzeption oder neue Auführungstechniken) deckt sich z. T. mit Genettes *transvalorisation*. J. v. Stackelberg hat 1991 in seiner neuen, inzwischen auf zehn Kategorien erweiterten Liste viele der bereits von anderen angesprochenen, 'produktiven Rezeptionsformen' aufgegriffen. Neu ihnen gegenüber - aber aus Genettes Systematik bekannt - sind lediglich die Imitation, die Transposition in eine andere Gattung und die Replik als Gegenentwurf.

Damit stehen nur noch Grimms und Pfisters Typologien aus; die bei Grimm (1977:147-53) unter 'produktiver Rezeption' versammelten Erscheinungsformen sind allerdings für die hier vorzunehmende Untersuchung wenig hilfreich, da sich mit ihnen der Gegenstand wenn überhaupt, dann nur zum Teil erfassen läßt.

Von Manfred Pfister liegen zwei Typologien vor, einerseits eine beiläufige, nicht über die anderen schon hier ausgeführten Ansätze hinausgehende Auflistung (1985:10, 15; er nennt z. B. Zitat, Parodie oder Übersetzung); zum zweiten der Vorschlag einer Anordnung der "Kriterien für die Intensität intertextueller Verweise" (1985:25-30). Er unterscheid 'qualitative' von 'quantitativen Kriterien', der ersten Gruppe größere Bedeutung beimessend (als 'quantitative' Kriterien nannte er bloß zwei, 'Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge' und 'Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte'). Die besonders herausgestellte Gruppe umfasse sechs 'qualitative', jeweils am Intensitätsgrad des intertextuellen Verhältnisses ausgerichtete Skalen: die der 'Referentialität' und der 'Autoreflexivität' (gemeint sind einmal auf den Prä-, andererseits auf den Folgetext selbst verweisende, metaliterarische Bezüge), die der 'Selektivität' und der 'Strukturalität' (worunter einerseits die Prägnanz begrenzter Verweise auf den Prätext, zum anderen die strukturelle Orientierung des Folgetexts an ihm verstanden werden), schließlich die der 'Kommunikativität' (d. h. Absicht, Verdeutlichung und Verstandenwerden des intertextuellen Bezugsverhältnisses) und der 'Dialogizität' (der fruchtbaren Spannung zwischen Prä- und Folgetext).

Pfister selbst verstand dieses Modell nur als Vorschlag, ich möchte im folgenden trotzdem einige kritische Anmerkungen machen und gleichzeitig meine Bevorzugung der in gewisser

Weise rivalisierenden Typologie Genettes begründen. Mit den beiden von Pfister genannten 'quantitativen' Kriterien können m. E. nur schwer Vergleichswerte ermittelt werden, deren Aussagekraft Pfister selbst nicht ganz deutlich werden läßt (1985:26, 30). Auswahl und innerer Zusammenhang der 'qualitativen' Kriterien werden nicht erläutert (meine Wiedergabe stellt bereits einen Gliederungsversuch dar), ihre Konzentration allein auf die Erfassung der Intensität der Beziehung zwischen Prä- und Folgetext läßt sie weniger als Ersatz denn vielmehr als mögliche Ergänzung des Beschreibungsansatzes von Genette erscheinen, mit deren Operationstechniken der *transposition* sich die jeweilige Verwirklichung exakter als mit Pfisters 'Strukturalitäts'-Kriterium erfassen und mit dessen *transvalorisation* sich der unter 'Dialogizität' verstandene Bezug genauer kennzeichnen läßt.

LITERATURVERZEICHNIS

Weiterführungen, auf die nur als beispielhaft verwiesen, nicht aber näher eingegangen wurde, sind nicht aufgeführt worden (die entsprechenden bibliographischen Angaben finden sich im laufenden Text oder in den Anmerkungen). Andererseits sind solche Aufsätze produktiver Rezipienten, die sowohl *Sekundärwerke* zu einem Prätext als auch als *Paratexte* zu ihrem Folgetext darstellen, als Erleichterung für den Leser unter beiden Rubriken aufgelistet worden. Bei anonymer oder posthumer Veröffentlichung wird der Verfassername (soweit bekannt) in eckigen Klammern wiedergegeben, Veröffentlichung unter Pseudonym wird durch einfache Anführungszeichen verdeutlicht. Englische Untertitel werden im folgenden immer klein geschrieben wiedergegeben; zu den verwendeten Abkürzungen siehe das Abkürzungsverzeichnis.

1. PRIMÄRLITERATUR: PRÄ-, FOLGE- UND PARATEXTE

- ACKER, Kathy (1983). "Great Expectations", in *Blood and Guts in High School, Plus Two*. London 1984.
- ACKROYD, Peter (1982). *The Great Fire of London*. London 1982, Ndr. ²1983; Taschenbuchausgabe 1984, ⁵1990.
- AGNEAU, Marcel d' (1981). *The Curse of the Nibelung: Being the last case of Lord Holmes of Baker Street and Sir John Watson reconstructed by [...]*. London.
- AIKEN, Joan (1984). *Mansfield Revisited*. London 1984; Großdruckausgabe Bath 1986; Taschenbuchausgaben London 1986, New York 1986.
- (1990). *Jane Fairfax: A novel to complement "Emma" by Jane AUSTEN*. London. Dt. übers. v. Renate Orth-Guttmann als *Jane Fairfax*. Zürich 1993.
- ALEXANDER, Ruth [1935]. *The Mystery of Edwin Drood: By Charles DICKENS. The completion of this novel is by [...] following the ending adopted by Universal Pictures*. London.
- ANDREW, Prudence (1978). *Robinson Daniel Crusoe*. London 1978. New York 1980 [als *Close Within My Own Circle*].
- ANDREWS, Val [1988]. *Sherlock Holmes and the Eminent Thespian: From the diaries of John H. Watson, M. D.* [Romford, Essex.]
- (1989). *Sherlock Holmes and the Brighton Pavilion Mystery*. Romford, Essex.
- ANONYMUS (1749). *The History of Tom Jones the Foundling, in his Married State*. Dublin 1749; London "1750" [i. e. November 1749], erw. Ndr. ["corrected, with an additional chapter"] ²"1750" [Dezember 1749?]; 1786.
- ANON. (1886). "The Strange Case of Dr T. and Mr H. Or Two Single Gentlemen rolled into one", *Punch* 6.2.1886:110:64. Ndr. in MAIXNER (Hg. 1981:208-10).
- ANON. [ca. 1890]. *The Untold Sequel of the Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Dover, N.H. Ndr. in GEDULD (Hg. 1983:129-36).
- ANON. [ca. 1920]. *Suppressed Scenes from the Memoirs of Fanny Hill*. o. O. [British Library, London].
- [Jane AUSTEN and] 'ANOTHER' [i. e. David HOPKINSON] (1977). *The Watsons*. London 1977, Ndr. ³1977; Ndr. als Taschenbuch 1978. Dt. übers. v. Elizabeth Gilbert als *Die Watsons*. München 1978, Ndr. ²1979. [Siehe auch unter HOPKINSON.]
- [Jane AUSTEN and] 'ANOTHER LADY' [i. e. Marie DOBBS] (1975). *Sanditon*. Boston, Mass. 1975; London 1975; Taschenbuchausgaben New York 1976, London 1976.

- Dt. übers. v. Elizabeth Gilbert als *Sanditon: Vollendet v. Marie DOBBS*. München 1980; Taschenbuchausgabe 1982.
- [Charlotte BRONTE and] 'ANOTHER LADY' [i. e. Marie DOBBS] (1980). *Emma*. London. ARNOLD, Alan (1985). *Young Sherlock Holmes*. Taschenbuchausgabe New York 1985; gebundene Ausgabe London 1986.
- [AUSTEN, Jane] (1815). *Mansfield Park: [...] By the author of "Sense and Sensibility," and "Pride and Prejudice."* 3 Bde. London 1815, ²1816; hg. R. W. CHAPMAN, 1 Bd. Oxford 1923, ³1934 (Novels, 3); hg. James KINSLEY, Oxford 1970, Ndr. 1990 (The World's Classics).
- [-----] (1816). *Emma: [...] By the author of "Pride and Prejudice," &c. &c.* 3 Bde. London 1816; hg. R. W. CHAPMAN, Oxford 1923, ³1933 (Novels, 4); hg. Ronald BLYTHE, Harmondsworth 1966, Ndr. ²¹1983 (Penguin English Library).
- [-----] (1923-34). *The Novels of [...]*, hg. R. W. CHAPMAN. 5 Bde. Oxford 1923, überarb. ³1932-4.
- [-----] (1925). *Fragment of a Novel written by [...], January-March 1817 [...]*, [hg. R. W. CHAPMAN]. Oxford.
- [-----] (²1952). *Jane Austen's letters to her sister Cassandra and others*, hg. R. W. CHAPMAN. 2 Bde. Oxford 1932; 1 Bd., überarb. u. erw., London ²1952.
- [-----] ([1954] 1969). *Minor Works*, hg. R. W. CHAPMAN, Oxford 1954 ("Works", 6); überarb. v. B. C. SOUTHAM, Oxford 1969, Ndr. 1983.
- [-----] (1974). *Lady Susan, The Watsons, Sanditon*, hg. Margaret DRABBLE. Harmondsworth (Penguin English Library).
- [-----] (1975). *Sanditon: An unfinished novel by [...] reproduced in facsimile from the manuscript [...]. Introduction by B. C. SOUTHAM*. Oxford & London.
- [-----] ([1980] 1990). *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sanditon*, hg. John DAVIE. Oxford 1980; Ndr. Oxford & New York 1990 (The World's Classics).
- [-----] (1989). *Lady Susan: A facsimile of the manuscript [...] and the 1925 printed edition, preface by A. Walton LITZ*. New York & London.
- BARNES, Julian ([1984] 1985). *Flaubert's Parr ot*. London 1984; Taschenbuchausgabe 1985.
- 'BARRINGTON, E.' [i. e. BECK, Eliza ?] (1922). "The Darcys of Rosings: (A reintroduction to some of the characters of Miss Austen's novels)". *"The Ladies!": A shining constellation of wit and beauty*. Boston, Mass. 1922:235-68; Ndr. London 1923; Ndr. 1927; Ndr. Freeport, N.Y. 1971.
- BECKFORD, Grania (1981). *Virtues and Vices*. New York.
- 'BELL, Currer' [i. e. BRONTE, Charlotte] (1847). *Jane Eyre: An autobiography*. 3 Bde. London 1847, überarb. ³1848; hg. Q. D. LEAVIS, Harmondsworth 1966, Ndr. ²⁵1984 (Penguin English Library).
- 'BELL, Ellis' [i. e. BRONTE, Emily] (1847). *Wuthering Heights*. 2 Bde. London 1847; hg. Hilda MARSDEN/Ian JACK, 1 Bd. Oxford 1976 (Clarendon edition of the novels of the Brontës); hg. Ian JACK, Oxford 1981, Ndr. ¹⁶1991 (The World's Classics).
- BENADY, Sam (1990). *Sherlock Holmes in Gibraltar: 'The Abandoned Brigantine' and 'The Gibraltar Letter'*. Grendon, Nortants.
- BERGER, Thomas (1971). "Professor Hyde", in ANONYMUS (Hg. 1971:77-94). *The Fully Automated Love Life of Henry Keanridge and 12 Other Stories*. Chicago. Ndr. in GE-DULD (Hg. 1983:66-74).
- BONAVIA-HUNT, D[orothy]. A. (1949). *Pemberley Shades*. London 1949; New York 1949; Ndr. Folcroft, Pa. 1977.
- BOYER, Richard L. (1976). *The Giant Rat of Sumatra*. Taschenbuchausgaben New York 1976, London 1977; gebundene Ausgabe London 1977.

- BREEZE, Jean 'Binta' (1992:2-6). "Red Rebel Song", in *Spring Cleaning*. London (Virago Poetry).
- BRINTON, Sybil G. [1912]. *Old Friends and New Fancies: An imaginary sequel to the novels of Jane AUSTEN*. London.
- BRONTE, Charlotte (1847). [Siehe bei 'BELL, Currer'.]
- [-----] (1860). "Emma", *The Cornhill Magazine* 1:485-98 [als "The Last Sketch"]. Ndr. in [BRONTE] (1860), *The Professor*, London; hg. Margaret SMITH/Herbert ROSENGARTEN, Oxford & New York 1991:249-92 (The World's Classics).
- BRONTE, Emily (1847). [Siehe bei 'BELL, Ellis'.]
- BROOKS, Clive (1990). *Sherlock Holmes Revisited: Volume One*. Southampton.
- BROWN, Edith C. (1927). "The Date of 'The Watsons'", *The Spectator* 1927:1016-7.
- (1928). *The Watsons: By Jane AUSTEN. Completed in accordance with her intentions by Edith (her great grand-niece) and Francis BROWN*. London.
- BROWN, 'Mrs Francis' [i. e. Edith] (1929). *Margaret Dashwood; or, Interference*. London.
- (1930). *Susan Price; or, Resolution*. London.
- BROWN, Wayne (1972:46-7). "Wide Sargasso Sea", in *On the Coast*. London.
- 'BUCKINGHAM, Nancy' [i. e. SAWYER, Nancy und John] (1978). *The Other Cathy*. London.
- BUTSCH, F. (1907). *Detektiv Sherlock Holmes und seine weltbekannten Abenteuer*. 10 Bde. Berlin.
- CAINE, Jeffrey (1977). *Heathcliff*. London 1977; New York 1978; Taschenbuchausgaben London 1978, New York 1979, London 1993; Großdruckausgabe London & Boston, Mass. 1978.
- CALAHAN, Harold Augustin [1936]. *Back to Treasure Island*. Mit Ill. v. L. F. Grant. London.
- CAMPE, Johann Heinrich (1779-80). *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen [sic] Unterhaltung für Kinder*. 2 Teile. Hamburg.
- CARS, Jean des (1973). *La Fille de Fanny Hill: Adapté de l'anglais, présenté et annoté par [...]*. Taschenbuch Paris 1973. Engl. übers. als *Fanny Hill's Daughter*. Taschenbuchausgaben (anonym) New York 1985; London 1987.
- [CLELAND, John] (1748-9). *Memoirs of a Woman of Pleasure*. 2 Bde. London "1749" [i. e. 1748-9]; gekürzt als *Memoirs of Fanny Hill*, 1 Bd. London 1750. *Fanny Hill; or, Memoirs of a Woman of Pleasure*, hg. Peter WAGNER, Harmondsworth 1985 (Penguin Classics).
- COATES, John (1958). *The Watsons: Jane AUSTEN's fragment continued and completed [...]*. London & New York 1958; Ndr. Westport, Conn. 1973; Taschenbuchausgabe New York 1977.
- COBBETT, Alice (1932a). *Somehow Lengthened: A development of "Sanditon" (Jane AUSTEN's fragmentary last novel)*. London.
- (1932b). "Jane Austen Corrected" [Antwort auf REDLICH (1932)], *The Spectator* 1932:582.
- COETZEE, J. M. (1986). *Foe*. London 1986; Ndr. als Taschenbuch Harmondsworth & New York 1987, Ndr. 1988; Großdruckausgabe South Yarmouth, Mass. [1987].
Frz. übers. v. Sophie Mayoux als *Foe*. Paris 1988. Dt. übers. v. Wulf Teichmann als *Mr. Cruso, Mrs. Barton und Mr. Foe*. München 1990.
- (1988). *White Writing: On the culture of letters in South Africa*. New Haven, Conn. & London.
- COLEMAN, Bob (1985). *The Later Adventures of Tom Jones*. New York 1985; London 1986; Taschenbuchausgabe London 1988.
- COLLINS, Randall (1978). *The Case of the Philosopher's Ring, by Dr. John H. Watson, unearthed by [...]*. New York 1978; Brighton 1980.

- COMPÈRE, Gaston (1986). *Robinson 86*. Paris.
- 'CONNELL, John' [i. e. ROBERTSON, James Robin] (1949). *The Return of Long John Silver: Being a sequel to 'Treasure Island' by Robert Louis STEVENSON*. Mit Ill. v. Ley Kenyon. London & New York & Toronto.
- 'CRUSOÉ, Robinson' [i. e. POLITZER, Anie/POLITZER, Michel] (1972). *Mes carnets de croquis*. Boulogne-Billancourt. Übers. als *My Journals and Sketchbooks*. London 1974.
- DALRYMPLE, Andrew Angus (1985). *God Bless Us Every One!: Being an imagined sequel to "A Christmas Carol"*. Mit Ill. v. Mark Summers. Toronto & New York & London.
- DAVIES, David Stuart (1991). *Sherlock Holmes and the Hentzau Affair*. Romford, Essex.
- [DEFOE, Daniel] (1719). *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: [...] Written by himself*. London 1719; hg. Angus ROSS, Harmondsworth 1965 (Penguin English Library); Ndr. 1986 (Penguin Classics).
- [----] (1719). *The Farther Adventures of Robinson Crusoe, being the second and last part of his life, [...]. Written by himself*. London 1719; in *Robinson Crusoe*, London & New York 1945 (Everyman's Library).
- DELDERFIELD, R[obert], F[rederick]. (1956). *The Adventures of Ben Gunn*. Mit Ill. v. William Stobbs. London 1956; gekürzt 1963 (Pilot Books).
Dt. übers. v. I[n]geborg. Ramseger als *Die Piraten der Schatzinsel*. Mit Ill. v. H. P. Wirsing. Hamburg 1961; Ndr. Gütersloh [1965].
- [DESFONTAINES, P. F. Guyot] (1730). *Le nouveau Gulliver; ou, Voyage de Jean Gulliver, fils du capitaine Gulliver. Traduit d'un manuscrit anglais, par [...] l'abbé D. F.* 2 Bde. Amsterdam 1730.
Dt. übers. als *Der Neue Gulliver; oder, Die Reise J. Gullivers, Sohnes des Capitain Lemuel Gullivers. Aus einem Engländischen MSS. ehem in die Französische Sprache übersetzt durch den Herrn Abt de Fontenelle, und nunmehr bestmöglichst verteutschet von SELIMANTES. Erster und Anderer Theil*. Hamburg 1731.
- DIBDIN, Michael (1978). *The Last Sherlock Holmes Story*. London 1978; Taschenbuchausgabe London 1989, korr. Ndr. 1990..
- DICKENS, Charles (1860-1). *Great Expectations*. New York & London 1860-1 (in *Harper's Weekly and All the Year Round*); 3 Bde. 1861; hg. Angus CALDER, Harmondsworth 1965 (Penguin English Library), Ndr. 331987 (Penguin Classics).
- (1870). *The Mystery of Edwin Drood*. Mit Ill. v. Luke Fildes. 6 Teile London 1870; 1 Bd. 1870; hg. Margaret CARDWELL, Oxford 1972 (The World's Classics).
- [----] (1965-). *The Letters of [...]*, hg. Madeline HOUSE u. a. [6] Bde. Oxford (Pilgrim Edition).
- [----] (1975). *The Public Readings*, hg. Philip COLLINS. Oxford.
- DIENST, Paulgünther [WASNER, Gerd van] (1965). *Salon Fanny Hill: Der Memoiren zweiter Teil*. Mit Ill. Wiesbaden.
- DOYLE, Adrian Conan/CARR, John Dixon (1954). *The Exploits of Sherlock Holmes*. London 1954; 21963; Taschenbuchausgabe 1978.
- [DOYLE, Arthur Conan] (1967). *The Annotated Sherlock Holmes: The four novels and the fifty-six short short stories complete*, hg. William S. BARING-GOULD. 2 Bde. New York.
- [EHLIN, Elizabeth, Lady] ([1748-54] 1982). *An Alternative Ending to Richardson's "Clarissa"*, hg. Dimiter DAPHINOFF. Bern (Schweizer Anglistische Arbeiten, 107).
- [ELIOT, George] (1954-5). *The George Eliot Letters*, hg. Gordon S. HAIGHT. 7 Bde. New Haven, Conn. & London (Yale Edition).
- ESTLEMAN, Loren D. (1978). *Sherlock Holmes vs. Dracula; or, The Adventure of the Sanguinary Count. John H. Watson, as ed. by [...]*. Garden City, N.Y. & London 1978; Ndr. als Taschenbuch New York 1979.

- FARMER, Philip José (1974). *The Adventure of the Peerless Peer*, by John H. Watson. Ed. by [...]. Boulder, Col. 1974; überarb. Ausg. New York 21976.
- [FIELDING, Henry] (1742). *The History of the Adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams: Written in imitation of the manner of Cervantes, author of "Don Quixote"*. London 1742; in "Joseph Andrews" and "Shamela", hg. Martin C. BATTISTIN, Boston, Mass. 1961 (Riverside Edition).
- [----] (1749). *The History of Tom Jones, a Foundling*. London 1749; hg. Fredson BOWERS, 2 Bde. Oxford 1974 (Wesleyan Edition).
- [FIELDING, Sarah] (1744-53). *The Adventures of David Simple: Containig an account of his travels through the cities of London and Westminster in the search of a real friend*. 2 Bde. London 1744; überarb. 21744; Bd. III London 1753; hg. Malcolm KENSALL, London & New York & Toronto 1969.
- FLETCHER, John [1647]. *The Woman's Prize; or, The Tamer Tamed*. London 1647; hg. George B. FERGUSON, The Hague & London & Paris 1966 (Studies in English Literature, 17).
- FORSTER, Edward]. M[organ]. (1958). "A View without a Room", *The Observer* 27.7.1958:15; *NYTBR* 27.7.1958:4 [Untertitel: "Old Friends Fifty Years Later"]. Ndr. in FORSTER (1977:210-2), *A Room with a View*, London (Abinger Edition).
- FORSYTE, Charles' (1980). *The Decoding of Edwin Drood*. London & New York.
- (1988). "How Did Drood Die?", *The Dickensian* 84:80-95.
- FRASER, George MacDonald (1969). *Flashman: From the Flashman Papers 1839-1842. Edited and arranged by [...]*. London 1969; London & Glasgow 1982, Ndr. 1986, 1988; Taschenbuchausgabe London 1988.
- FROM, Gerald (1982). *Young Sherlock: The mystery of the manor house*. London.
- (1986). *Young Sherlock: The adventure at Ferryman's Creek*. London.
- FRUTTERO, Carlo/LUCENTINI, Franco [DICKENS, Charles] (1989). *La verità sul caso D*. Torino 1989, Ndr. 21990. Dt. übers. v. Burkhart Kroeber als *Die Wahrheit über den Fall D*. München & Zürich 1991, Ndr. 21991.
- GARDAM, Jane (1985). *Crusoe's Daughter*. London 1985; Ndr. als Taschenbuch London 1986.
- GARDNER, John (1974). *The Return of Moriarty*. London.
- (1975). *The Revenge of Moriarty*. London.
- GARFIELD, Leon (1971). *The Strange Affair of Adelaide Harris*. London 1971; Taschenbuchausgabe Harmondsworth 1974, Ndr. 41978.
- (1980). *The Mystery of Edwin Drood: Charles DICKENS, concluded by [...]*. London 1980, Ndr. 21987.
- 'GILLESPIE' [i. e. SHAW], Jane (1982). *Ladysmead*. London 1982; New York 1982; Großdruckausgabe Boston, Mass. 1984.
- (1984). *Teverton Hall*. London 1984; New York 1984.
- (1987). *Brightsea*. London 1987; Großdruckausgaben Bath 1988, (als Taschenbuch) Boston, Mass. 1988.
- GOLDSMITH, John (1985). *Return to Treasure Island*. London 1985 (Taschenbuchausgabe). Dt. übers. v. Uta Haas als *Die Rückkehr zur Schatzinsel*. Köln 1987.
- GORDON, Victor (1989). *Mrs Rushworth*. London 1989; North Pomfret, Vt. 1990.
- 'GRAEME, Bruce' [i. e. JEFFRIES, Graham Montagu (1933)]. *Epilogue*. London [1933]; Philadelphia 1934.
- [GRANVILLE] (1916). *Lord Granville Leveson Gower (First Earl Granville): Private Correspondence, 1781-1821*, hg. Castalia Countess GRANVILLE. 2 Bde. London.
- GREENWOOD, L. B. (1986). *Sherlock Holmes and the Case of the Raleigh Legacy*. New York 1986; Taschenbuchausgabe 1987; Großdruckausgabe Boston, Mass. & Bath 1988.
- (1988). *Sherlock Holmes and the Case of Sabina Hall*. New York.

- GREY, Charlotte (1983). *The Journal of Miss Jane Fairfax*. London.
- HAIRE-SARGEANT, Lin (1992). *Heathcliff: Return to Wuthering Heights*. Taschenbuchausgabe New York 1992; gebundene Ausgabe London 1992, Ndr. als Taschenbuch 1993.
- HALL, Robert Lee (1977). *Exit Sherlock Holmes: The great detective's final days*. London & New York 1977; Chicago 1979; Taschenbuchausgabe London 1987.
- HARDWICK, Michael (1979). *Prisoner of the Devil*. London & New York.
- (1984). *Sherlock Holmes: My life and crimes*. London.
- (1988). *The Revenge of the Hound*. Mit Ill. v. Steranko. London.
- /GREENHALGH, Mollie (1970). *The Private Life of Sherlock Holmes: From the screenplay by Billy WILDER and I. A. L. DIAMOND, based on the characters by Arthur Conan DOYLE*. Taschenbuchausgaben London 1970; New York 1971.
- HÄRTLING, Peter (Hg. 1971). *Leporello fällt aus der Rolle: Zeitgenössische Autoren erzählen das Leben von Figuren der Weltliteratur weiter*. Frankfurt a.M. 1971; Ndr. 1988.
- HILL, Susan (1993). *Mrs de Winter: The sequel to Daphne du Maurier's "Rebecca"*. London. Dt. übers. als *Rebeccas Vermächtnis*. München 1993.
- HOPKINSON, David (1984). "A Niece of Jane Austen", *Notes and Queries* 229:470-1.
- (1986). "Completions", in GREY (Hg. 1986:72-6).
- HUBBACK, Mrs' [i. e. Catherine] (1850). *The Younger Sister*. 3 Bde. London.
- HUNT, Leigh (1841). "A Novel Party", in *Men, Women, and Books*. London 1841; 1876: 57-66.
- JEFFERS, H[arry]. Paul (1978). *The Adventure of the Stalwart Companions: [...]*. New York 1978; London 1979.
- JONG, Erica (1980). *Fanny, being The True History of the Adventures of Fanny Hackabout-Jones*. New York 1980. Taschenbuchausgaben London: Granada, 1980; New York: Signet, 1981.
- Dt. übers. v. Ava Belcampo als *Fanny: Die wahre Geschichte der Abenteuer der [...]*. Frankfurt a.M. 1980; Gütersloh 1984 (Bertelsmann Buchclub); Wien 1984 (Buchgemeinschaft Donauland). Taschenbuchausgabe Frankfurt a.M. 1983, Ndr. 1991.
- JUDD, Denis (1977). *The Adventures of Long John Silver*. London.
- (1978). *Return to Treasure Island*. London.
- KAISER, Bruno (Hg. 1957). *Der gefälschte Don Quijote: Literarische Missetaten aus drei Jahrhunderten*. Berlin [-Ost].
- KARR, Phyllis Ann (1980). *Lady Susan: Based on the unfinished novel by Jane AUSTEN*. New York 1980; Taschenbuchausgabe London 1984; Großdruckausgabe Bath 1984.
- (1981). Interview in *Contemporary Authors* 1981:101:248; Ndr. 1986:NR18:256-7.
- 'KERR, Orpheus C.' [i. e. NEWELL, R. H.] (1870). *The Cloven Foot: Being an adaptation of the English novel "The Mystery of Edwin Drood," (By Charles DICKENS,) to American scenes, characters, customs, and nomenclature*. New York.
- KINGSTON, Maxine Hong (1980). *China Men*. New York 1980; Taschenbuchausgabe London 1981.
- KIPLING, Rudyard (1900-1). *Kim*. New York 1900-1901 (in *McClure's Magazine*); 1 Bd. (überarb.) London 1901; hg. Alan SANDISON, Oxford & New York 1987 (The World's Classics), korr. Ndr. 1987.
- [---- (1937)]. "Something of Myself" and Other Autobiographical Writings, hg. Thomas PINNEY. Cambridge 1990.
- [----] (1937-9). *The Complete Works*. 35 Bde. London (Sussex Edition).
- KNIGHT, Alanna (1986). *Estella*. London 1986; New York 1986; Ndr. als Taschenbuch 1987.
- KURLAND, Michael (1978). *The Infernal Device*. 1978. London 1979; Taschenbuchausgabe 1981.
- KYDD, Robbie (1991). *The Quiet Stranger*. Edinburgh.

- LANG, Andrew (1890). "Letter 11", in LANG (1890:97-101; ²1892:84-8), *Old Friends: Essays in epistolary parody*. London & New York.
- (1905). "At the Sign of the Ship", *Longman's Magazine* 46:473-80.
- LEACH, Christopher (1979). *The Great Book Raid*. London.
- LECAYE, Alexis (1989). *Einstein et Sherlock Holmes*. Paris. Dt. übers. v. Christel Kauder als *Einstein und Sherlock Holmes*. Frankfurt a.M. 1990; Taschenbuchausgabe 1993.
- LEESON, Robert (1978). *Silver's Revenge*. London & Glasgow 1978; Ndr. als Taschenbuch London 1985.
- [LEFROY, Anna] (1983). *Jane AUSTEN's "Sanditon": A continuation by her niece, together with "Reminiscences of Aunt Jane"*, hg. Mary Gaither MARSHALL. Chicago.
- L'ESTRANGE, Anna [i. e. ELLERBECK, Rosemary] (1977). *Return to Wuthering Heights*. Taschenbuchausgaben Los Angeles 1977; London 1978.
- 'MACORLAN' [i. e. DUMARCHEY], Pierre (1921). *A bord de "l'Étoile-Matutine", chronique des gentilshommes de fortune de Georges Merry, suivi de la chronique des temps désespérés [...]*. Paris 1921; ²1926; ³1934.
- MARKHAM, Marion M. (1973). "What Really Happened to Scrooge", *Blackwood's Magazine* 314:20-7.
- MARTIN, Valerie (1990). *Mary Reilly*. London & New York 1990; Großdruckausgabe Thorndike, Me. 1990; Taschenbuchausgabe London 1991.
Dt. übers. v. Brigitte Wolitzek als *Im Hause des Dr. Jekyll*. Frankfurt a.M. 1990.
- 'MEMOIR' (1983). *Gambles and Gambols: A visit with old friends*. Shelter Cover [USA].
- MEYER, Nicholas (1974). *The Seven-Per-Cent Solution: Being a reprint from the reminiscences of John H. Watson*. New York 1974; London 1975; Taschenbuchausgabe London 1975, Ndr. ²1976; Großdruckausgabe Anstey, Leics. 1977.
Dt. übers. v. Victoria Wocker als *Kein Koks für Sherlock Holmes*. Düsseldorf 1976; Taschenbuchausgabe München 1978.
- (1976). *The West End Horror: A posthumous memoir of John H. Watson, M. D. As ed. by [...]*. Kurzfassung in *Playboy*, 1976; New York 1976; London 1976; Taschenbuchausgabe London 1977, Ndr. ²1978; Großdruckausgabe Anstey, Leics. 1978.
Dt. übers. v. Victoria Wocker als *Der Mann des Schreckens*. Düsseldorf 1977; Taschenbuchausgabe München 1985.
- MITCHELL, Adrian (1974). *Man Friday: A play, music by Mike Westbrook / Mind Your Head: A return trip with songs, music by Andy Roberts*. Taschenbuchausgabe London: Eyre Methuen (Methuen Playscripts).
Dt. übers. v. Cilly Lutter als *Freitag und Robinson*. Frankfurt a.M. 1974.
- (1975). *Man Friday*. Taschenbuchausgabe London: Futura.
- (1989). *Love Songs of World War Three*. London.
- MORRISSEY, Kim (1992). *Poems for men who dream of Lolita*. Regina, SK.
- MURARI, T[imeri]. N[ruprendra]. (1987). *The Imperial Agent: The sequel to Rudyard Kipling's 'Kim'*. Sevenoaks & London 1987; Taschenbuchausgabe 1988. New York 1989.
Dt. übers. v. Matthias Dehne/Dirk Muelder als *Der Sahib: Der grosse Indien-Roman* [mit Glossar v. Corinna Wessels-Mevisen]. Bergisch Gladbach 1990; Taschenbuchausgabe 1992.
- (1988). *The Last Victory*. Sevenoaks & London 1988; Taschenbuchausgabe 1989. New York 1990.
- NAIPAUL, V. S. (1975). *Guerillas*. London 1975; Taschenbuchausgabe Harmondsworth 1976.
- NEWMAN, Robert (1978). *A Puzzle for Sherlock Holmes*. 1978; London 1979 (Hutchinson Junior Books).

- NOONAN, Michael (1982). *Magwüch*. London & Sydney & Auckland 1982. New York 1983; 1983 (Reader's Digest Condensed Book).
- NORTH, John (1990a). *Sherlock Holmes and the German Nanny*. Romford, Essex.
- (1990b). *Sherlock Holmes and the Arabian Princess*. Romford, Essex. [Roman-Adaptation des Musicals *Sherlock Holmes in the Deerstalker* von Terence MUSTOO (1984).]
- OULTON, L. [1923]. *The Watsons: A fragment by Jane AUSTEN concluded [...]*. London 1923; New York 1923.
- PEARSALL, Ronald (1989). *Sherlock Holmes Investigates the Murder in Euston Sq.* Newton Abbot & London.
- PIERCY, Rohase (1988). *My Dearest Holmes: A recently discovered memoir by John H. Watson, M. D. Ed. by [...]*. London (Taschenbuchausgabe).
- PLENZDORF, Ulrich (1973). *Die neuen Leiden des jungen W.* Rostock 1973; Frankfurt a.M. 1976, Ndr. 29/1987.
- POPE, Alexander (1742). *The Dunciad*. 3 Bde. London 1728, Bd. IV London 1742; in *The Poems of Alexander Pope*, Bd. V, hg. James SUTHERLAND (1943; 3/1963), London (Twickenham Edition).
- 'QUEEN, Ellery' [i. e. DANNAY, Frederic/LEE, Manfred B.] (Hg. 1944). *The Misadventures of Sherlock Holmes*. Boston, Mass.
- (1966). *A Study in Terror*. New York 1966; London 1967 (als *Sherlock Holmes Versus Jack the Ripper*).
- 'REOUVEN' (1989). *Le passe-temps de Sherlock Holmes*. Paris.
- 'RHYS, Jean' [i. e. WILLIAMS, Ella Gwendolen Rees] (1966). *Wide Sargasso Sea*. London 1966; Taschenbuchausgabe Harmondsworth 1968, Ndr. 16/1985; Großdruckausgabe Bath 1980. London 1989 (Textplus).
- Dt. übers. v. Anne Leube als *Sargassomeer*. München 1980; Taschenbuchausgabe Frankfurt a.M. 1982.
- (1979). *Smile Please: An unfinished autobiography*. London.
- [----] (1984). *Jean Rhys: Letters, 1931-1966*, [Auswahl] hg. Francis WYNDHAM/Diana MELLIE. London 1984; Ndr. Harmondsworth 1985.
- [----] (1984). *The Early Novels: "Voyage in the Dark" - "Quartet" - "After Leaving Mr Mackenzie" - "Good Morning, Midnight". With an introduction by Diana ATHILL*. London 1984; erw. als *The Complete Novels: [...]* - "Wide Sargasso Sea". With [...] and photographs by Brassai, New York 1985.
- [----] (1985). *Tales of the Wide Caribbean: Selected and introduced by Kenneth RAMCHAND*. London & Kingston, Jamaica [1985], Ndr. 1988 (Caribbean Writers series, 3).
- 'RICHARDSON, Humphrey' (1955). *The Sexual Life of Robinson Crusoe*. Taschenbuchausgaben Paris 1955; 1962 (*The Secret Life of [...]*); 1963 (*La vie sexuelle de [...]*); London 1971 (*The Sexual Life of [...]*). Unter dem Pseudonym 'Michel GALL': Paris 1977 (*La vie sexuelle de [...]*); München 1982 (*Der andere [...]*).
- [RICHARDSON, Samuel] (1964). *Selected Letters of [...]*, hg. John CARROLL. Oxford.
- RIPLEY, Alexandra (1991). *Scarlett: The sequel to Margaret Mitchell's "Gone With the Wind"*. New York 1991; London 1991.
- ROE, Sue (1982). *Estella: Her expectations*. Brighton 1982; Ndr. als Taschenbuch 1983.
- ROWLAND, Peter (1991). *The Disappearance of Edwin Drood*. London.
- ROYDE SMITH, Naomi (1940). *Jane Fairfax*. London.
- RUSSELL, Anna/RUSSELL, Arthur (1949). *The Wedding at Pemberley: A footnote to "Pride and Prejudice". A play in one act*. London.
- SABERHAGEN, Fred (1978). *The Holmes-Dracula File*. New York.
- SHARP, Allen W. (1989). *The Case of the Frightened Heiress*. Taschenbuchausgabe Cambridge (In the Footsteps of Sherlock Holmes).

- SHAW, Stanley (1985). *Sherlock Holmes at the 1902 Fifth Test*. London 1985; Ndr. als Taschenbuch 1986.
- SINCLAIR, Upton (1950). *Another Pamela; or, Virtue Still Rewarded: A story*. New York.
- SMITH, Arthur D. Howden (1924). *Porto Bello Gold*. London 1924; Ndr. 1936 (The Sundial Mystery and Adventure Library). New York 1924; 1925.
Dt. übers. v. Paul Baudisch, Potsdam 1925; Köln & Amsterdam [1951], Ndr. St. Gallen 1951.
- (1934). *Alan Breck Again*. New York.
- SMITH, Harry B. (1924). "Sherlock Holmes Solves the Mystery of Edwin Drood", *Munsey's Magazine* [New York] 83:385-400; Glen Rock, Pa. 1934 [als *How Sherlock Holmes Solved the Mystery of Edwin Drood*; limitierte Ausgabe]. Ndr. in Bill BLACKBEARD/Dean DICKENSHEET (Hg. 1981), *Sherlock Holmes in America*. New York.
- SÖRMARK, Sten (1983). *En oscariansk skandal: Ur doctor John H. Watsons efterlämnade anteckningar. Översatta och bearbetade av [...]*. Mit Ill. Stockholm.
- 'STAVING SON, Robert Bathos' [ca. 1886-7]. *The Strange Case of Dr Hide and Mr Crush-all: A rum-antic story*. London o. J.. Ndr. in GEDULD (Hg. 1983:137-52).
- STEELE, Hunter (1987). *Lord Hamlet's Castle*. London.
- [STERNE, Laurence] (1759-67). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. York & London 1759-67; hg. Melvyn NEW/Joan NEW, 2 Bde. [Gainesville, Fla.] 1978 (Florida Edition, 1-2).
- [----] (1935). *Letters of [...]*, hg. Lewis Percy CURTIS. Oxford.
- STEVENSON, Robert Louis (1881-3). *Treasure Island*. London 1881-2 (in *Young Folks*); 1 Bd. (überarb.) 1883; hg. Emma LETLEY, Oxford & New York 1985 (The World's Classics).
- (1886). *[The] Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London 1886; [... and] *Weir of Hermiston*, hg. Emma LETLEY, Oxford & New York 1987 (The World's Classics).
- [----] "The Persons of the Tale", in *Works*, hg. Edmund GOSSE. 20 Bde. London 1906-7 (Pentland Edition), VII:327-30.
- TENNANT, Emma (1989). *Two Women of London: The strange case of Ms Jekyll and Mrs Hyde*. London; Ndr. als Taschenbuch London 1990, New York 1992 (Crime Fiction).
- TERRY, Judith (1986a). *Miss Abigail's Part; or, Version and Diversion*. London 1986; New York 1987 [als *Version and Diversion*].
- (1986b). "Knit Your Own Stuff"; or, Finishing Off Jane Austen", *Persuasions* 8:73-83.
- (1988). "Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England", *Persuasions* 10: 104-16.
- [THACKERAY, William Makepeace] (1945-6). *The Letters and Private Papers of [...]*, hg. Gordon N. RAY. 4 Bde. London.
- THOMSON, June ("with the assistance of Aubrey B. Watson", 1990). *The Secret Files of Sherlock Holmes*. London.
- THRAVES, Stephen (1987). *Return to Treasure Island*. Mit Ill. v. Annette Olney. London.
- TOURNIER, Michel ([1967] 1972). *Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique*. Paris 1967; "Édition revue et augmentée" Paris 1972 (Collection Folio, 959; Taschenbuch), Ndr. 1989.
Dt. übers. v. Herta Osten als *Freitag; oder, Im Schoß des Pazifik*. Hamburg 1968. Taschenbuchausgaben Reinbek 1971; Frankfurt a.M. 1982, Ndr. 1989.
Engl. übers. v. Norman Denny als *Friday; or, The Other Island*. London & New York 1969. Taschenbuchausgabe Harmondsworth 1974; Ndr. 1984 (King Penguin).
- (1971a). *Vendredi; ou, La Vie Sauvage: D'après "Vendredi; ou, Les Limbes du Pacifique"*. Mit Ill. v. Paul Durand, Paris: Flammarion, 1971; mit Ill. v. Georges Lemoine, Paris: Gallimard, 1977 (Folio Junior, 30; Taschenbuch); 1982; Paris: Flammarion, 1984

- (Taschenbuch); Paris: Gallimard, 1987 (Folio Junior, 445; Taschenbuch); 1988 (Mille soleils).
- Engl. übers. v. Ralph Mannheim als *Friday and Robinson: Life on Speranza Island*. Mit Ill. v. David Stone Martin. London & New York 1972.
- TOURNIER, Michel (1971b). "Quand Michel Tournier réécrit ses livres pour les enfants", *Le Monde* 24.12.1971:13, 20.
- ([1976] 1978). "La fin de Robinson Crusoe", *Playboy* Mai 1976; in TOURNIER (1978: 19-24), *Le Coq de bruyère*, Paris. Weiterhin in TOURNIER (1984), *Sept Contes*. Mit Ill. v. Pierre Héazard. Paris (Folio Junior, 264; Taschenbuch).
- (1977). *Le vent Paraclét*. Paris.
- TREVELYAN, Percy, M. D.' (1980). *Mr Holmes in Cornwall: A critical explanation of the late Dr. Watson's narrative entitled "The Devil's Foot"*. Taschenbuchausgabe Redruth, Cornwall.
- TROW, M[eirion]. J. (1985). *The Adventures of Inspector Lestrade*. London 1985. Dt. übers. v. Hans J. Schütz als *Lestrade und die Struwelpeter-Morde*. Reinbek 1990.
- VAN ASH, Cay (1984). *Ten Years Beyond Baker Street: Sherlock Holmes matches wits with the diabolical Dr. Fu Manchu*. New York 1984; London 1985.
- WALCOTT, Derek (1965). "The Figure of Crusoe; on the Theme of Isolation in West Indian Writing" [Vortrag an der University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad]. Unveröff. Typoskript, University of West Indies Library, Trinidad & Tobago.
- (1970:1-40). "What the Twilight Says: An Overture", in *"Dream on Monkey Mountain" and Other Plays*. New York.
- (1974a). "The Caribbean: Culture or Mimicry?", *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 16:3-13.
- (1974b). "The Muse of History", in Orde COOMBS (Hg. 1974:1-27), *Is Massa Day Dead?: Black moods in the Caribbean*, New York. Auszüge in Edward BAUGH (1978:38-43), *Critics on Caribbean Literature*, London (Readings in Literary Criticism, 19).
- (1978). "Quarelling Voices in the Playwright's Head", *Trinidad Guardian* 11.4.1978:7.
- (1980). *"Remembrance" & "Pantomime": Two plays*. New York.
- (1986). *Collected Poems 1948-1984*. New York.
- WALSH, Ray (1984). *The Mycroft Memoranda*. London.
- 'WATSON, J.' (1971). *The Sexual Adventures of Sherlock Holmes*. New York (Traveller's Companion/The Other Traveller; Taschenbuchausgabe).
- 'WEINSTEIN, Zeus' [i. e. NEUGEBAUER, Peter] (1978). *Sherlock Holmes: Die Wahrheit über Ludwig II. Ein Bericht von Dr. John H. Watson*. Stuttgart.
- WEZEL, Johann Karl ([1779-80] 1982). *Robinson Krusoe: Neu bearbeitet*. In *Philanthropisches Lesebuch 1778/79* [nur Teil I]; 2 Bde. Leipzig 1779-80; 1795 [nur Teil II: *Robinsons Colonie*]. Mit einem Nachwort von Rolf STRUBE, Berlin 1982 (Kleine Bibliothek des Aussteigers und Abenteurers).
- WHEATCROFT, John (1983). *Catherine, Her Book*. New York 1983, Ndr. ³1984.
- WIBBERLEY, Leonard (1972). *Flint's Island*. New York 1972; London 1973.
- WILLIAMS, Cedric (1956). *The Heiress of Rosings: A play in three acts by [...] after Jane AUSTEN*. London.
- WOLFE, Sebastian (Hg. 1989). *The Misadventures of Sherlock Holmes*. Taschenbuchausgabe o. O.

2. BIBLIOGRAPHIEN, KATALOGE, AUTOREN-, WERK- UND SACHLEXIKA

- ABRAMS, M[eyer]. H. (⁵1988). *A Glossary of Literary Terms*. ¹1941; überarb. u. erw. New York & London ⁵1988.
- ALLSOBROOK, Sian (comp.)/REVELL, Peter (Hg. 1972). *A Catalogue of the Tennyson Collection in the Library of University College Cardiff*. Cardiff.
- BAROCHE, Christiane (comp. 1980). "Bibliographie", *Sud: Revue littéraire* 10:178-83.
- BEETZ, Kirk H. (comp. 1984). *Tennyson: A bibliography, 1827-1982*. Metuchen, N.J. & London.
- Bibliothèque Nationale (Hg. 1972-). *Catalogue général des livres imprimés: Auteurs, collectivités-auteurs, anonymes 1960-1969*. Paris.
- BLAIN, Virginia u. a. (1990). *The Feminist Companion to Literature in English: Women writers from the Middle Ages to the Present*. London.
- BOLTON, H. Philip (comp. 1987). *Dickens Dramatized*. London.
- Books in Print*. 7 Bde. New York & London.
- British Museum General Catalogue of Printed Books: Photolithographic edition to 1955. Supplements [1956-75]. The British Library General Catalogue of Printed Books: 1976 to 1992*. London 1960-93.
- British National Bibliography*. London.
- Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bdn*. 19., überarb. Aufl. Mannheim 1986- .
- CHAPMAN, R[obert]. W. (comp. 1953). *Jane Austen: A critical bibliography*. Oxford.
- CHEVALIER, Tracy (Hg. ⁵1991). *Contemporary Poets*. Chicago & London [1970].
- CHURCHILL, R[eginald]. C. (comp. 1975). *A Bibliography of Dickensian Criticism, 1836-1975*. New York & London.
- Contemporary Authors: A bio-bibliographical guide*. Detroit, Mich. 1962- .
- CUDDON, John A. (²1979). *A Dictionary of Literary Terms*. London 1977; überarb. ²1979. *Cumulative Book Index*. New York.
- DE WAAL, Ronald Burt (comp. 1974). *The World Bibliography of Sherlock Holmes and Dr. Watson: [...]. Boston, Mass. & New York*.
- (comp. 1980). *The International Sherlock Holmes: A companion volume [...]. Hamden, Conn. & London*.
- Deutsche Bibliothek (Hg. 1953-). *Deutsche Bibliographie*. Frankfurt a.M.
- DRABBLE, Margaret (Hg. ⁵1985). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford ¹1932 (hg. Paul HARVEY); überarb. ⁵1985.
- DUNN, Richard J. (comp. 1981). *"David Copperfield": An annotated bibliography*. New York & London.
- FINNÉ, Jacques (comp. 1986). *Bibliographie de Dracula*. Lausanne.
- FORD, Richard (comp. 1979). *Dramatisations of Scott's Novels: A catalogue*. Oxford.
- FOWLER, Roger (²1987). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London & Boston, Mass. ¹1973; überarb. u. erw. London & New York ²1987.
- FRASER, Dome (comp. ⁸1988). *Sequels. Volume II: Children's books*. Newcastle-under-Lyme.
- FRYE, Northrop/BAKER, Sheridan/PERKINS, George (1985). *The Harper Handbook to Literature*. New York.
- GILSON, David (comp. 1982). *A Bibliography of Jane Austen*. Oxford.
- GLANCY, Ruth F. (comp. 1985). *Dickens' Christmas Books, Christmas Stories, and Other Short Fiction: An annotated bibliography*. New York & London.
- GLUT, Donald F. (comp. 1984). *The Frankenstein Catalog: Being a comprehensive list of novels, translations, adaptations, stories, critical works [...] featuring Frankenstein's monster and/or descended from Mary Shelley's novel*. Jefferson, N.C. & London.

- GODDARD, Kevin/READ, John (comps. 1990). *J. M. Coetzee: A bibliography*. Grahamstown, South Africa.
- GOHN, Jack Benoit (comp. 1976). *Kingsley Amis: A checklist*. [Kent, Ohio].
- GOLDSTRAW, Irma E. (comp. 1984). *Derek Walcott: An annotated bibliography of his works*. New York & London.
- GRAHAM, John (comp. 1983). *Novels in English: The eighteenth- and nineteenth-century holdings at Schloss Corvey, Höxter, Germany*. New York & Bern & Frankfurt a.M.
- GREENLAW, M. Jean (comp. 1985). "Do You Have Another One About ...": A list of sequels", *School Library Journal* 33:102-9.
- GUPTARA, Prahbu (comp. 1986). *Black British Literature: An annotated bibliography*. [o. O.].
- HENDERSON, Lesley/KIRKPATRICK, D. L. (Hg. ²1990). *Twentieth-Century Romance and Historical Writers*. Chicago & London.
- HICKEN, Marilyn E. (comp. ⁸1986; ⁹1989). *Sequels. Volume I: Adult books*. London.
- HOLMAN, C. Hugh (⁴1980). *A Handbook to Literature: Based on the original edition by William Flint THRALL and Addison HIBBARD*. New York ¹1936; Indianapolis, Ind. ⁴1980.
- HOPKINSON, David (1986). "Completions", in GREY (Hg. 1986:72-6).
- HUSBAND, Janet (comp. 1982). *Sequels: An annotated guide to novels in series*. Chicago.
- JENS, Walter (Hg. 1988-92). *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. 20 Bde. München.
- KERR, Elizabeth Margaret (comp. 1950). *Bibliography of the Sequence Novel*. Minneapolis, Minn. 1950; Ndr. New York 1973.
- KIRKPATRICK, D. L. (Hg. ²1991). *Reference Guide to English Literature*. 3 Bde. Chicago & London.
- KITTON, Fred G. (comp. 1886). *Dickensiana: A bibliography of the literature relating to Charles Dickens and his writings*. London 1886; Ndr. New York 1971.
- KUNITZ, Stanley J./COLBY, Vineta (Hg. 1955). *Twentieth Century Authors: First supplement*. New York.
- LARSEN, Poul Steen (1968). *John Cleland's "Memoirs of a Woman of Pleasure": A bibliography of the earliest editions*. Unveröff. Typoskript Copenhagen 1968 [British Library, London].
- LAZARUS, Arnold/SMITH, H. Wendell (Hg. ²1983). *A Glossary of Literature and Composition*. New York 1971 [als *Modern English: A glossary of literature and language*]; überarb. Urbana, Ill. ²1983.
- LLOYD, William Supplee (comp. [1915]). *Catalogue of various editions of "Robinson Crusoe" and other books by and referring to Daniel Defoe*. Philadelphia, Pa.
- MacCAFFERY, Larry (Hg. 1986). *Postmodern Fiction: A bio-bibliographical guide*. Westport, Conn.
- MELLOWN, Elgin W. (comp. 1984). *Jean Rhys: A descriptive and annotated bibliography of works and criticism*. New York & London.
- MILLER, William (comp. 1946). *The Dickens Student and Collector: A list of writings relating to Charles Dickens and his works, 1836-1945*. London.
- The National Union Catalogue: A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles by Other American Libraries. Pre-1956 Imprints. Supplements [1956-93]*. Chicago & London 1968-93.
- NEUBURG, Victor E. (1982). *The Batsford Companion to Popular Literature*. London.
- Nineteenth Century Short Title Catalogue: Series one, 1801-1815*. 5 Bde. Cambridge 1984-5.
- Series two, 1816-1870*. [35] Bde. 1986-[93].
- OLMSTED, John Charles/WELCH, Jeffrey Egan (comps. 1978). *The Reputation of Trollope: An annotated bibliography, 1925-1975*. New York & London.

- OUSBY, Ian (Hg. 1988). *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge & London.
- The Oxford English Dictionary*, hg. J. A. SIMPSON/E. S. C. WEINER. 20 Bde. Oxford 21989.
- PAGE, James A./ROH, Jae Min (comps. 1985). *Selected Black American, African, and Caribbean Authors: A bio-bibliography*. Littleton, Col.
- PAROISSIEN, David (comp. 1986). *"Oliver Twist": An annotated bibliography*. New York & London.
- PASSEL, Anne (comp. 1979). *Charlotte and Emily Brontë: An annotated bibliography*. New York & London (Garland Reference Library of the Humanities, 167).
- [POLLARD/REDGRAVE]. *A Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, & Ireland, and of English books printed abroad, 1475-1640*. A. W. POLLARD/G. R. REDGRAVE (comps.), überarb. u. erw. v. W. A. JACKSON/F. S. FERGUSON/K. F. PANTZER. 2 Bde. London 21976-86.
- PREMINGER, Alex/WARNKE, Frank/HARDISON, O. B. (Hg. 21974). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, N.J. 1965; erw. 21974.
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*. [Lincoln, Nebr.] 1987; Aldershot 1988.
- RADCLIFFE, Elsa J. (comp. 1979). *Gothic Novels of the Twentieth Century: An annotated bibliography*. Metuchen, N.J. & London.
- RICCARDO, Martin V. (comp. 1983). *Vampires Unearthed: The complete multi-media vampire and Dracula bibliography*. New York & London.
- RICE, Thomas Jackson (comp. 1987). *"Barnaby Rudge": An annotated bibliography*. New York & London.
- ROBERTS, Warren (comp. 21982). *A Bibliography of D. H. Lawrence*. London 11963; überarb. u. erw. Cambridge 21982.
- ROTH, Barry (comp. 1985). *An Annotated Bibliography of Jane Austen Studies, 1973-83*. Charlottesville, Virginia.
- SACHS, Marilyn (1986). "The Sequels to Jane Austen's Novels", in GREY (Hg. 1986:374-6).
- SALE, William Merriitt, Jr. (comp. 1936). *Samuel Richardson: A bibliographical record of his literary career with historical notes*. New Haven, Conn.
- SALWAK, DALE (comp. 1978). *Kingsley Amis: A reference guide*. London & Boston, Mass.
- SARGENT, Lyman Tower (comp. 1988). *British and American Utopian Literature, 1516-1985: An annotated, chronological bibliography*. New York & London.
- SHAW, Harry (1972). *Dictionary of Literary Terms*. New York.
- SHIPLEY, Joseph T. (Hg. 31970). *Dictionary of World Literary Terms: Forms - technique - criticism*. New York 1943 [als *Dictionary of World Literature*]; überarb. u. erw. London & Boston, Mass. & Sidney 31970; Ndr. 1979.
- SINGH, Amritjit/VERMA, Rajiva/JOSHI, Irene M. (comps. 1981). *Indian Literature in English, 1827-1979: A guide to information sources*. Detroit, Mich.
- SMITH, Sarah W. R. (comp. 1984). *Samuel Richardson: A reference guide*. Boston, Mass.
- STACH, Reinhard (comp. 1991). *Robinson und Robinsonaden in der deutschsprachigen Literatur: Eine Bibliographie*. Würzburg.
- STEINBRUNNER, Chris/PENZLER, Otto (Hg. 1976). *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London.
- STEWART, James McG. (comp.)/YEATS, A. W. (Hg. 1959). *Rudyard Kipling: A bibliographical catalogue*. Toronto.
- STOLER, John A. (comp. 1984). *Daniel Defoe: An annotated bibliography of modern criticism, 1900-1980*. New York & London.

- STRATFORD, Jenny (comp. 1974). *The Arts Council Collection of Modern Literary Manuscripts 1963-1972: A catalogue*. London.
- SWEARINGEN, Roger G. (comp. 1980). *The Prose Writings of Robert Louis Stevenson: A guide*. London.
- TODD, Janet (1989). *Dictionary of British Women Writers*. London.
- ULLRICH, Hermann (comp. 1898). *Robinson und Robinsonaden: Bibliographie, Geschichte, Kritik. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, im besonderen zur Geschichte des Romans und zur Geschichte der Jugendliteratur. Teil I: Bibliographie* [mehr nicht erschienen]. Weimar.
- VINSON, James/KIRKPATRICK, D. L. (Hg. 41986). *Contemporary Novelists*. London [1972].
- (Hg. 41988). *Contemporary Dramatists*. London [1973].
- WATSON, George (Hg. 1969-77). *The New Cambridge Bibliography of English Literature*. 5 Bde. Cambridge.
- Whitaker's (bis 1987: British) *Books in Print: The reference catalogue of current literature*. 4 Bde. London.
- WILPERT, Gero v. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1955; überarb. u. erw. 1989.
- WING, Donald (comp. 21972-88). *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, Wales, and British America and of English Books Printed in other Countries, 1641-1700*. New York.
- WORTH, George J. (comp. 1986). *"Great Expectations": An annotated bibliography*. New York & London.
- The Writers Directory 1990-92*. Chicago & London 91990.
- YABLON, G. Anthony/TURNER, John R. (comps. 1978). *A Brontë Bibliography*. London & Westport, Conn.

3. SEKUNDÄRLITERATUR

- ABEL, Elizabeth (1979). "Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys", *Contemporary Literature* 20:155-77.
- ACHOLONU, Catherine Obianuju (1985). *Western and Indigenous Traditions in Modern Igbo Literature* (Phil. Diss. Düsseldorf 1981). [Typoskript, Universitätsbibliothek Düsseldorf].
- ALEMBERT [i. e. Jean le Rond d'] [1821]. "Synonymes", in *Oeuvres complètes de d'Alembert*. 5 Bde. Paris 1821; Ndr. Genève 1967:IV 250-74.
- ALLOTT, Miriam (Hg. 1970). *Emily Brontë: "Wuthering Heights". A casebook*. London.
- (Hg. 1973). *Charlotte Brontë: "Jane Eyre" and "Villette". A casebook*. London.
- (Hg. 1974). *The Brontës: The critical heritage*. London.
- ALTICK, Richard D. (1957). *The English Common Reader: A social history of the mass reading public 1800-1900*. Chicago & London 1957, Ndr. 1963.
- ALTINEL, Savkar (1982). "Short histories" [Sammelrezension], *TLS* 1982:1398.
- ALTNER, Patricia (1990). s. v. "Knight, Alanna (née Cleet)", in HENDERSON/KIRKPATRICK (21990:375-6).
- ALVAREZ, A[lfred]. (1974). "The Best Living English Novelist", *NYTBR* 17.3.1974:6-7.
- AMIS, Kingsley (1970). "A New James Bond", in AMIS (1970:65-77), *What Became of Jane Austen and Other Questions*. London.
- AMIS, Martin (1975). "Tinkering with Jane" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *The Observer* 20.7.1975:23.
- ANGIER, Carole (1985). *Jean Rhys*. Harmondsworth (Lives of Modern Women).

- ANGIER, Carole (1990). *Jean Rhys: Life and Work*. London.
- ANNAN, Gabriele (1975). "Plane Jane" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *The Listener* 24.7.1975:124.
- ANONYMUS. s. v. "Copyright", in *Encyclopedia Britannica*. London ⁹1877:VI 356-67; ¹⁰1902:XXVII 239-46; Chicago ¹⁴1929:VI 413-9; ¹⁵1986:III 616, XXVI 191-4.
- ANON. [LANG, Andrew ?] (1886). Rezension v. STEVENSON (1886) in *Saturday Review* 9.1.1886:61:55-6. Ndr. in MALXNER (Hg. 1981:199-202).
- ANON. (1923). Rezension v. OULTON (1923), *TLS* 1923:67.
- ANON. (1928). Rezension v. BROWN (1928), *TLS* 1928:375.
- ANON. (1932). Rezension v. COBBETT (1932), *TLS* 1932:448.
- ANON. (1940). "Other New Novels" [Sammelrezension], *TLS* 1940:497.
- ANON. (1969). "Victorian cad", *TLS* 1969:629.
- ANON. (1979). "A Sequel to Oliver Twist?", *The Dickensian* 75:118.
- ANON. (1980). "Further Adventures of Oliver Twist", *The Dickensian* 76:117-8.
- ANON. (1991). "Literarisches Rätselspiel" [Rezension v. FRUTTERO/LUCENTINI (1989 dt. 1991)], *Der Spiegel* 16.12.1991:202-3.
- apROBERTS, Ruth (1986). "Lady Susan", in GREY (Hg. 1986: 256-9).
- ARISTOTELES. *Poetik: Griechisch / Deutsch*. Übers. u. hg. v. Manfred FUHRMANN. Stuttgart 1982.
- ASBECK, Hans (1978). *Das Problem der literarischen Abhängigkeit und der Begriff des Epigonalen* (Phil. Diss. Bonn 1972). Bonn.
- ASHCOM, Jane Neide (1982). *The Novels of Jean Rhys: Two Kinds of Modernism*. Phil. Diss. Temple University. [Vgl. *Dissertation Abstracts International* 42:5125A.]
- ASHCROFT, Bill/GRIFFITHS, Gareth/TIFFIN, Helen (1989). *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London & New York.
- ATHILL, Diana (1985). "Introduction", in [RHYS] ([1984] 1985:vii-xiv).
- (1989). "Introduction", in RHYS ([1966] 1989:vii-xv).
- ATKINS, John (1984). *The British Spy Novel: Styles in treachery*. London.
- AUSTEN-LEIGH, J[ames]. E[dward]. (21871). *A Memoir of Jane Austen [...]*. London 1870, erw. 21871.
- AUSTEN-LEIGH, William/AUSTEN-LEIGH, Richard Arthur (1913). *Jane Austen: Her life and letters. A family record*. London.
- AYLMER, Felix (1964). *The Drood Case*. London.
- BAER, Elizabeth R. (1983). "The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway", in Elizabeth ABEL/Marianne HIRSCH/Elizabeth LANGLAND (Hg. 1983:131-48), *The Voyage In: Fictions of female development*. Hanover, N.H. & London.
- BAILEY, John (1927). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (1927:viii-xix), *Northanger Abbey, Persuasion, Lady Susan, The Watsons*. London (Georgian Edition, 5).
- (1931). *Introductions to Jane Austen*. London.
- BALFOUR, Graham (1901). *The Life of Robert Louis Stevenson*. 2 Bde. New York.
- BANNON, Barbara A. (1975). Rezension v. ANOTHER LADY (1975), *Publisher's Weekly* 1975:58.
- BARING-GOULD, William S. (1962). *Sherlock Holmes: A biography of the world's first consulting detective*. New York 1962; London 1962. Dt. übers. v. Anja Hegemann als *Sherlock Holmes: Die Biographie des großen Detektivs aus der Baker Street*. Hg. v. 'Zeus Weinstein' [i. e. Peter Neugebauer]. Stuttgart 1978.
- BARTH, John (1967). "The Literature of Exhaustion", *Atlantic Monthly* 220:29-34. Ndr. in BARTH (1982), *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge, Cal.
- BATTESTIN, Martin C./BATTESTIN, Ruthe R. (1989). *Henry Fielding: A life*. London & New York.

- BEER, Patricia (1975). "What became of Jane Austen" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *TLS* 1975:821.
- BENDER, Todd K. (1978). "Jean Rhys and the Genius of Impressionism", *Studies in the Literary Imagination* 11:43-53. Ndr. in Jack J. BILES (Hg. 1987:93-104), *British Novelists since 1900*. New York.
- (1981). "Jean Rhys", *Contemporary Literature* 22:248-52.
- BENNETT, Tony/WOOLLACOTT, Janet (1987). *Bond and Beyond: The political career of a popular hero*. London.
- BERESSEM, Hanjo (1988). "Foe: The Corruption of Words", *Matatu: Zeitschrift für afrikanische Kultur und Gesellschaft* 2 (Nr. 3-4):222-35.
- BERG, Robert von (1990). "US-Café Größenwahn: Die irrwitzigen Geschäfte der amerikanischen Verlage mit der Massenliteratur", *Süddeutsche Zeitung* 23.8.1990:12.
- BERGER, Dieter A. (1972). *Imitationstheorie und Gattungsdenken in der Literaturkritik Richard Hurds*. Frankfurt a.M.
- (1990). *Die Parodie in der Dichtung der englischen Romantik*. Tübingen.
- BEVAN, D[avid]. G. (1986). *Michel Tournier*. Amsterdam.
- BEYER, Manfred (1976). *Zufall und Fügung im Romanwerk von Charles Dickens: Ein Beitrag zu Dickens' Realismus*. Phil. Diss. Düsseldorf.
- BILLINGTON, Michael (1973). "Man Friday at the Bush Theatre" [Theaterkritik], *The Guardian* 19.4.1973:12.
- BINYON, T. J. (1977). "Criminal Proceedings", *TLS* 1977:1249.
- BIONDI, Carminella (1985). "Defoe et Tournier: de Robinson à Vendredi", in Corrado ROSSO (Hg. 1985:243-51), *Transhumances culturelles: Mélanges*. Pisa.
- BISHOP, G. Scott (1990). "J. M. Coetzee's *Foe*: A Culmination and a Solution to a Problem of White Identity", *World Literature Today* 64:54-7.
- BLANCHARD, Frederic T. (1926). *Fielding the Novelist: A study in historical criticism*. New Haven, Conn. 1926, Ndr. New York 1966.
- BOCHNER, Stephen (1982). "The social psychology of cross-cultural relations", in BOCHNER (Hg. 1982:5-44), *Cultures in Contact: Studies in cross-cultural interaction*. Oxford & New York & Toronto.
- BOHN, Monique (1988). *Concepts of the Novel in "Great Expectations" and "Estella: Her Expectations"*. Unveröff. Diplomarbeit Kassel.
- BÖKER, Uwe (1989). s. v. "Arthur Conan Doyle", in JENS (Hg. 1989:IV 837-40).
- BOOTH, Wayne C. (21983). *The Rhetoric of Fiction*. 1961, überarb. u. erw. Chicago & London 21983, Ndr. Harmondsworth 1987.
- BORCHMEYER, Dieter (1987). s. v. "Postmoderne", in Dieter BORCHMEYER/Viktor ZMEGAC (Hg. 1987:306-16), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a.M.
- BOUGNOUX, Daniel (1972). "Des métaphores à la phorie", *Critique* 28:527-43.
- BOULOUMIÉ, Arlette (1988). *Michel Tournier: Le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier*. o. O.
- BRAACH, Otmar (1980). "Konferenzen/Veranstaltungen. Karibik: Bremen 24.6.-29.6.80", *Gulliver: Deutsch-englische Jahrbücher* 8:171-4 (Das Argument Sonderbd. AS 57).
- BRANCH, Susan (1990). s. v. "Aiken, Joan (Delano)", in Lesley HENDERSON (Hg. 21990:9-11), *Twentieth-Century Children's Writers*. Chicago & London [1982].
- BRAHWAITTE, Edward (1971). *The Development of Creole Society in Jamaica 1770-1820*. Oxford.
- BREMEN, Thilo von (1977). *Lord Byron als Erfolgsautor: Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert*. Wiesbaden.
- BRISLIN, Richard W./LONNER, Walter J./THORNDIKE, Robert M. (1973). *Cross-Cultural Research Methods*. New York & London.

- BROICH, Ulrich (1985a). "Formen der Markierung von Intertextualität", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985:31-47).
- (1985b). "Zu den Versetzungsformen der Intertextualität", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985:135-7).
- (1985c). "Intertextualität in Fieldings *Joseph Andrews*", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985:262-78).
- /PFISTER, Manfred (Hg. 1985). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- BROOKS, Peter (1984). "Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *Great Expectations*", in BROOKS (1984:113-42), *Reading for the Plot*. Oxford.
- BROWN, Cheryl L. (1978). "Jean Rhys' Recent Fiction: Humane Developments in *Wide Sargasso Sea*", in Cheryl L. BROWN/Karen OLSON (Hg. 1978:291-300), *Feminist Criticism: Essays on theory, poetry and prose*. Metuchen, N.J. & London.
- BROWN, Edith C. (1927). "The Date of 'The Watsons'", *The Spectator* 1927:1016-7.
- BROWN, Lloyd W. (21984). *West Indian Poetry*. 1978, London & Kingston, Jamaica & Port-of-Spain, Trinidad 21984.
- BROWN, Stewart (Hg. 1991). *The Art of Derek Walcott*. Bridgend & Chester Springs, Pa.
- BRUNER, Charlotte H. (1984). "A Caribbean Madness: Half Slave and Half Free", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 11: 236-48.
- BRUNKHORST, Martin/ROHMANN, Gerd/SCHOELL, Konrad (Hg. 1991). *Klassiker-Renaissance: Modelle der Gegenwartsliteratur*. Tübingen.
- BRUNNER, Horst (1967). "Kinderbuch und Idylle: Rousseau und die Rezeption des *Robinson Crusoe* im 18. Jahrhundert", *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 2:85-116. Ndr. (mit "Nachtrag 1980") in HEIDENREICH (Hg. 1982:254-86).
- BUCHLOH, Paul G./BECKER, Jens P. (Hg. 21978). *Der Detektivroman: Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Mit Beiträgen v. Antje WULFF u. Walter T. RIX. Darmstadt 1973; überarb. u. erg. 21978.
- BÜHLER, Willi [1936]. *Die "Erlebte Rede" im englischen Roman: Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*. Zürich & Leipzig.
- BURROWS, J[ohn]. F. (1987a). *Computation into Criticism: A study of Jane Austen's novels and an experiment in method*. Oxford.
- (1987b). "Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style", *Literary and Linguistic Computing* 2:61-70.
- BUTLER, E. M. (1933). "*Mansfield Park* and Kotzebue's *Lover's Vows*", *Modern Language Review* 28:326-37.
- BUTLER, Marilyn (1975). *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford 1975, erw. 21987.
- (1990). "Introduction", in AUSTEN (1815 hg. KINSLEY 1990:vii-xxviii).
- BUTT, John/TILLOTSON, Kathleen (1957). *Dickens at Work*. London.
- CAMPBELL, Elaine (1981). *West Indian Fiction: A literature of exile*. Phil. Diss. Brandeis University. [Vgl. *Dissertation Abstracts International* 42:2668A.]
- CAREY, John (1987). "Barriers and boundaries", *The Sunday Times* 25.1.1987:58.
- CASTLE, Terry (1990). "Introduction", in AUSTEN (hg. DAVIE 1990:vii-xxxii).
- CAWELTI, John G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago & London.
- CAZAMIAN, Louis (1932). "Richardson", in *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge 1913; 1932:X 1-19.
- Central Statistical Office. *Annual Abstract of Statistics*. London.
- CHAPMAN, R. W. (1933). "Miss Austen's English", in [AUSTEN] (hg. CHAPMAN 31933:I 388-421).
- (1948). *Jane Austen: Facts and problems*. Oxford.

- [CHAPMAN, R. W.] (1958). Rezension v. COATES (1958), *TLS* 1958:324.
- CHARYN, Jerome (1978). "More Bore than Brute" [Rezension v. CAINE (1977)], *NYTBR* 5.3.1978:15.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca, N.Y. & London.
- CHEW, Samuel C. (1924). *Byron in England: His fame and after-fame*. London.
- CHRISTIAN, Mildred G. (1964). "The Brontës", in STEVENSON (Hg. 1964:214-44).
- CHURCH, Richard (1963). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (1963:vii-x), *Shorter Works*. London.
- CHURCHILL, R[eginald]. C. ([1958] 1980). "Charles Dickens", in Boris FORD (Hg. 1980: 119-43), *From Dickens to Hardy*. Harmondsworth 1958, erw. 1980 (The Pelican Guide to English Literature, 6).
- CLEMEN, Wolfgang (1978). *Originalität und Tradition in der englischen Dichtungsgeschichte*. München (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 1978, Heft 5).
- CLOONAN, William (1985). *Michel Tournier*. Boston, Mass..
- COLBY, Robert A. (1957). "An American Sequel to 'Daniel Deronda' ", *Nineteenth-Century Fiction* 12:231-5.
- (1967). *Fiction With a Purpose: Major and minor nineteenth-century novelists*. Bloomington, Ind. & London.
- COLEMAN, John (1976). "Look Who's Talking" [Filmkritik], *New Statesman* 13.2.1976: 203-4.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1817). *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of my literary life and opinions*. 2 Bde. London 1817; 2 Bde. hg. James ENGELL/Walter Jackson BATE. London & Princeton, N.J. 1983 (Collected Works, 7.1-2).
- (1818). "Lecture XI" (3.3.1818); Ndr. in Rogers (Hg. 1972:80 [Auszüge]).
- COLLINS, Philip (Hg. 1971). *Dickens: The critical heritage*. London.
- (1978). "Charles Dickens", in FORD (Hg. 1978:34-113).
- COOKE, Judy (1990). "New Fiction" [Sammelrezension], *The Guardian* 11.10.1990:25.
- COPINGER, Walter Arthur (1870 überarb. E. P. Skone JAMES¹¹1971). *Copinger and Skone James on copyright: Including international copyright with the statutes and orders relating thereto and forms and precedents*. London.
- COURTNEY, William Prideaux (1908). *The Secrets of our National Literature: Chapters in the history of the anonymous and pseudonymous writings of our countrymen*. London 1908; Ndr. Detroit, Mich. 1968.
- CRANE, R[onald]. S. (1950). "The Plot of Tom Jones", *The Journal of General Education* 4: 112-30. Ndr. in [Henry FIELDING] (hg. Sheridan BAKER 1973:844-69), *Tom Jones*. New York (Norton Critical Edition).
- CROSS, Wilbur L. (1918). *The History of Henry Fielding*. 3 Bde. New Haven, Conn. & London.
- CRUSE, Amy (1938). *After the Victorians*. London.
- CUMMINS, Marsha Z. (1984). "Point of View in the Novels of Jean Rhys: The Effect of a Double Focus", *World Literature Written in English* 24:359-73.
- CUNNINGHAM, Valentine (1977). "Female Economy" [Sammelrezension], *New Statesman* 1977:498.
- DAHL, Erhard (1977). *Die Kürzungen des "Robinson Crusoe" in England zwischen 1719 und 1819 vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Druckgewerbes, Verlagswesens und Lesepublikums*. Frankfurt a.M. & Bern.
- DALY, Maura A. (1985). "An Interview with Michel Tournier", *Partisan Review* 52:407-13.
- DASH, Cheryl M. L. (1979). "Jean Rhys", in KING (Hg. 1979:196-209).

- DATHORNE, O. R. (1974). *The Black Mind: A history of African literature*. Minneapolis, Minn.
- DAVIDSON, Arnold E. (1985). *Jean Rhys*. New York.
- DAVIS, Colin (1988). *Michel Tournier: Philosophy and Fiction*. Oxford.
- (1989). "Michel Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique*: A novel of beginnings", *Neophilologus* 73:373-82.
- DEBON, Bettina (1991). *Die unbekannte Jane Austen: Ihre Romanfragmente "Catharine", "The Watsons", "Sanditon"*. Essen.
- de VOOGD, Peter J. (1990). "La femme naufragée et le sauvage silencieux: *Foe* de John M. Coetzee", übers. v. Leo H. HOEK, in Hoek (Hg. 1990:91-9), *L'interprétation détournée: Proust, Magritte/Foucault, Beckett, Robbe-Grillet, Coetzee, Calvino*. Amsterdam & Atlanta, Ga.
- DELEUZE, Gilles ([1967] 1972). "Une Théorie d'autrui (Autrui, Robinson, et le pervers)", *Critique* 241:503-25. Ndr. in DELEUZE (1969:350-72), *Logique du sens*, Paris; als "Postface: Michel Tournier et le monde sans autrui" Ndr. in TOURNIER ([1967] 1972: 257-83).
- DENEFFE, Michèle (1986:37-65). "Michel Tournier", in *Marguerite Duras* par Patricia LASSINE; *Michel Tournier* [...] ; *Albert Cohen* par Dominique BARETTE. Bruxelles.
- DEPKEN, Friedrich (1914). *Sherlock Holmes, Raffles und ihre Vorbilder: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung*. Heidelberg.
- D'ISRAELI, Isaac (1791-1823). *Curiosities of Literature*. London 1791; *Second Series* 1823; 1881 (in *Works*, hg. Benjamin DISRAELI, Bde. 1-3).
- DOBIE, Ann B. (1971). "Early Stream-of-Consciousness Writing: *Great Expectations*", *Nineteenth-Century Fiction* 25:405-16.
- DONOGHUE, Denis (1987). "Her Man Friday" [Rezension v. COETZEE 1986], *NYTBR* 22.2.1987:1, 26-7.
- DOVEY, Teresa (1987). "Coetzee and his Critics: The Case of *Dusklands*", *English in Africa* 14,2:15-30.
- (1989). "Introduction", in GODDARD/READ (comps. 1990:1-14).
- DRABBLE, Margaret (1974). "Introduction", in AUSTEN (hg. DRABBLE 1974:7-31).
- DUFFY, Joseph (1986). "Criticism, 1814-70", in GREY (Hg. 1986:93-101).
- DUGUID, Lindsay (1984). "Amongst the sweating soldiery" [Sammelrezension], *TLS* 1984:1224.
- (1989). "Imperfectly acknowledged" [Rezension v. GORDON (1989)], *TLS* 1989:42.
- DUNN, Richard J. (Hg. 1971). *Jane Eyre: An authoritative text--backgrounds--criticism*. New York (Norton Critical Edition).
- DYSON, A. E. (Hg. 1974). *The English Novel: Select bibliographical guides*. London.
- ECO, Umberto ([²1967] dt. 1977). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano 1962, überarb. ²1967; dt. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M. 1977.
- (1983). *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano 1983; dt. *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München 1984.
- EDMINSON, Mary (1960). "Charles Dickens and *The Man in the Moon*", *The Dickensian* 56: 50-9.
- EIGNER, Edwin M. (1966). *Robert Louis Stevenson and Romantic Tradition*. Princeton, N.J.
- ELIOT, T. S. (1919). "Kipling Redivivus" [Rezension v. *The Years Between*], *Athenaeum* 9.5.1919:Nr. 4645:297-8. Ndr. in GREEN (Hg. 1971:322-6).
- (1941). "Introduction", in ELIOT (Hg.), *A Choice of Kipling's Verse*. London.
- ELLIS, Peter Beresford (1978). *H. Rider Haggard: A voice from the infinite*. London 1978; Ndr. 1987.

- EMERY, Mary Lou (1990). *Jean Rhys at "World's End": Novels of colonial and sexual exile*. Austin, Texas.
- ENRIGHT, D. J. (1987). "Visions and Revisions" [Sammelrezension], *The New York Review of Books* 28.5.1987:34,9:18-20.
- ESCARPIT, Robert (1958). *Sociologie de la littérature*. Paris ¹1958; ⁷1986; dt. in HOHEN-DAHL (Hg. 1974:66-81).
- FABRE-LUCE, Anne (1968). Rezension v. TOURNIER (1967) in *The French Review* 41: 900-1.
- FARRER, Reginald (1917). "Jane Austen, ob. July 18, 1817", *Quarterly Review* 228. Ndr. in LODGE (Hg. 1968:65-9; Auszüge) und in SOUTHAM (Hg. 1987:II 245-72; vollständig).
- FEELEY, Margaret Peller (1981). "The *Kim* that nobody reads", *Studies in the Novel* 13: 266-81.
- [FIELDING, Henry] (1740). ["Getting a Name"], *The Champion; or, The Evening Advertiser* 1.3.1740:Nr. 47. Ndr. in *The Criticism of [...]*, hg. Ioan WILLIAMS (1970:77-80), London.
- FIET, Lowel (1991). "Mapping a New Nile: Derek Walcott's *Later Plays*", in BROWN (Hg. 1991:137-53).
- FINGERHUT, Karlheinz (1980). "Umerzählen von Texten--Eine Möglichkeit, Textanalyse und Textproduktion zu verbinden", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 13:176-200.
- FISH, Stanley (1970). "Literature in the Reader: Affective Stylistics", *New Literary History* 1:123-62. Dt. übers. v. D. Palluch, J. Schläger u. W. Matzat als "Literatur im Leser: Affektive Stilik", in WARNING (Hg. 1975:196-227).
- FLEISHMAN, Avrom (1967). *A Reading of "Mansfield Park": An essay in critical synthesis*. Minneapolis 1967.
- FLEISSNER, Robert F. (1985). "Sherlock Holmes Confronts Edwin Drood", *Baker Street Journal* 35,4:199-205.
- FOKKEMA, Aleid (1990). "Character as a Subject in Language: Some Reflections on J. M. Coetzee's *Foe*", *New Comparison* 9:170-9.
- FORD, George H. (1955). *Dickens and his readers: Aspects of novel-criticism since 1836*. Princeton, N.J.
- (1970). "Dickens in the 1960s", *The Dickensian* 66:163-82.
- (Hg. ²1978). *Victorian Fiction: A second guide to research*. New York.
- FORSTER, E[dward]. M. (1925). "*Sanditon*" [Rezension v. AUSTEN hg. CHAPMAN 1925], *Nation* 36:860. Ndr. in FORSTER ([1936] 1967:166-70), *Abinger Harvest*, Harmondsworth.
- FORSTER, John (1872-4). *The Life of Charles Dickens*. 3 Bde. London.
- FORSYTE, Charles' (1988). "How Did Drood Die?", *The Dickensian* 84:80-95.
- FOXON, David (1965). *Libertine Literature in England 1660-1745*. New York.
- FRAZER, Elizabeth W. (1967). Rezension v. RHYS (1966) in *Library Journal* 92:1951.
- FREUND, Winfried (1981). "Der entzauberte Vampir--Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer", in Gerhard KÖPF (Hg. 1981:131-48), *Rezeptionspragmatik: Beiträge zur Praxis des Lesens*. München.
- FRICKE, Harald (1989). "Einführung", in Christian WAGENKNECHT (Hg. 1989:1-8), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*. Stuttgart.
- FRIEDMAN, Alan Warren (1974). "The modern multivalent novel: Form and function", in John HALPERIN (Hg. 1974:121-40), *The Theory of the Novel: New essays*. London.
- FULTON, Nancy J. Casey (1974). "Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*: Exterminating the White Cockroach", *Revista/Review Interamericana* 4:340-9.
- FURBANK, P. N. (1986). "Mistress, Muse and begetter" [Rezension v. COETZEE (1986)], *TLS* 1986:995.

- FURNHAM, Adrian/BOCHNER, Stephen (1982). "Social difficulty in a foreign culture: an empirical analysis of culture shock", in BOCHNER (Hg. 1982:161-98), *Cultures in Contact: Studies in cross-cultural interaction*. Oxford & New York & Toronto.
- (1986). *Culture Shock: Psychological reactions to unfamiliar environments*. London & New York.
- GALLAGHER, Susan VanZanten (1991). *A Story of South Africa: J. M. Coetzee's fiction in context*. Cambridge, Mass. & London.
- GANNER, Heidemarie (1983a). "Jean Rhys: Eine Studie zur Rezeption ihres Werks", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 8:55-65.
- GANNER-RAUTH, Heidi (1983b). "To be Continued? Sequels and Continuations of Nineteenth-Century Novels and Novel Fragments", *English Studies* 64:129-43.
- GASKELL, Elizabeth (1857). *The Life of Charlotte Brontë, [...]*. 2 Bde. London ¹1857; überarb. ³1857.
- GATES, Barbara Timm (Hg. 1990). *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston, Mass.
- GEDULD, Harry M. (Hg. 1983). *The Definitive "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" Companion*. New York & London.
- GENETTE, Gérard (²1983). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris 1982; korr. u. erw. Ndr. ²1983; dt. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993.
- (1987). *Seuils*. Paris.
- GILBERT, Elliot L. (Hg. 1965). *Kipling and the Critics*. London.
- GILBERT, Harriett (1986). "Island stories" [Sammelrezension], *New Statesman* 12.9.1986: 112 (Nr. 2894):28-9.
- GILBERT, Sandra M./GUBAR, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, Conn. & London 1979, Ndr. 1984.
- /---- (1988). *No Man's Land: The place of the women writer in the twentieth century*. [2] Bde. New Haven, Conn. & London 1988-[89].
- GILSON, David (1986). "Editions and Publishing History", in GREY (Hg. 1986:135-9).
- GLANCY, Kathleen (1989). "What Happened Next? or The Many Husbands of Georgina Darcy", *Persuasions* 11:110-6.
- GLUT, Donald F. (1975). *The Dracula Book*. Metuchen, N.J.
- GOLDSWORTHY, Joan (1988). s. v. "Aiken, Joan (Delano)", in *Contemporary Authors* NR23:3-5.
- GOODRIDGE, J. F. (1964). *Emily Brontë: "Wuthering Heights"*. London.
- GOONETILLEKE, D. C. R. A. (1988). *Images of the Raj: South Asia in the literature of empire*. London.
- GORIN, J.-P. (1967). "A l'Académie française: Le Grand Prix du roman est décerné à M. Michel Tournier", *Le Monde* 18.11.1967:10.
- GRAFFE, Dorothy (1923). "Not Jane Austen" [Rezension v. OULTON (1923)], *The Nation* [New York] 116:576.
- GRAINVILLE, Patrick (1980). "Tournier au lycée", *Sud: Revue littéraire* 10:42-7.
- GRAY, Paul (1978). "More News of the Dark Foundling" [Rezension v. L'ESTRANGE und CAINE (1977)], *Time* 13.2.1978:59-61.
- GREEN, Richard Lancelyn (Hg. 1986). *The Sherlock Holmes Letters*. London.
- GREEN, Roger Lancelyn (Hg. 1971). *Kipling: The critical heritage*. London.
- GREGG, Veronica Marie (1987). *Jean Rhys, Europe and the West Indies: A literary study*. Phil. Diss. University of Kent at Canterbury. [Vgl. *Dissertation Abstracts International* 1988:49,3:510A.]
- GREY, J. David (Hg. 1986). *The Jane Austen Handbook with "A Dictionary of Jane Austen's Life and Works"*. London.

- GRIMM, Gunter (Hg. 1975). *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart.
- (1977). *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München.
- GRIMM, Jürgen (Hg. 1989). *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart.
- GROEBEN, Norbert (1972). *Literaturpsychologie: Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*. Stuttgart & Berlin.
- GRUNDY, Isobel (1982). "Farther Adventures of Robinson Crusoe", *The Scriblerian and the Kit-cats* 14:122-4.
- GUICHARD, Nicole (1989). *Michel Tournier: Autrui et la quête du double*. Paris.
- GUNNESS, Christopher (1978). "White Man, Black Man", *People* [Port-of-Spain, Trinidad] Juni 1978:3 (Nr. 26):14, 51-2.
- GUTTRIDGE, Peter (1991). "Dirty Tricks Department", *The Sunday Times* 2.6.1991.
- GYR, Ueli (1978). *Die Fremdthematik im Werk von C.-F. Ramuz: Zur Bedeutsamkeit interkulturell-reflektierter Ethnozentrik in der Literatur*. Bern & Frankfurt a.M. & Las Vegas.
- HAEFNER, Gerhard (1981). *Der englische Trivialroman im 20. Jahrhundert: Eine rezeptionsästhetische Untersuchung*. Königstein i.Ts.
- HAFLEY, James (1958). "The Villain in *Wuthering Heights*", *Nineteenth-Century Fiction* 13: 199-215.
- HAGAN, John (1967). "Control of Sympathy in *Wuthering Heights*", *Nineteenth-Century Fiction* 22:305-23.
- HAGE, Volker (1992). "Lara will kein Kind", *Die Zeit* 26.6.1992:55.
- HALEY, William (1980). "A Brontë Emma" [Rezension v. *Another Lady* (1980)], *Books and Bookmen* 1980:25,6:48-9.
- HALL, Judith (1975). "Sanditon's 'Other Lady' ", *Woman's Journal* August 1975:71.
- HAMNER, Robert D. (1977). "Mythological Aspects of Derek Walcott's Drama", *Ariel: A review of international English literature* 8,3:35-58.
- (1981). *Derek Walcott*. Boston, Mass.
- (1985). "Exorcising the Planter-Devil in the Plays of Derek Walcott", *Commonwealth Essays and Studies* 7:95-102.
- HANDLEY, Graham (1989). "Reclaimed", *The George Eliot Fellowship Review* 20:38-40.
- HARA, Elichi (1986). "Stories Present and Absent in *Great Expectations*", *ELH: Journal of English Literary History* 53:593-614.
- HARRIS, Wilson (1983). *The Womb of Space: The cross-cultural imagination*. Westport, Conn.
- (1985). "Jean Rhys's 'Tree of Life' ", *The Review of Contemporary Fiction* 5:114-7.
- HARRISON, Nancy R. (1988). *Jean Rhys and the Novel as Women's Text* (Phil. Diss. University of Texas at Austin, 1983). Chapel Hill, N.C. & London.
- HAYES, E. N. (1949). "*Emma*: A dissenting opinion", *Nineteenth-Century Fiction* 4:3-7. Ndr. in LODGE (Hg. 1968:74-7).
- HEARNE, John (1974). "The Wide Sargasso Sea: A West Indian Reflection", *Cornhill Magazine* 180:323-33.
- HEIDENREICH, Regina [HEIDENREICH, Helmut] (Hg. 1982). *Daniel Defoe: Schriften zum Erzählwerk*. Darmstadt.
- HEILMAN, Robert B. (1958). "Charlotte Brontë's 'New' Gothic", in Robert RATHBURN/Martin STEINMANN, Jr. (Hg. 1958:118-32), *From Jane Austen to Joseph Conrad: Essays collected in memory of James T. Hillhouse*. Minneapolis, Minn.. Ndr. in DUNN (Hg. 1971:457-62), Ndr. in ALLOTT (Hg. 1973:195-204).
- HEMENWAY, Stephen Ignatius (1975). *The Novel of India* (Phil. Diss. University of Illinois 1972). 2 Bde. Calcutta.

- HEMMERECHTS, Kristien (1987). *A Plausible Story and A Plausible Way of Telling It: A structuralist analysis of Jean Rhys's novels*. Frankfurt a.M. & Bern & New York.
- HEMPFER, Klaus W. (1987). *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsformen als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart.
- HIGDON, David Leon (1984). *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*. London.
- HILL, Errol (1972). "The Emergence of a National Drama in the West Indies", *Caribbean Quarterly* 18,4:9-40.
- HILL, Susan (1977). "Two cheers for Jane" [Sammelrezension], *The Times* 21.4.1977:19.
- HITE, Molly (1989). *The Other Side of the Story: Structures and strategies of contemporary feminist narrative*. Ithaca, N.Y. & London.
- HOBSBAUM, Philip (1972). *A Reader's Guide to Charles Dickens*. London.
- HOGAN, Charles Beecher (1950). "Jane Austen and her early public", *Review of English Studies* N.S.1:39-54.
- HOHENDAHL, Peter Uwe (Hg. 1974). *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*. Frankfurt a.M.
- HOLLAND, Norman N. (1968). *The Dynamics of Literary Response*. New York.
- HOPKINSON, David (1984). "A Niece of Jane Austen", *Notes and Queries* 229:470-1.
- (1986). "Completions", in GREY (Hg. 1986:72-6).
- HORKHEIMER, Max ([1947] 1967). *Eclipse of Reason*. New York 1947. Dt. übers. u. hg. v. Alfred Schmidt als *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft: Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*. Frankfurt a.M. 1967; Ndr. 1974.
- HORSMAN, Alan (1990). *The Victorian Novel*. Oxford (The Oxford History of English Literature, 13).
- HOWARD, Michael S. (1971). *Jonathan Cape, Publisher*. London.
- HOWELLS, Coral Ann (1991). *Jean Rhys*. New York & London & Toronto.
- HUNTER, J. Paul (1966). *The Reluctant Pilgrim: Defoe's emblematic method and quest for form in "Robinson Crusoe"*. Baltimore, Md.
- INGARDEN, Roman ([1931] ³1965). *Das literarische Kunstwerk: Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Halle ¹1931 [mit dem Untertitel: *Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*]; überarb. Tübingen ³1965.
- (1968). *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen.
- ISER, Wolfgang (1970). *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz 1970; ⁴1974. Ndr. in WARNING (Hg. 1975:228-52).
- (1972a). "Die Leserrolle in Fieldings *Joseph Andrews* und *Tom Jones*", in WARNING (Hg. 1975:435-66).
- (1972b). "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *New Literary History* 3:279-99; dt. in WARNING (Hg. 1975:253-76).
- (1975). "Im Lichte der Kritik", in WARNING (Hg. 1975:325-42).
- (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München.
- ISMOND, Patricia (1985). "Walcott's Later Drama: from 'Joker' to 'Remembrance'", *Ariel: A review of international English literature* 16,3:89-101.
- JACK, Jane/SMITH, Margaret (1969). "Appendix I: The Chronology of *Jane Eyre*", in [Charlotte BRONTE] (hg. JACK/SMITH 1969:610-4), *Jane Eyre*. Oxford (The Clarendon Edition of the Novels of the Brontës).
- JAMES, Louis ([1963] 1974). *Fiction for the working man, 1830-50: A study of the literature produced for the working classes in early Victorian urban England*. London & Oxford 1963, korr. Ndr. ²1963; Harmondsworth 1974.
- (1970). "Pickwick in America!", *Dickens Studies Annual* 1:65-80.

- JAMES, Louis (1977). "Sun Fire - Painted Fire: Jean Rhys as a Caribbean Novelist", *Ariel: A review of international English literature* 8:111-27.
- (1978). *Jean Rhys*. London.
- JAUSS, Hans Robert ([1967] 1970). *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz 1967. Ndr. in JAUSS (1970:144-207), *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.
- (1973). "Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode", in JAUSS (1982:735-52).
- (1977). "Der Text der Vergangenheit im Dialog mit der Gegenwart (Klassik - wieder modern?)", in JAUSS (1982:787-812).
- (1982). *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M. 1982; Ndr. 41984.
- JEYIFO, Biodun (1989). "On Eurocentric Critical Theory: Some Paradigms from the Texts and Sub-Texts of Post-Colonial Writing", *Kunapipi* 11:107-18.
- JOHNSON, R[eginald]. Brimley (1930). *Jane Austen: Her life, her work, her family, and her critics*. London & Toronto & New York.
- (1931). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (1931:ix-xxvi), *Lady Susan*. London.
- (1934). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (Hg. JOHNSON 1934:vii-xi), *Sanditon, The Watsons, Lady Susan and other miscellanea*. London (Everyman's Library).
- JONES, Bernard (1978). "Unfinished symphonies" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *Books and Bookmen* 23:28-30.
- KAKUTANI, Michiko (1987). "Books of The Times" [Sammelrezension], *The New York Times* 11.2.1987:C 24.
- KAPLAN, Fred (1980). "Recent Dickens Studies: 1977-1978", *Dickens Studies Annual* 8: 291-324.
- KARRER, Wolfgang (1977). *Parodie, Travestie, Pastiche*. München.
- KIELY, Robert (1964). *Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure*. Cambridge, Mass.
- (1978). "Robert Louis Stevenson", in FORD (Hg. 21978:333-47).
- KILLAM, G. D. (Hg. 1968:7-35). *Africa in English Fiction, 1874-1939*. Ibadan, Nigeria.
- KING, Bruce (1980). *The New English Literatures - cultural nationalism in a changing world*. London.
- (Hg. 1979). *West Indian Literature*. London.
- (1991). s. v. "Walcott, Derek (Alton)", in CHEVALIER (Hg. 51991:1021-4).
- KING, Francis (1986). "Telling stories, telling tales, telling fiction" [Rezension v. COETZEE (1986)], *The Spectator* 20.9.1986:33.
- KLINKOWITZ, Jerome (1982). "John Gardner's *Grendel*", in Robert A. MORACE/Kathryn VanSPANCKEREN (Hg. 1982:62-7), *John Gardner: Critical Perspectives*. Carbondale, Ill.
- KLOEPFER, Deborah Kelly (1985). "Voyage in the Dark: Jean Rhys's Masquerade for the Mother", *Contemporary Literature* 26:443-59.
- KLÜPPELHOLZ, Heinz (1988). "Fortsetzungen und ein Ende: Intertextuelles zu einer spanischen und einer englischen Kontinuation des *Lazarillo de Tormes* (1554)", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 225:81-98.
- KNAPP, Bettina L. (1986). "Jean Rhys: Wide Sargossa [sic] Sea: Mother/Daughter Identification and Alienation", *Journal of Evolutionary Psychology* 7:211-26.
- KNAPP, Karlfried/ENNINGER, Werner/KNAPP-POTTHOFF, Annelie (Hg. 1987). *Analyzing Intercultural Communication*. Berlin & New York & Amsterdam.
- KOHLER, Peter u. a. (1986). "Round Table on the Works of J. M. Coetzee", *Commonwealth Essays and Studies* 9:50-8.

- KOSIK, Karel (1967). "Historismus und Historizismus", in KOSIK (dt.1967:133-49), *Die Dialektik des Konkreten: Eine Studie zur Problematik des Menschen in der Welt*. Frankfurt a.M. Ndr. in HOHENDAHL (Hg. 1974:202-14).
- KOSTER, Serge (1986). *Michel Tournier*. Paris.
- KREISSMAN, Bernard (1960). *Pamela--Shamela: A study of the criticisms, burlesques, parodies, and adaptations of Richardson's "Pamela"*. [Lincoln, Nebr.]
- KROEBER, Karl (1971). *Styles in Fictional Structure: The art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot*. Princeton, N.J.
- LADDIE, Hugh/PRESCOTT, Peter/VITORIA, Mary (1980). *The Modern Law of Copyright*. London.
- LAI, Wally Look (1968). "The road to Thornfield Hall: An analysis of Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea* (André Deutsch, 1966)", in John LA ROSE (Hg. 1968:38-52), *New Beacon Reviews: Collection one*. London.
- LANE, Michael/BOOTH, Jeremy (1980). *Books and Publishers: Commerce against culture in postwar Britain*. Lexington, Mass. & Toronto.
- LANE, Richard (1990). "Embroiling Narratives: Appropriating the Signifier in J. M. Coetzee's *Foe*", *Commonwealth Essays and Studies* 13:106-11.
- LASCELLES, Mary (1939). *Jane Austen and Her Art*. Oxford.
- LASLETT, Peter (1971). *The World We Have Lost*. London.
- LAUREILLARD, Rémi (1967). "Une nouvelle histoire de Robinson" [Rezension v. TOURNIER (1967)], *Le Quinzaine littéraire* 1.6.1967:Nr. 29:10-11.
- LEAVIS, [Queenie]. D. (1941-4). "A Critical Theory of Jane Austen's Writings", *Scrutiny* 1941:10:61-87, 114-42; 1942:10:272-94; 1944:12:104-119.
- (1958). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (1958:vii-xxiv), "*Sense and Sensibility*" with "*Lady Susan*" and "*The Watsons*". London (Macdonald Illustrated Classics, 37).
- (1966). "Introduction", "Notes", in [Charlotte BRONTE] (hg. LEAVIS 1966:7-29, 479-89), *Jane Eyre*. Harmondsworth (Penguin English Library).
- LE GALLEZ, Paula (1990). *The Rhys Woman*. London.
- LEMON, C. H. (1978). "Report of the Honorary Editor", *Brontë Society Transactions* 88: 241-2.
- LEONHARDT, Rudolf Walter (1991). "Der Kongreß der Kriminalisten" [Rezension v. FRUTTERO/LUCENTINI (1989 dt. 1991)], *Die Zeit* 22.11.1991:79.
- LESSER, Simon O. (1957). *Fiction and the Unconscious*. Boston, Mass.
- LETLEY, Emma (1985). "Introduction", in STEVENSON (1881-3 hg. LETLEY 1985:vii-xxiii).
- (1987). "Introduction", in STEVENSON (1886 hg. LETLEY 1987:vii-xxv).
- LEWIS, Peter (1986). s. v. "TENNANT, Emma (Christina)", in VINSON/ KIRKPATRICK (Hg. 1986:801-3).
- LIEBS, Elke (1977). *Die pädagogische Insel: Studien zur Rezeption des "Robinson Crusoe" in deutschen Jugendbearbeitungen*. Stuttgart.
- LINDEY, Alexander (1952). *Plagiarism and Originality*. New York 1952; Ndr. Westport, Conn. 1974.
- LINK, Hannelore (1976). *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart & Berlin.
- LITZ, A[rthur]. Walton (1965). *Jane Austen: A study of her artistic development*. London.
- (1986). "Criticism, 1939-83", in GREY (Hg. 1986:110-7).
- LODGE, David (1966). "The Vocabulary of *Mansfield Park*", in LODGE ([1966] 21984: 94-113).
- (Hg. 1968). *Jane Austen: "Emma". A casebook*. London 1968; überarb. u. erw. 21991.
- (1969). "The Novelist at the Crossroads", *Critical Quarterly* 1969; Ndr. in LODGE ([1971] 1986:3-34), *The Novelist at the Crossroads*. London.

- LODGE, David (21984). *Language of Fiction: Essays in criticism and verbal analysis of the English novel*. London 1966; erw. 21984.
- (1986). "Jane Austen's Novels: Form and Structure", in GREY (Hg. 1986:165-78). Als "Composition, distribution, arrangement: Form and structure in Jane Austen's novels" in LODGE (1990:116-28), *After Bakhtin: Essays on fiction and criticism*. London & New York.
- (1992). "The Novelist Today: Still at the Crossroads?", in Malcolm BRADBURY/Judy COOKE (Hg. 1992:203-15), *New Writing*. London.
- LONGLEY, Katherine M. (1981). "Book Review", *The Dickensian* 77:102-5.
- LUCIE-SMITH, Edward (Hg. 21985). *British Poetry since 1945*. Harmondsworth 1970; überarb. 21985.
- LUENGO, Anthony E. (1976). "Wide Sargasso Sea and the Gothic Mode", *World Literature Written in English* 15:229-45.
- LUTZ, Bruno von (1980). *Dramatische Hamlet-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts in England und den USA: Mit einer Bibliographie*. Frankfurt a.M. & Bern & Cirencester.
- MAACK, Annegret (1980). "Die literaturkritische und literarische Rezeption von Leben und Werk der 'Brontë-Sisters'", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 13:201-19.
- MacANDREW, Elizabeth (1979). *The Gothic Tradition in Fiction*. New York.
- MacDONAGH, Oliver (1987). "Sanditon: A Regency Novel", in Tom DUNNE (Hg. 1987: 114-32), *The Writer as Witness: Literature as historical evidence*. Cork.
- MACKINNON, Frank/EWART, Kenneth (1985). "Notes on the History of English Copyright", in DRABBLE (Hg. 51985:1113-25).
- MACLEAN, Kirstine Mairi (1984). *Relationships in the work of Michel Tournier*. Phil. Diss. University of St. Andrews. [British Thesis].
- MAIXNER, Paul (Hg. 1981). *Robert Louis Stevenson: The critical heritage*. London & Boston, Mass.
- MANDELKOW, Karl Robert (1970). "Probleme der Wirkungsgeschichte", *Jahrbuch für internationale Germanistik* 2:71-84. Ndr. in HOHENDAHL (Hg. 1974:82-96).
- MANN, Elizabeth L. (1939). "The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800", *Philological Quarterly* 18:97-118.
- MANN, Peter (1982). *From author to reader: A social study of books*. London.
- MANNING, Sylvia (1980). "Recent Dickens Studies, 1980", *Dickens Studies Annual* 10: 241-63.
- MARAI, Michael (1989). "Interpretative Authoritarianism: Reading/Colonizing Coetzee's *Foe*", *English in Africa* 16:9-16.
- MARYLES, Daisy (1977). "Best Sellers of 1976", *Publisher's Weekly* 14.2.1977; Ndr. in *The Bowker Annual* 22:466-70.
- (1981). "The Year's Bestselling Books: Hardcover Fiction and Nonfiction", *Publisher's Weekly* 13.3.1981; Ndr. in *The Bowker Annual* 26:431-6 [als "Best Sellers of 1980"].
- (1985). "Best Sellers of 1984: Hardcover Fiction and Nonfiction", *Publisher's Weekly* 15.3.1985; Ndr. in *The Bowker Annual* 30:586-94.
- (1987). "Best Sellers of 1986: Hardcover Fiction and Nonfiction", *Publisher's Weekly* 13.3.1987; Ndr. in *The Bowker Annual* 32:536-44.
- MATTHEWS, Brander (1926). "Mr. Kipling Strikes a Deeper Note" [Rezension v. *Debts and Credits*], *Literary Digest International Book Review* 9:745-6. Ndr. in GREEN (Hg. 1971:337-41).
- MATZAT, Wolfgang (1987). "Roman oder Antiroman--Das Erzählwerk Michel Tourniers", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 97:124-44.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1980). "Des limbes à la vie sauvage", *Sud: Revue littéraire* 10: 33-41.

- MECKIER, Jerome (1988). "Distortion Versus Revaluation: Three Twentieth-Century Responses to Victorian Fiction", *Victorian Newsletter* 73:3-8.
- MELLOWN, Elgin W. (1972). "Characters and Themes in the Novels of Jean Rhys", *Contemporary Literature* 13:458-75. Ndr. in Patricia Meyer SPACKS (Hg. 1977:118-36), *Contemporary Women Novelists*. Englewood Cliffs, N.J.
- MENNECKE, Arnim (1991). *Koloniales Bewußtsein in den Romanen J. M. Coetzees*. Heidelberg.
- MERLLIÉ, Françoise (1988). *Michel Tournier*. Paris.
- MERTNER, Edgar (1983). *Rudyard Kipling und seine Kritiker: Bewunderung und Irritation*. Darmstadt.
- MESERVE, Walter J. (1988). s. v. "Walcott, Derek (Alton)", in VINSON/KIRKPATRICK (Hg. 1988:539-41).
- MEYER, Herman ([1961] 1988). *Das Zitat in der Erzählkunst: Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart 1961; Frankfurt a.M. 1988.
- MEZEI, Kathy (1987). "'And it Kept its Secret': Narration, Memory, and Madness in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*", *Critique: Studies in Modern Fiction* 28:195-209.
- [MILLAR, John Hepburn] (1901). "Recent Fiction" [Sammelrezension], *Blackwood's Magazine* 170:793-5. Ndr. in GREEN (Hg. 1971:269-71).
- MILLER, Karl (1985). *Doubles: Studies in literary history*. Oxford & New York 1985; korr. Ndr. 1987.
- MONOD, Sylvère (1971). "Charlotte Brontë and the Thirty 'Readers' of *Jane Eyre*", in DUNN (Hg. 1971:496-507).
- MOORE, John Rees (1990). "J. M. Coetzee and *Foe*", *The Sewanee Review* 98:152-9.
- MOORE, John Robert (1958). *Daniel Defoe: Citizen of the modern world*. Chicago.
- MORPHET, Tony ([1983] 1987); (1987). "Two Interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987", *Triquarterly* 69:454-64.
- MORRIS, Mowbray (1882). "Charles Dickens", *Fortnightly Review* 32:762-79.
- MORRISON, Blake (1991). "Hard times, harder times, hardest times", *Independent on Sunday* 8.9.1991:20.
- MORTON, Andrew. Q. (1978). "The Inimitable Jane", in MORTON (1978:189-91), *Literary Detection: How to prove authorship and fraud in literature and documents*. New York.
- MUDRICK, Marvin (1952). *Jane Austen: Irony as defense and discovery*. Princeton, N.J.
- MUKHERJEE, Meenakshi (1971). *The Twice Born Fiction: Themes and techniques of the Indian novel in English*. New Delhi & London.
- MÜLLER, Günther (1947). *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn 1947. Ndr. in Bruno HILLEBRAND (Hg. 1978:64-82), *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt.
- MÜLLER, Wolfgang G. (1984). "Der freie indirekte Stil bei Jane Austen als Mittel der Rede- und Gedankenwiedergabe", *Poetica* 16:206-36.
- NAIPAUL, V. S. (1962). *The Middle Passage: Impressions of five societies - British, French and Dutch - in the West Indies and South America*. London 1962, Ndr. 1974.
- NARDIN, Jane (1973). *Those Elegant Decorums: The concept of propriety in Jane Austen's novels*. Albany, N.Y.
- NAUMANN, Peter (1976). *Keyhole und Candle: John Clelands "Memoirs of a Woman of Pleasure" und die Entstehung des pornographischen Romans in England*. Heidelberg.
- NAZARETH, Peter (1984). "Waiting for Amin: Two Decades of Ugandan Literature", in KILLAM (Hg. 1968:7-35).
- NEBEKER, Helen (1981). *Jean Rhys: Woman in passage. A critical study of the novels of Jean Rhys*. Montreal.
- NICHOLSON, Maureen (1987). "'If I make the air around him thick with words': J. M. Coetzee's *Foe*", *West Coast Review* 21,4:52-8.

- NICOLAISEN, W. F. H. (1987). "Names in Derivative Literature and Parodies", *Literary Onomastics Studies* 14:49-67.
- NICOLL, W. Robertson (1912). *The Problem of Edwin Drood: A study in the methods of Dickens*. London & New York & Toronto.
- NIELSEN, Hanne/BRAHMS, Flemming (1975). "Retrieval of a Monster: Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*", in Anna RUTHERFORD/Kirsten Holst PETERSEN (Hg. 1975:139-62), *Enigma of Values: An introduction*. Aarhus, Denmark.
- NIESEN DE ABRUÑA, Laura (1988). "Jean Rhys's Feminism: Theory Against Practice", *World Literature Written in English* 28:326-36.
- NISBET, Ada (1964). "Charles Dickens", in STEVENSON (Hg. 1964:44-53).
- NOTT, Kathleen (1969). "A pride of prejudices" [Sammelrezension], *The Observer* 2.2.1969:29.
- NSAMBA, Yolamu (1970). "What Price Prospero?" [Rezension v. TOURNIER (1967, übers. Denny 1969)], *East Africa Journal* [Nairobi, Kenia] 7,7:32-6 [zuerst in NANGA: *Journal of the National Teacher's College* (Kyambogo, Uganda) 1970].
- O'CONNOR, Teresa F. (1986). *Jean Rhys: The West Indian novels*. New York & London.
- OLIPHANT, Margaret (1855). "Modern Novelists--Great and Small", *Blackwood's Edinburgh Magazine* 77:554-68. Ndr. in ALLOTT (Hg. 1973:117-22).
- ORWELL, George' [i. e. BLAIR, Eric A.] (1940a). "Charles Dickens", in ORWELL (1940: 9-85), *Inside the Whale and other essays*. London. Ndr. in [ORWELL] (1968:II 413-60).
- (1940b). "Boys' Weeklies", *Horizon* März 1940. Ndr. in [ORWELL] (1968:I 460-84).
- (1942). "Rudyard Kipling" [Rezension v. ELIOT (Hg. 1941)], *Horizon* 5:111-25. Ndr. in [ORWELL] (1968:II 184-97).
- [----] (1968). *The Collected Essays, Journalism and Letters of [...]*, hg. Sonia ORWELL/Ian Angus. 4 Bde. London.
- PAGE, Norman (1972). *The Language of Jane Austen*. Oxford.
- (Hg. 1979). "*Hard Times*", "*Great Expectations*" and "*Our Mutual Friend*": A casebook. London.
- PASCAL, Roy (1977). *The Dual Voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester & Totowa, N.J.
- PATTEN, Robert L. (1978). *Charles Dickens and His Publishers*. Oxford.
- PAULL, H[arry]. M[ajor]. (1928). *Literary Ethics: A study in the growth of the literary conscience*. London 1928; Ndr. Port Washington, N.Y. 1968.
- PAULSON, Ronald/LOCKWOOD, Thomas (Hg. 1969). *Henry Fielding: The critical heritage*. London & New York.
- PENNER, Dick (1987). "J. M. Coetzee's *Foe*: The Muse, the Absurd, and the Colonial Dilemma", *World Literature Written in English* 27:207-15.
- (1989). *Countries of the Mind: The fiction of J. M. Coetzee*. New York & Westport, Conn. & London.
- PETTIT, Chris (1989). "Invisible world tour", *The Times* 10.6.1989:37.
- PETTIT, Susan (1984). "The Bible as Inspiration in Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique*", *French Forum* 9:343-54.
- PFISTER, Manfred (1985). "Konzepte der Intertextualität", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985: 1-30).
- (⁵1988). *Das Drama: Theorie und Analyse*. München ¹1977, korr. u. erw. ⁵1988.
- PHILIP, Neil (1985). Rezension v. AIKEN (1984), *British Book News* 1985:175.
- PORTER, Dennis (1976). "Of Heroines and Victims: Jean Rhys and *Jane Eyre*", *The Massachusetts Review* 17:540-52.
- PORTERFIELD, Christopher (1975). "Playin' Jane" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *Time* 10.3.1975:54-5.

- POST, Robert M. (1989). "The Noise of Freedom: J. M. Coetzee's *Foe*", *Critique: Studies in contemporary fiction* 30:143-54.
- POTTER, Dennis (1972). "Telling Friday" [Fernsehkritik], *New Statesman* 10.11.1972:701-2.
- POWELL, Dilys (1976). "Licence to kill" [Filmkritik], *The Sunday Times* 15.2.1976:36.
- PRIESSNITZ, Horst (Hg. 1980). *Anglo-amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt.
- PROCTOR, Richard A. (1887). *Watched by the Dead: A loving study of Dickens' half-told tale*. London.
- PROFUMO, David (1986). "More Tomfoolery" [Rezension v. COLEMAN (1985)], *TLS* 1986:1255.
- PROTHEROUGH, Robert (1986). *Teaching Literature for Examinations*. Milton Keynes & Philadelphia, Pa.
- PULHAM, Carol (1988). s. v. "Emma Tennant", in Paul und June SCHLUETER (Hg. 1988: 442-4), *An Encyclopedia of British Women Writers*. New York.
- PURDY, Anthony (1984). "From Defoe's 'Crusoe' to Tournier's 'Vendredi': The Metamorphosis of a Myth", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 11:216-35.
- PURTON, Valerie (1989). s. v. "Gardam, Jane", in TODD (1989:262-4).
- RADFORD, F. L. (1980). "The Educative Sequel: *Lady Chatterley's Second Husband* and *Mrs Warren's Daughter*", *Shaw Review* 23:57-62.
- RAINE, Craig (1975). "Knotting" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *New Statesman* 25.7.1975:117-8.
- RAMCHAND, Kenneth (1976). *An Introduction to the Study of West Indian Literature*. Sunbury-on-Thames.
- (2¹1983). *The West Indian Novel and its Background*. London ¹1970; erw. London & Kingston, Jamaica & Port of Spain, Trinidad ²1983.
- RECKWITZ, Erhard (1976). *Die Robinsonade: Themen und Formen einer literarischen Gattung*. Amsterdam.
- REDLICH, Monica (1932). *Jane Austen Corrected* [Rezension v. COBBETT (1932a)], *The Spectator* 1932:349.
- REESE, Walter (1980). *Literarische Rezeption*. Stuttgart.
- REICH-RANICKI, Marcel (1974). "Der Fänger im DDR-Roggen: Ulrich Plenzdorfs jedenfalls wichtiger Werther-Roman", *Die Zeit* 4.5.1973. Ndr. in Peter J. BRENNER (Hg. 1982:262-9), *Plenzdorfs "Neue Leiden des jungen W."* Frankfurt a.M.
- REYNOLDS, Stanley (1972). "Man Friday. BBC 1" [Fernsehkritik], *The Times* 31.10.1972: 11.
- RIEGER, Dietmar (1970). "Revolution und Restauration: Louvet de Couvrays Romane als Gegenstand literarischer Repliken", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 207:241-59.
- ROBINSON, David (1976). "After Buñuel" [Filmkritik], *The Times* 13.2.1976:12.
- ROBSON, W. W. (1983). "The Mystery of Edwin Drood: the solution?", *TLS* 1983:1246, 1259.
- ROE, F. Gordon (1926). "The Penny Pickwick", *The Dickensian* 22:153-6.
- ROE, Sue (1987). "The Shadow of Light: The Symbolic Underworld of Jean Rhys", in ROE (Hg. 1987:227-62), *Women Reading Women's Writing*. Brighton.
- (1990). *Writing and Gender: Virginia Woolf's writing practice*. Hemel Hempstead & New York.
- ROGERS, Pat (Hg. 1972). *Defoe: The critical heritage*. London & Boston, Mass.
- (1979). *Robinson Crusoe*. London.
- (1980). "Blood, milk and tears" [Rezension v. JONG (1980)], *TLS* 1980:1190.

- ROHMANN, Gerd (1991). "Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa", in BRUNKHORST u. a. (Hg. 1991:179-88).
- RONSE, Henri (1967). "Un robinson solaire" [Rezension v. TOURNIER (1967)], *Les lettres françaises* 19.7.1967:10.
- ROSENBERG, Edgar (1980). "Dating *Edwin Drood*", *The Dickensian* 76:42-3.
- (1981). "Last Words on *Great Expectations*: A Textual Brief on the Six Endings", *Dickens Studies Annual* 9:87-115.
- ROSENGARTEN, Herbert J. (1978). "The Brontës", in FORD (Hg. 21978:172-203).
- ROSS, Angus (1971). s. v. "Royde-Smith, Naomi Gwladys", in David DAICHES (Hg. 1971:453), *The Penguin Companion to Literature: Britain and the Commonwealth*. Harmondsworth.
- ROTHERMUND, Arnold (1986). *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt a.M.
- ROTHERMUND, Dietmar (1965). *Die politische Willensbildung in Indien, 1900-1960*. Wiesbaden.
- ROUSE, John (1964). *The Literary Reputation of Rudyard Kipling: A study of the criticism of Kipling's works in British literary periodicals from 1886 to 1960*. Phil. Diss. New York University.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1762). *Émile; ou, De l'Éducation*. Paris 1762. Ndr. v. Auszügen in engl. Übers. in ROGERS (Hg. 1972:52-3).
- RUBIN, David (1986). *After the Raj: British novels of India since 1947*. Hanover, N.H. & London.
- RUTHERFORD, Andrew (Hg. 1964). *Kipling's Mind and Art*. London.
- RYAN, J. S. (1987). " 'The second Magwitch fortune' and his Second Daughter", *The Dickensian* 83:106-9.
- SACHS, Marilyn (1986). "The Sequels to Jane Austen's Novels", in GREY (Hg. 1986:374-6).
- SADLER, Geoff (1988). s. v. "Mitchell, Adrian", in VINSON/KIRKPATRICK (Hg. 41988:376).
- (1991a). s. v. "Mitchell, Adrian", in CHEVALIER (Hg. 51991:658-61).
- (1991b). s. v. "Walcott, Derek (Alton)", in KIRKPATRICK (Hg. 21991:1354-5).
- SADRIN, Anny (1988). *Great Expectations*. London.
- St. AUBYN, F. C. (1988). "Friday and/or Vendredi", *Romanic Review* 79:366-76.
- SANDISON, Alan (1987). "Introduction", in KIPLING ([1901] 1987:xiii-xxx).
- SANKEY, Margaret (1981). "Meaning through Intertextuality: Isomorphism of Defoe's *Robinson Crusoe* and Tournier's *Vendredi ou les limbes du Pacifique*", *Australian Journal of French Studies* 18:77-88.
- SARTRE, Jan-Paul ([1948] 1968). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948. Ndr. in SARTRE (1968:55-330), *Situations, II*. Paris. Dt. übers. in HOHENDAHL (Hg. 1974:166-80).
- SAUTEL, Nadine (1986). "Un Robinson triple" [Rezension v. COMPERE (1986)], *Magazine littéraire* 235:60-1.
- SBIROLI, Lynn Salkin (1987). *Michel Tournier: La séduction du jeu*. Genève & Paris.
- SCHARFMAN, Ronnie (1981). "Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* and Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*", *Yale French Studies* 62:88-106.
- SCHMIDT, Paul Gerhard (1964). *Supplemente lateinischer Prosa in der Neuzeit: Rekonstruktionen zu lateinischen Autoren von der Renaissance bis zur Aufklärung*. Göttingen.
- SCHORER, Mark (1948). "Technique as Discovery", *Hudson Review* 1:67-87. Ndr. in Philip STEVICK (Hg. 1967:65-84), *The Theory of the Novel*. New York & London.
- SCHULTE-MIDDELICH, Bernd (1985). "Funktionen intertextueller Textkonstitution", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985:197-42).

- SCHWARZ, Gottfried (1989). "Gérard Genette, [...] *Palimpsestes. La littérature au second degré*", in JENS (Hg. 1989:VI 212-4).
- SEEBER, Hans Ulrich (Hg. 1991). *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart.
- SENIOR, F. Dorothy (1928). *The Life and Times of Colley Cibber*. London.
- S VRY, Jean ([1985] 1986). "An Interview with J. M. Coetzee" [University of Cape Town, 28.8.1985], *Commonwealth Essays and Studies* 9:1-7.
- SEYMOUR, Miranda (1982). Sammelrezension, *The Times* 13.5.1982:11.
- SHAKESPEARE, Nicholas (1986). "A slap bang farce nipped in bud" [Sammelrezension], *The Times* 11.9.1986:11.
- SHERBO, Arthur (1969). *Studies in the Eighteenth Century English Novel*. [Lansing, Mich.].
- SHORES, Lucille P. (1972). "The Character of Estella in *Great Expectations*", *Massachusetts Studies in English* 3:91-9.
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of Their Own: British women novelists from Bront  to Lessing*. Princeton, N.J.
- ([1985] 1986). *The New Feminist Criticism: Essays on women, literature, and theory*. New York 1985; London 1986.
- (1990). "Solitude, work, humility" [Rezension v. MARTIN (1990)], *TLS* 1.6.1990:586.
- SHOWERS, Paul (1973). "Friday and Robinson" [Rezension v. TOURNIER (1971a,  bers. Mannheim 1972)], *NYTBR* 14.1.1973:8.
- SHRAPNEL, Norman (1969). "In Crusoe's footsteps" [Sammelrezension], *The Guardian* 7.2.1969:7.
- [SIMPSON, Richard] (1870). "Jane Austen" [Rezension v. AUSTEN-LEIGH 1870], *North British Review* 52:129-52. Ndr. in SOUTHAM (Hg. 1968:I 241-65).
- SLATER, Michael (1974). "Dickens", in DYSON (Hg. 1974:179-99).
- SMILOWITZ, Erika (1986). "Childlike Women and Paternal Men: Colonialism in Jean Rhys's Fiction", *Ariel: A review of international English literature* 17:93-103.
- SMITH, Margaret (1973). "Introduction", in [Charlotte BRONTE] (hg. SMITH 1973:vii-xxii), *Jane Eyre*. London (Oxford English Novels).
- SOUTHAM, B[rian]. C. (1964). *Jane Austen's Literary Manuscripts: A study of the novelist's development through the surviving papers*. London.
- (Hg. 1968-87). *Jane Austen: The critical heritage*. 2 Bde. London & New York.
- (1974). "Jane Austen", in DYSON (Hg. 1974:145-63).
- (Hg. 1976). *Jane Austen: "Sense and Sensibility", "Pride and Prejudice", and "Mansfield Park"*. A casebook. London.
- (1985). "Preface", in [Jane AUSTEN] (hg. R. W. CHAPMAN [1927] 1985:xi-xiii), *The Watsons: A fragment*. Oxford 1927; erw. Ndr. London & Dover, N.H. 1985.
- (1986). "Criticism, 1870-1940", in GREY (Hg. 1986:102-9).
- SPLENDRE, Paola (1988). "J. M. Coetzee's *Foe*: Intertextual and Metafictional Resonances", *Commonwealth Essays and Studies* 11:55-60.
- STACKELBERG, Jürgen von (1972). *Literarische Rezeptionsformen: Übersetzung - Supplement - Parodie*. Frankfurt a.M..
- (1991). "Formen produktiver Literaturrezeption", in BRUNKHORST u. a. (Hg. 1991:1-13).
- STALEY, Thomas F. (1979). *Jean Rhys: A Critical Study*. London.
- STANDOP, Ewald/MERTNER, Edgar (⁴1983). *Englische Literaturgeschichte*. Heidelberg ¹1967; korr. u. erw. ⁴1983.
- STANZEL, Franz K. (⁴1989). *Theorie des Erzählens*. Göttingen ¹1979; überarb. ²1982; Ndr. ⁴1989.
- STARR, G. A. (1965). *Defoe and spiritual autobiography*. Princeton, N.J.
- STARRETT, Vincent (1934). *The Private Life of Sherlock Holmes*. 1934, Ndr. New York 1971.

- STARRETT, Vincent (1940). *Books Alive: A profane chronicle of literary endeavor and literary misdemeanor*. New York.
- St. AUBYN, F. C. (1988). [Siehe unter SAINT AUBIN.]
- STEINVORTH, Klaus (1975). *The Indo-English Novel: The impact of the West on literature in a developing country*. Wiesbaden.
- STEMMLER, Theo (1988). *Robinson für Erwachsene: Modelle gesellschaftlichen Verhaltens in Defoes und Tourniers Robinsonaden*. Mannheim.
- STERN, Carol Simpson (1991). s. v. "Jong, Erica (née Mann)", in CHEVALIER (Hg. 1991: 487-8).
- STEVENSON, Lionel (Hg. 1964). *Victorian Fiction: A guide to research*. Cambridge, Mass.
- STEWART, J. I. M. (1977). "The tribulations of Emma" [Rezension v. ANOTHER (1977)], *TLS* 1977:420.
- (1980). "A stab in the dark" [Rezension v. GARFIELD (1980)], *TLS* 1980:1087.
- STIERLE, Karlheinz (1984). "Werk und Intertextualität", in STIERIE/Rainer WARNING (Hg. 1984:147-9), *Das Gespräch*. München.
- STILZ, Gerhard (1982). "Kipling heute: Forschungsbericht 1970-1979", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 219:119-40.
- STIRN, François (1983). *Vendredi ou les limbes du Pacifique: Analyse critique*. Paris.
- STOKES, Myra (1991). *The Language of Jane Austen: A study of some aspects of her vocabulary*. London.
- SUERBAUM, Ulrich (1985). "Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen", in BROICH/PFISTER (Hg. 1985:58-77).
- SUTHERLAND, J[ohn]. A. (1978). *Fiction and the Fiction Industry*. London.
- , John (1981). *Bestsellers: Popular fiction of the 1970s*. London & Boston, Mass.
- SYMONS, Julian (21985). *Bloody Murder: From the detective story to the crime novel. A history*. London 1972; überarb. u. erw. Harmondsworth & New York 21985.
- TAINÉ, Hippolyte (1863). *Histoire de la Littérature Anglaise*. Paris 1863. Ndr. v. Auszügen in engl. Übers. in ROGERS (Hg. 1972:160-6).
- TAYLOR, D. S. (1982). Rezension von ROE (1982) in *The Spectator*, zitiert nach dem Rückenband von ROE ([1982] 1983).
- TAYLOR, Patrick (1986). "Myth and Reality in Caribbean Narrative: Derek Walcott's *Pantomime*", *World Literature Written in English* 26:169-77.
- (1989). *The Narrative of Liberation: Perspectives on Afro-Caribbean literature, popular culture, and politics*. Ithaca, N.Y. & London.
- TERRY, Judith (1986b). "'Knit Your Own Stuff'; or, Finishing Off Jane Austen", *Persuasions* 8:73-83.
- (1988). "Seen But Not Heard: Servants in Jane Austen's England", *Persuasions* 10: 104-16.
- THIEL, André (1968). Rezension v. TOURNIER (1967) in *La revue nouvelle* 47:97-8.
- THIEME, John (1977). "Double Identity in the Novels of Garth St. Omer", *Ariel: A review of international English literature* 8,3:81-97.
- (1979). "'Apparitions of Disaster': Brontëan Parallels in *Wide Sargasso Sea* and *Guerillas*", *Journal of Commonwealth Literature* 14:116-32.
- THOMAS, Clara (1978). "Mr. Rochester's first marriage: *Wide Sargasso Sea* by Jean Rhys", *World Literature Written in English* 17:342-57.
- THOMAS, Donald (1969). *A Long Time Burning: The history of literary censorship in England*. London.
- THOMSEN, Christian W. (1980). *Das englische Theater der Gegenwart*. Düsseldorf.
- THORPE, Michael (1977). "'The Other Side': *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*", *Ariel: A review of international English literature* 8:99-110.

- TIFFIN, Helen (1978). "Mirror and mask: Colonial motifs in the novels of Jean Rhys", *World Literature Written in English* 17:328-41.
- (1987). "Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse", *Kunapipi* 9,3:17-34.
- TOOMEY, Philippa (1975). "Happiest of inventions" [Rezension v. ANOTHER LADY (1975)], *The Times* 21.7.1975:9.
- (1986). "Rum Napoleonic lashes" [Sammelrezension], *The Times* 10.4.1986:11.
- (1990). "Dr Jekyll, I presume" [Sammelrezension], *The Times* 24.5.1990:17.
- (1991). "Reader she married him" [Rezension v. KYDD (1991), *The Times* 9.5.1991].
- TOWNSEND, John Rowe (1979). *A Sounding of Storytellers: New and revised essays on contemporary writers for children*. Harmondsworth.
- (1989). s. v. "Aiken, Joan (Delano)", in Tracy CHEVALIER (Hg. 1989:9-11), *Twentieth-Century Children's Writers*. Chicago & London [1978].
- TUBE, Henry (1969). "This son of York" [Rezension v. TOURNIER (1967, übers. Denny 1969)], *Spectator* 7.2.1969:222:173-4.
- TURNER, Alice K. (1988). "Paperbacks in the News: Jean Rhys Rediscovered: How it Happened", *Publisher's Weekly* 206:56-8.
- TURNER, E. S. (1985). "Butting the Ground", *TLS* 1985:1125.
- ULLRICH, Hermann (1924). *Defoes "Robinson Crusoe": Die Geschichte eines Weltbuches. Für den weiteren Leserkreis dargestellt [...]*. Leipzig.
- UPHAUS, Robert W. (1986). "Cornelia Knight's *Dinarbas*: A sequel to *Rasselas*", *Philological Quarterly* 65:433-46.
- VEEDER, William (1988). "Children of the Night: Stevenson and Patriarchy", in VEEDER/HIRSCH (Hg. 1988:107-60).
- /HIRSCH, Gordon (Hg. 1988). *Dr Jekyll and Mr Hyde after One Hundred Years*. Chicago & London.
- VREELAND, Elizabeth (1979). "Jean Rhys: The Art of Fiction LXIV", *Paris Review* 21 (Nr. 76):219-37.
- WAGNER, Kathrin M. (1989). "'Dichter' and 'Dichtung': Susan Barton and the 'Truth' of Autobiography", *English Studies in Africa* 32:1-11.
- WALKLEY, A[rthur]. B. (1923). "Introduction", in [Jane AUSTEN] (hg. WALKLEY 1923:9-18), *The Watsons*. London.
- WALL, Stephen (Hg. 1970). *Charles Dickens: A critical anthology*. Harmondsworth.
- WALSH, William S. (1892). *Handy-book of Literary Curiosities*. Philadelphia, Pa. 1892; London 1925.
- WALTERS, J[ohn]. Cuming (1905). *Clues to Dickens's "Mystery of Edwin Drood"*. London & Manchester.
- (1912). *The Complete Mystery of Edwin Drood: [...] The history, continuations, and solutions (1870-1912)*. London.
- WARDLE, Irving (1979). "Brilliant portrayal of changed roles" [Theaterkritik], *The Times* 19.12.1979:11.
- WARNING, Rainer (Hg. 1975). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München.
- WATSON, Stephen (1986). "Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee", *Research in African Literatures* 17:370-92.
- WATT, Ian (1951). "*Robinson Crusoe* as a Myth", *Essays in Criticism* 1:95-119.
- ([1957] 1963). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London 1957; Harmondsworth 1963.
- (1963). "Introduction", in WATT (Hg. 1963:1-14), *Jane Austen: A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J.
- WEBB, Ruth (1988). "Swimming the Wide Sargasso Sea: The manuscripts of Jean Rhys's novel", *British Library Journal* 14:165-77.

- WEIGHTMAN, John (1968). "Fictions and fables" [Sammelrezension], *The Observer* 14.1.1968:31.
- WEXMAN, Virginia Wright (1988). "Horrors of the Body: Hollywood's Discourse on Beauty and Rouben Mamoulian's *Dr Jekyll and Mr Hyde*", in VEEDER/HIRSCH (Hg. 1988: 283-307).
- WHITING, Charles (1972). *Englands Kreuzweg vom Empire nach Europa*. Aus dem engl. Manuskript übers. v. Christian Spiel. Frankfurt a.M. & Berlin & Wien.
- WILLIAMS, Paul (1988). "Foe: The story of Silence", *English Studies in Africa* 31:33-9.
- WILSON, A. N. (1980). "Charlotte out-Brontëd" [Rezension v. *Another Lady* (1980)], in *TLS* 1980:78.
- WILSON, Edmund (1940). "Dickens: The Two Scrooges", in *New Republic* 102:297-300, 339-42. Erw. in WILSON ([1941b:1-104] 1947:3-85).
- (1941a). "The Kipling That Nobody Read", *Atlantic Monthly* 167:340-54. Ndr. in WILSON ([1941b:105-81] 1947:86-147).
- (1941b). *The Wound and the Bow: Seven studies in literature*. Boston, Mass. 1941; korr. Neu-Ausg. 1947.
- WILSON, Lucy (1986). "Women Must Have Spunks': Jean Rhys's West Indian Outcasts", *Modern Fiction Studies* 32:439-48.
- WIMSATT, W. K., Jr./BEARDSLEY, Monroe C. (1946). "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review* 54:468-88.
- WORDSWORTH, Christopher (1986). "Things from inner space" [Sammelrezension], *The Guardian* 12.9.1986:19.
- WRIGHT, Andrew (1975). "Jane Austen Adapted", *Nineteenth-Century Fiction* 30:421-53.
- WÜNSCH, Marianne (1984). "Wirkung und Rezeption", in Werner KOHLSCHMIDT/Wolfgang MOHR/Achim MASSER (Hg. 21955-88:IV 894-919), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 5 Bde. Berlin & New York.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer (1980). *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*. Frankfurt a.M.
- WYNDHAM, Francis (1964). "Introduction", *Art and Literature: An International Review* 1:173-7. Ndr. in RHYS ([1966:5-13] 1968:5-11).
- ZACHARASIEWICZ, Waldemar (1977). *Die Klimatheorie in der englischen Literatur und Literaturkritik von der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert*. Wien & Stuttgart.
- ZIMMER, Dieter E. (21990). *Tiefenschwindel: Die endlose und die beendbare Psychoanalyse*. Reinbek bei Hamburg 1986; überarb. u. erw. 21990.
- ZINMAN, Toby Silverman (1985). "Adrian Mitchell", in *Dictionary of Literary Biography*. Detroit, Mich. 1985:XL 372-9.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1980). "Figuren auf Pump: Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks", in Heinz RUPP/Hans-Gert ROLOFF (Hg. 1981:I 166-76), *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980*. 4 Bde. Bern & Frankfurt a.M. & Las Vegas (Jahrbuch für Internationale Germanistik, A 8.1-4).
- ZUPANCIC, Peter (1978). "My Man Friday: Zum Motiv des edlen Wilden in der Robinso-nade", *Philobiblon* 22:34-41.

INDEX

Das *Sachregister* soll das Auffinden von Begriffsbestimmungen erleichtern und wurde deshalb im wesentlichen auf die Einleitung und die Teile I und II der Untersuchung beschränkt. In beiden Registern schließt der Seitenverweis auch die entsprechenden Anmerkungen mit ein. Wird daneben noch gesondert allein auf Anmerkungen verwiesen, dann werden diese durch Kursivdruck gekennzeichnet (z. B. II 134).

1. Personen- und Werkregister

- Ackroyd, Peter 336-7
 Aiken, Joan 56, 212-6, 218, 220-2, 226, 229, 234-6, IV 86, IV 127, 293, 398, 400
 Andrews, V. C. 55-6, II 117
 'Another' 195, 198-201, 204, 234-6, 335, 398
 'Another Lady', *Sanditon* 191-5, 200-1, 204, IV 32, 226, 234-5, 288, 335, 399, 400; *Emma* 286, V 107
 Aristoteles, *Poetik* 28-9, 33-5, 86-7, II 86, IV 71, 399
 Austen, Jane 24, I 63, 56-7, 88, II 95, 184, 187-237, 294, V 82, 314, 335, 337, 363, 366, VII 11, 396, 399, 400; *Pride and Prejudice* 187, 204, 206-7, IV 62, 218; *Emma* I 45, 197, 204, 206-16; *Mansfield Park* I 45, 187, 201, 206, 217-35, IV 66; *The Watsons* I 63, 55, 195-200, 234; *Sanditon* 55, 190-6, 234-5
 Bond, James (Figur) 24, 54, 72, 84, 401
 Brontës 24, 184, 259-94, 363, 366, 399, 401
 Brontë, Charlotte 17, 208, 259-86, 291-4, V 97, 356, 359-60, VII 33
 Brontë, Emily 286-94
 Byron, George Gordon, Lord 26, 28, 31, I 11, 80, 82, II 57, II 96, IV 37, IV 114, 319
 Caine, Jeffrey 56, 289-94, 324, 326, 328, 396, 401
 Campe, Johann Heinrich, I 30, II 82, 116
 Chew, Samuel C. 26-31, 33, 35, I 11
 Cleland, John, *Fanny Hill* 24, 74, 177-80, 232, 400
 Coates, John 196-200, 234
 Cobbett, Alice 194-6, 204, 209, 234-5, 402
 Coetzee, J. M. 17, 152-65, 193, 235, 336, 400
 Coleman, Bob 15, 28, I 42, I 54, 67, 71-2, 181-4, 235, 350, 396-8, 400
 Defoe, Daniel I 10, I 14, 55-6, II 88, 232; *Robinson Crusoe* 17, 24, I 7, I 10, I 30, 74, II 31, II 139, 115-65, 183, 234-6, 350, VII 49, 400
 Dickens, Charles 24, I 45, II 31, II 72, 190, 205, 311-37, 352, 363, 366, 369, 399; *Pickwick Papers* I 12, 79-80, 82, 84; *Great Expectations* 17, 311-3, 323-37; *Edwin Drood* I 7, I 12, 79-82, 312, 314-22, 335, 337, 401
 Doyle, Arthur Conan: siehe unter Holmes
 Dracula (Figur) 24, 72, 366, VII 51
 Eliot, George' I 12, 54, 79-82, 89, II 88, 311
 Fielding, Henry 49, 55-6, II 88, 178, IV 7; *Joseph Andrews* 16, I 10, 55-6, 62, 75, 89, II 96, II 101; *Tom Jones* 15, 24, 28, I 10, 55, 67, 71-2, 80, 82, II 75, 178, 181-4, 232, IV 114, 400; siehe auch unter *History*
Flashman Papers: siehe unter Fraser
 Forster, E. M. 79, 91, II 71, IV 13-4, 370, 372, 377-8, 380
 Frankenstein-Monster (Figur) 24, 72, II 25, II 31, 366, 380-1
 Fraser, George MacDonald 24-5, I 26, I 64, 56, II 25, 347, 396
 Fruttero & Lucentini 318-22, 335, 337, 395
 Ganner-Rauth, Heidi 26-7, 32-5, I 63, 91, II 59, 191, IV 40, IV 46, 264-5, 286, 288, V 40, V 101, 395
 Gardner, John I 22, I 24, 84, II 25, 364-6, 401
 Genette, Gérard 26-30, 34, 35, I 57, I 64, 54-6, 58-66, 75, II 11, II 125, II 136,

- II 139, 119, 122, 135, III 9, III 31, III 67,
 III 80, 178, V 14, VII 56, 395, 405-8
 'Gillespie, Jane' 218-21, 227, 234-6, 398,
 402
 Gordon, Victor 222-8, 231, 234-6, 398
 Grimm, Gunter 61, 68-75, II 9, II 60-3,
 407-8
Gwendolen I 12, 54, 56, 81-2, 89, II 88
 Heyer, Georgette: siehe unter *historical
 romance*
 Hicken, Marilyn I 26, I 29, II 34, IV 62,
 VII 42
 Higdon, David Leon 26-7, 35, 36, I 34,
 I 63-4, 270, V 5, V 7
History of Tom Jones [...] Married 15, 28,
 55, 71-2, 80, II 18, II 101, 181, 183, *Ex-
 kurs* 18
 Holmes, Sherlock (Figur) 24, I 21, I 26,
 I 45, 72, 84, II 21, II 31, II 125, 317-8,
 347, 363-8, 374, 382-4, 399-401
 Homer, *Odyssee* 16, 34, 58, II 72, 143
 Ingarden, Roman 16, 28, 31, 49-51, 71,
 II 9, II 60, II 128, 202, 208
 Iser, Wolfgang 50-3, 60, II 3, II 115
 Jaub, Hans Robert 30-2, 35, 70, 82, II 36,
 II 46
 Jong, Erica 178-82, 231, 234-5, 324,
 396-8, 400-1
 Kerr, Elizabeth M. 26, 33-4, I 29
 Klüppelholz, Heinz 26, I 47, I 53, I 64,
 II 3, II 10, II 18-9, II 25, II 28, II 72,
 II 115, II 130, III 14, IV 44
 Knight, Alanna 328-30, 333, 348, 396,
 398
 Kydd, Robbie 278-85, 292, 324, 396,
 398-9, 401
 Lawrence, D. H. I 27, 54, 81-5, 332
 Link, Hannelore 69, II 9, II 60, II 62, II 66
 Lodge, David IV 6, IV 10, IV 63, IV 87,
 V 5, 397
 Mitchell, Adrian 128-40, 148, 156, 158,
 164, 352, 398, 402
 Noonan, Michael 17, 324-6, 333, 337,
 351, 396
 'Orwell, George' II 31, II 82, 311, 369,
 370
 Paull, H. M. 26, 28-31, 33-5, 71, 79, II 55,
 II 69, II 94, II 113-4, II 128
 Pfister, Manfred I 43, 61, II 14, II 37-8,
 II 125, III 10, IV 9, 407-8
 Plenzdorf, Ulrich 30, I 49, II 34, II 139,
 139, 147
 'Rhys, Jean' 17, 195, 236, 259-85, 292,
 326, 327, 329, 330, 332, 356-7, 361,
 397-402
 Richardson, Samuel I 10, I 14-5, 55, 62,
 71-2, 75, 80, 82, 88-9, 232, IV 7, 357
 Rieger, Dietmar: siehe unter Replik
 Ripley, Alexandra, *Scarlett* 24, 402
 Schmidt, Paul Gerhard 26-7, 29-30, 33,
 35, I 7, I 45, 52, 54, II 131
 Scott, Walter 55, 79, II 52, 182, IV 114,
 284, 311, VII 8, 396
 Shakespeare, William 16, 24, I 5, 65, 74,
 95, II 52, II 88, II 153, 141, 158, IV 114,
 281, VI 24, 359-60, 407
 Sidney, Philip, *Arcadia* I 4-5
 Sinclair, Upton 72, 88-9, II 34, 139, 147
 Smollett, Tobias 23, II 23
 Spenser, Edmund, *Faerie Queene* I 4,
 I 14, IV 58
 Stackelberg, Jürgen v. *Einl.* 5, 26-7, 31-5,
 53, 61, 76, 86, 88, II 18, 280, 407
 Stanzel, Franz K. 65, II 40, II 44-5, II 115,
 V 2
 Sterne, Laurence I 4, I 6, I 10, I 14-5, 49,
 55, 80, II 18-9, II 88, II 95, 150, 178
 Stevenson, Robert Louis I 39, 347-8, 369;
Treasure Island 24, I 54, 348-53, 382-3,
 401; *Jekyll and Hyde* 24, 316, 348, 353-
 62, 382-3
 Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guilden-
 stern* 16, 24, 53, 65, 277, 398, 400
 Swift, Jonathan 178; *Gulliver's Travels*
Einl. 4, 23-4, 74, II 88
 Terry, Judith 26, I 35, I 50, I 63, 56-7,
 II 125, 197, 228-35, IV 46, IV 49, 290,
 324, 328, 354-5, 396-400
 Thackeray, William Makepeace 79, II 71,
 II 96, IV 66, 311, VI 43, 396
 Toomey, Philippa 193, IV 127, 285,
 VII 31, 399
 Tournier, Michel II 150, 116-28, 135,
 147-8, 151-2, 156, 158, 159, 164, 193,
 205, 234-5, 267-8, 395, 398, 400
 Trollope, Anthony 83, II 33
 Walcott, Derek V 79; *Pantomime* 138-
 45, 148, 164, 398, 402
 Wells, H. G. 24, I 9, II 25, II 139, VI 5,
 347

2. Sachregister

- Adaptation 18, I 51, 63-5, 80, II 52, II 112, IV 5, 337, 370, VII 23, VII 25
- allographisch 27, 52, 75, 80, IV 44
- Anachronismus 181-2, IV 54, IV 95, IV 104, V 89, V 104, 319, VI 41, VI 50
- Anonymität I 10, 55-6, 80
- architextualité 62, II 36, 266
- Auftragsarbeit 84-5, 134, 198-9, 204-5, IV 56, 321, 352, 364-5, 402
- augmentation 59
- autographisch: siehe unter allographisch
- Autorintention 66, 68-72, 75-7, 86-9, 93, II 60, II 86, 161, 268-71, V 78
- Buch-im-Buch-Topos 57, 89, 139, 147, 226-7, 318, 362
- Einfluß 67, 78, 90
- Einheit von Prä- u. Folgetext 28, 33-4, 52-6, 58, 63-4, 73, 75-6, 86-7, II 86
- Epigonentum 18, 30-1, 35, II 66
- Epitext 54, 56-7, 72, II 71
- Feminismus III 78, 179, 195, 263, 265, 267, 270, 333, 354, 357-8, 360-2, 379, 382
- "Figuren auf Pump" 57, 220, IV 66, VI 38, 350, 352, 364, 366
- (trans-)focalisation 60, 65, 88
- foregrounding: siehe unter Verfremdung
- Fortsetzungsroman 50, 80, 84, 314, 318, 320, VI 7
- Fremdheit II 145
- Herausgeberfiktion 56, II 133, 150, III 12, III 60, 178, 210-1, 291, V 102, 326, 350, 356-7, 359-60, 396
- historical romance 188-9, 192-3, 202-4, 212-5, 219, 232, 235-6, 286-7, 294, 330, 357, 380-1, 402
- hypertextualité 58-62, 66, II 125, III 3, 183, 320
- Innenperspektive 53, 60, 64-5
- Innovation 15, 37, I 52, II 46
- Intertextualität 58, II 36, II 125, 407
- Kulturschock 91, 164, 274, 276, 281
- Leerstellen 49-53, 64-5, 71, 93, II 93
- Literaturdidaktik 29
- Magischer Realismus III 79, 380-1, 397
- Mehrfach-Codierung 32-3
- Metafunktionalität, Metaliterarizität 161-2, III 65, III 67, 226, 317-8, 333, 351-2, 407
- métatextualité 62, II 36, III 67, 226, 360
- (trans-)modalisation 59, 64
- Modernismus 86, 125, 155, 205, 266, 276, 289-90, 319, 323, 332, 397
- Motiv: siehe unter Stoff
- (trans-)motivation 60-1
- mouvement de translation proximisante 61
- Originalität 15, 26, 29-32, 35, 37, 82, 92, 201, 236, IV 122, 265, 277, 333, 337, VI 7, VI 45, 349, 358, 399
- Palimpsest 26, 58, 361-2
- Paratext II 14, 58, 62, 87; siehe auch unter Epi- bzw. Peritext
- Pastiche 27, 35, I 45, II 59, 189
- Peritext 54-6, 72, 83, 84, II 14
- Plagiat 29-30, 35, 84, II 19, II 39, II 88, II 113, 151, Exkurs 19, 199-200, 319, 327, VI 34
- Populärliteratur 24, 28, I 51, 57, 70-4, 82-4, 95, II 112, 187-9, 205, 236, 294, 311, 347-84, 365-6, 399
- Postmoderne 85-6, 150, 155, 162-3, 270, 351-2, 358, 397
- produktive Rezeption 17, 30-1, 35-7, 49-50, 67-9, 76-8, II 66
- Pseudonym I 10, I 18, 55-6, V 37
- Regency romance: siehe unter historical romance
- réhabilitation 61
- Replik, literarische 26-7, 36, I 60, 78, 88
- Spiel 53, 58, 66, 85-6, II 59, 226, 317-8, 332, 350, 397, 407
- Stoff u. Motiv 18, II 41, II 145, 407
- (Unter-)Titel 21-2, 54-7, 62, 80-1, II 112, II 133, 178
- Unbestimmtheit 49-53, 65, II 7, II 9, II 93, II 115
- (trans-)valorisation 60-2, 70, 73, 89, 93, II 46
- Verfremdung 16, 53, 60, 66, 70, II 81, II 136, 275
- Verlagskonzept bzw. -strategie 54, 75, 80-5, 204-5, 212, 234, 313, VI 5, 364-5, VII 49, 399, 401
- Vermischung (gemeinsame Veröffentlichung) 31-4, 55, 86, 320
- (trans-)vocalisation 60, 65, 88

Vorworte 21, I 54, 54, 56, 87, II 133, 234,
395-6

willing suspension of disbelief 73-4,
IV 28, 291, 326, 396

Zitat 18, 56-8, II 137, 407

Universitäts-
Bibliothek
München

SPRACHE UND LITERATUR

Regensburger Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik

Herausgegeben von: Prof. Dr. Göller, Prof. Dr. Bungert und Prof. Dr. Hietsch

- 1 Karl Heinz Göller: Romance und Novel. Die Anfänge des englischen Romans. Unter Mitarbeit von Manfred Markus und Rainer Schöwerling. 1972.
- 2 Eberhard Griem: Form und Funktion der Englischen Geburtstagsdichtung im Klassizismus. 1971.
- 3 Manfred Markus: Moderne Erzählperspektive in den Werken des Gawain-Autors. 1971.
- 4 Thomas Ross: A Book of Elizabethan Magic. Thomas Hill's Natural and Artificial Conclusions. 1974.
- 5 Alfred Becker: Franks Casket. Zu den Bildern und Inschriften des Runenkästchens von Auzon. 1973.
- 6 Kurt-Michael Pätzold: Historischer Roman und Realismus. Das Erzählwerk Thomas Deloneys. 1972.
- 7 Evelyn B. Jolles: G. A. Bürgers Ballade Lenore in England. 1974.
- 8 Anton Bauer: Das melanesische und chinesische Pidginenglisch. Linguistische Kriterien und Probleme. 1974.
- 9 Philip A. Luelsdorff (Ed.): Linguistic Perspectives on Black English. 1975.
- 10 Ludwig Rothmayer: Der Mensch und das Schicksal in den Romanen Herman Melvilles. 1977.
- 11 Hans-Martin Braun: Prototypen der amerikanischen Kriminalerzählung: Die Romane und Kurzgeschichten Carroll John Dalys und Dashiell Hammetts. 1977.
- 12 Günter Tschöpl: Zur Identitätsthematik bei Robert Penn Warren: Die Ermittlung des Ich in *All the King's Men*. 1978.
- 13 Henning Thies: Namen im Kontext von Dramen. Studien zur Funktion von Personennamen im englischen, amerikanischen und deutschen Drama. 1978.
- 14 Wolfgang Riedel: Die Arbeit der Dichter. Vergleichende Studien zur dichterischen Subjektivität in der englischen Romantik und Moderne. 1979.
- 15 Jochen Achilles: Drama als problematische Form. Der Wandel zu nichtrealistischer Gestaltungsweise im Werk Sean O'Caseys. 1979.
- 16 Renate Haas: Die mittelenglische Totenklage, Realitätsbezug, abendländische Tradition und individuelle Gestaltung. 1980.
- 17 Jean Ritzke-Rutherford: Light and Darkness in Anglo-Saxon Thought and Writing. 1979.
- 18 Rainer Schöwerling: Chapbooks. Zur Literaturgeschichte des einfachen Lesers. Englische Konsumliteratur 1680-1840. 1980.
- 19 Anke Janssen: Francis Godwins *The Man in the Moone*. Die Entdeckung des Romans als Medium der Auseinandersetzung mit Zeitproblemen. 1981.
- 20 Michael Thomas: Studien zur Short Story als fiktional-narrative Textform und die Möglichkeiten einer Typenbildung. 1982.
- 21 Werner Huber: James Stephen's frühe Romane. Rezeption - Text - Intention. 1982.
- 22 Claus Gadau: How to write a Short Story. Zum historischen Wandel der Kurzgeschichtentheorie in amerikanischen Leitfäden zum Verfassen kurzer Prosaerzählungen. 1984.