

Linda Kleber

**„Der greift rein in alles“ –
Hypertextuelles Spiel in PeterLichts „Der Geizige“**

Examensarbeit im Rahmen des Studiums (Germanistik, Musik) an der
Universität Kassel unter Betreuung von Dr. Andreas Wicke (Institut für
Germanistik), verfasst von März bis Juni 2011

Linda.Kleber@longsoft.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Methodische Überlegungen	5
2.1 Aspekte des Intertextualitätsdiskurses	6
2.2 Gérard Genette als Intertextualitätstheoretiker	12
2.3 Zum Titel der Studie.....	25
3. PeterLichts <i>Der Geizige</i> als Hypertext	28
3.1 Kompaktanalyse in Anlehnung an Magdolna Orosz.....	30
3.2 Hypotext Molière.....	36
3.3 Hypotext Familiengemälde.....	53
3.4 Hypotext Popliteratur	57
3.5 Hypotext Intertextualitätsdiskurs.....	63
4. Resümee	69
Literaturverzeichnis	73

1. Einleitung

Als PeterLicht im Februar 2010 dem Berliner Maxim-Gorki-Theater sein Stück *Der Geizige. Ein Familiengemälde nach Molière* zur Inszenierung überließ, kam die Presse nicht umhin, in den Kritiken den offensichtlichen Bezug zu Molières gleichnamiger Komödie zu thematisieren. Längst ist dabei kein eindeutiger terminologischer Tenor zu bestimmen: Von einer die Weiterführung des Inhalts implizierenden „Fortschreibung“¹ ist da die Rede, ebenso spricht man von „Neufassung“² oder „Aktualisierung“³. PeterLicht wird metaphorisch-kreativ attestiert, er hätte Molière „zu einer Redeschlacht hochgeladen“⁴, andere Journalisten sprechen hingegen neutral einfach von „Bearbeitung“⁵. All diesen verschiedenen Formulierungen lässt sich doch eine grundlegende gemeinsame Erkenntnis ableiten: Etwas ist anders in PeterLichts Text. Doch was? Und wie sehr anders?

Um es vorwegzunehmen: Die Beantwortung dieser Fragen ist im Grunde genommen nicht das Ziel der folgenden Ausführungen. Wieso werden sie dann einleitend gestellt? Sie mögen sich zwar mitunter aus der Betrachtung der Pressekritiken ergeben, zielen aber eigentlich an sich nur auf einen schlichten Vergleich beider Werke ab: Etwas ist anders in PeterLichts Version *im Vergleich* zu Molières Urfassung des Geizigen.

Vergleich – das suggeriert in gewisser Hinsicht das gleichberechtigte Gegenüberstellen zweier Einzeltexte und ist demnach nicht das, worauf der Untertitel dieser Studie bereits verweist: der intertextuelle Zugriff auf das Stück PeterLichts. Vergleichen heißt, Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede festzustellen. Intertextuell oder – nach Gérard Genette – hypertextuell zu arbeiten bedeutet jedoch grob umrissen, einen bestimmten Text auf der Basis eines anderen zu lesen.⁶ Völlig zu Recht fällt in den Pressestimmen auch der Begriff

¹ Peter Kümmel: Im Honig. Die Zeit. 25.02.2010.

² Andreas Schäfer: Und ich so: voll genervt. Tagesspiegel. 22.02.2010.

³ Lothar Müller: Pipi, Alzi, Heimi und dann zehn Jahre Pflegepflegi. Süddeutsche Zeitung. 22.02.2010.

⁴ Christoph Funke: Welt und Tube. Neues Deutschland. 23.02.2010.

⁵ Christian Rakow: Musikalität in jeder Silbe. Märkische Allgemeine. 23.02.2010.

⁶ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 15.

„Übermalung“⁷, zwei Einzeltexte „verschwimmen“ zu einem; sowohl aus produktions- wie aus rezeptionsästhetischer Sicht.

Betrachtet man nun die oben aufgeführten Pressezitate genauer, so ist zu konstatieren, dass der Gedanke des Einverleibens eines Textes in einen anderen schon implizit mit ausgedrückt wird. Eine „Aktualisierung“⁸ beispielsweise lässt sich nur als solche deuten, wenn man eine wie auch immer geartete Abhängigkeit des PeterLicht-Textes von Molières Werk voraussetzt.

Die einleitend aufgeworfene Frage nach der Andersartigkeit des „neuen“ Geizigen ist folglich zu ungenau gestellt. Eher müsste sie lauten: Inwiefern lassen sich Spuren von Molières „Original“ in PeterLichts Stück, das bewusst denselben Titel trägt, rekonstruieren?

Aber soll es denn – mit Blick auf den Titel der Untersuchung – um die Spuren von Molières Werk gehen? Und wieder sei die Eingangsfrage anders perspektiviert: Wie lässt sich PeterLicht mit Kenntnis von Molière lesen? Denn die Molièresche Textpräsenz scheint Licht quasi zu verlangen. Oder erneut anders gefragt: Wie gestaltet sich Lichts Text als Intertext? Diese Frage ist nun wiederum so allgemein, dass sie einer Systematisierung bedarf, welche im Wesentlichen den Leitfaden der Ausführungen darstellt und in modifizierter Form somit doch zu einer zentralen Frage der vorliegenden Studie wird.

Der literaturwissenschaftlich geprägte Begriff der Intertextualität ist so weitreichend, dass es sich nicht empfiehlt, bereits an dieser Stelle zusätzliche, einführende Bemerkungen dazu zu diskutieren. Die methodische Auseinandersetzung findet sich im anschließenden Kapitel wieder, worin gesondert Gérard Genettes diesbezügliche Gedanken im Mittelpunkt stehen. Er ist auch der Grund dafür, dass der Terminus *Intertextualität* gar nicht im Titel der Studie selbst vorkommt. Diesem wird schließlich ein eigenes Kapitel gewidmet, um die Dimensionen, welche der Titel suggeriert, detaillierter aufzuzeigen. „Der greift rein in alles“⁹ – das Zitat aus dem Stück selbst verbildlicht schon für sich die intertextuellen Dimensionen desselben. Molières Komödie stellt dabei

⁷ Dirk Pilz: Meine Kohle, deine Kohle. Berliner Zeitung 22.02.2010.

⁸ Lothar Müller: Pipi, Alzi, Heimi und dann zehn Jahre Pflegipflegi. Süddeutsche Zeitung. 22.02.2010.

⁹ PeterLicht: Der Geizige. S. 4.

nicht den einzigen (verbindlichen?) Einfluss auf Lichts Gedanken dar, welche im Rahmen von Kapitel drei in den Fokus rücken.

Der vorliegende Primärtext von PeterLicht ist bisher noch nicht literaturwissenschaftlich erfasst worden. Allein dessen Titel legt eine intertextuelle Herangehensweise nahe, welche, diese These sei postuliert, den Text an sich konstruktiv zum Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung macht. Darüber hinaus stellt sich der Autor PeterLicht als schwer zu (er)fassendes Konstrukt heraus. Bewusst spielt die Person, die sich hinter dem Etikett *PeterLicht* verbirgt und eigentlich primär als Musiker in der Öffentlichkeit bekannt ist, mit Identität, Pseudonymen und Unverbindlichkeit. Seine gesellschaftliche Inszenierung geht soweit, dass er jegliche Bild- bzw. Videoaufnahmen von sich verweigert bzw. spielerisch verschleiert; und das trotz oder gerade wegen wachsender Wertschätzung auch seitens des Literaturbetriebes. Ein Beispiel dafür findet sich in Lichts Lesung im Rahmen der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises.¹⁰ Insofern präsentiert sich PeterLicht als künstliches Produkt bezogen auf sein kulturelles Werk, denn hier generiert ein „fiktionaler Autor“ fiktionale Literatur, die in sich diesem Fall sogar noch aus fiktionalen Versatzstücken konstituiert. Für die angesprochene Künstlichkeit spricht weiterhin die Tatsache, dass sein „Name“ bewusst ohne Spatium geschrieben wird, um so konventionell etablierte Identitätsrückschlüsse bezüglich Vor- und Familienname in Frage zu stellen.

¹⁰ Vgl. Christian Papke / Jan Pressler: „Die Diktatur der Angepassten“. S. 203.

2. Methodische Überlegungen

Die Erscheinungsformen intertextueller Ansätze sind facettenreich. In der Forschung wird deshalb eine Darstellung bevorzugt, die einerseits personenzentriert ausgerichtet ist, indem sie Namen und dazugehörige Konzepte vorstellt, dabei aber auch systematisch deren Ansätze gruppiert, bevor sie zueinander in Beziehung gesetzt werden.¹¹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist es aber wenig sinnvoll, den methodischen Diskurs in seinem vollen Umfang erneut abzubilden, da dies hinsichtlich der einleitend aufgeworfenen Frage nach der spezifischen Beschaffenheit des Intertextes von Peter Licht nicht relevant wäre. Wie der Untertitel der Studie bereits einschränkt, interessiert terminologisch betrachtet der *hypertextuelle* Status des Stücks. Im Rahmen des Intertextualitätsdiskurses ist diese Formulierung nur dem ausdifferenzierten Ansatz Gérard Genettes zuzuordnen. Aufgrund dessen gestalten sich die anschließenden Überlegungen wie folgt:

Wenngleich keine umfassende Diskussion dargelegt werden soll, so ist natürlich offensichtlich, dass Genette seine die Intertextualität betreffenden Gedanken nicht aus luftleerem Raum entwickelt hat, sondern quasi auch wieder „intertextuell“ auf bestehende Charakteristika Bezug nimmt. Deshalb erfolgt zunächst eine kurze Systematik ausgerichtet auf synchron betrachtete Oppositionsformulierungen, die ihrerseits graduell einzustufen sind. Daran schließt sich die Vorstellung des Intertextualitätsbegriffs nach Genette an, welcher innerhalb der vorher aufgezeigten Oppositionen verortet wird. Die Frage nach den Chancen einer Textanalyse mit Genettes Terminologie findet dabei ebenfalls Berücksichtigung; auch unter Gesichtspunkten des Bildes, welches die Forschung von Genette selbst zeichnet.

¹¹ Vgl. exemplarisch Geum Hwan Choo: Intertextualität in Botho Strauß' Dramen. S. 15-50. Susanne Holthuis: Intertextualität. S. 12-36.

2.1 Aspekte des Intertextualitätsdiskurses

„Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten. Dies ist unumstritten“.¹² Mit deutlichen Worten fasst Manfred Pfister einen inhaltlichen Grundsatz der Methode zusammen, lässt aber gleichzeitig erahnen, dass diese allgemeine Erkenntnis das Einzige zu sein scheint, worauf sich alle Vertreter und Vordenker der Intertextualität einigen können. In der Tat gibt es auf die Fragen, die sich aus dem obigen Zitat ergeben – nämlich: Wie sehen diese Beziehungen aus? und: Was wird überhaupt als Text verstanden? –, verschiedene Antworten. Diese lassen sich adäquater innerhalb bestimmter Oppositionspaare diskutieren.

Die elementarste Gegenüberstellung konkretisiert sich in Form eines weit aufgefassten Intertextualitätsbegriffs in Kontrast zu einem engeren.¹³

Julia Kristeva spannt in ihrem elementar-einflussreichen Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*¹⁴ ein von Michail Bachtin inspiriertes Konzept der Intertextualität auf, welches die Prämisse verkörpert, dass sich „jeder Text [...] als Mosaik von Zitaten auf[baut]“.¹⁵ Die Kristeva vorangegangenen Arbeiten des russischen Formalisten Bachtin konzentrieren sich dabei auf die Entwicklung eines dialogischen Prinzips, welches er anhand der Gattung *Roman* erörtert.¹⁶ Unter *dialogisch* versteht Bachtin, dass absolute Denkweisen sowie Ideologien aufgebrochen werden, was folglich nicht auflösbare Widersprüchlichkeiten und bewusste Vagheit innerhalb der Figurenrede respektive der Inhaltskonzeption des sogenannten „polyphone[n] Romans“¹⁷ zulässt.¹⁸ Dialogizität als literarisches Gestaltungskriterium suggeriert demnach auch eine politische Dimension. Diese zugegebenermaßen etwas verknappte Darstellung des Prinzips wird in Kapitel 3.5 näher thematisiert.

¹² Ulrich Broich / Manfred Pfister: Intertextualität. S.11.

¹³ Vgl. Geum Hwan Choo: Intertextualität in Botho Strauß' Dramen. S. 15-48

¹⁴ Hier verwendet und zitiert in der deutschen Übersetzung von Michel Korinman und Heiner Stück.

¹⁵ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 348.

¹⁶ Vgl. Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Inhaltsverzeichnis.

¹⁷ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 354.

¹⁸ Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität. S. 12.

Die Vorstellung von Dialogizität in der Interpretation Kristevas impliziert zusammenfassend ausgedrückt auch die Unmöglichkeit einer absoluten Wahrheit bezüglich der Referenz zwischen Signifikant und Signifikat. Dieses von Saussure aufgezeigte bilaterale Zeichenmodell könne, so Kristeva, nicht in ursprünglicher Weise auf die poetische Sprache angewandt werden, da sie viel komplexer gestaltet sei.¹⁹ In anderen Worten formuliert ist also eine eindeutige, „wahre“ Zuordnung zwischen einer Laut- bzw. Graphemkette und deren Bedeutung in der außersprachlichen Welt nicht das, was die poetische Sprache kennzeichnet. Diese spielt ihrerseits mit referentieller Mehr- bzw. Uneindeutigkeit.

Bezieht man die obigen Gedanken auf das Bild eines Textes aus Mosaiken von Zitaten, so offenbart sich wiederum eine komplexere semiotische Dimension: Die Signifikanten eines Textes verweisen nunmehr auf Signifikanten eines anderen. In jedem Wort liest sich ein anderes. Aus linguistischer Sicht könnte dies als Grundsatz der Intertextualität betrachtet werden. Kristeva schreibt diese Eigenschaft allen Texten zu²⁰ und ist demzufolge eine wichtige Vertreterin eines weit aufgefassten Intertextualitätsbegriffs.²¹ Dass diese Auffassung natürlich auch mit der Frage nach einem erweiterten Textbegriff einhergeht, ist selbstverständlich, wird aber aus strukturellen Gründen später separat aufgegriffen.

Fasst man Intertextualität als ein Kennzeichen aller Texte auf, kommt dies einer Grundsatzentscheidung gleich, welche Fragen nach dem Status des Autors oder des Lesers an sich generiert. Schließlich ist jeder Autor auch ein Leser, selbst *während* des eigenen literarischen Produktionsprozesses. Jeder Leser wird in intertextueller Hinsicht zum Autor seines Textes, je nachdem, ob intertextuelle Versatzstücke als solche erkannt werden und zur Sinnfindung beitragen können.

Die, literaturwissenschaftlich betrachtet, universellen Diskussionen bieten aber in Bezug auf die konkrete Auseinandersetzung mit literarischen Werken wenig spezifisches Instrumentarium, da sie, wie schon erwähnt, eher einer

¹⁹ Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 352f.

²⁰ Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität. S. 14.

²¹ Vgl. Angelika Linke / Markus Nussbaumer: Intertextualität. S. 110.

elementaren Prämisse gleichkommen. Wenn jeder Text ein Intertext ist, dann werden auch keine Terminologien oder Systematiken benötigt, welche den speziellen intertextuellen Status von Texten beschreibbar machen und diese somit in ihrer eigenen Besonderheit sogar von anderen Texten abgrenzen.²² Ein weit aufgefasster Intertextualitätsbegriff ist letztendlich – mit den Worten Karlheinz Stierles – „zwar theoretisch postulierbar, faktisch aber nicht einlösbar“.²³

Der bereits theoretisch festgesetzte „Gegenpart“ des weiten Intertextualitätsbegriffs, der enge Intertextualitätsbegriff, stellt streng genommen eigentlich keine Oppositionsformulierung auf gleicher Ebene dar. Denn selbst eine Analyse nach konkreten Parametern setzt nichtsdestotrotz die Prämisse vom Text als potentiellen Intertext voraus; nur eben in diesem Kontext explizit belegbar. Ein eng aufgefasster Intertextualitätsbegriff inkorporiert folglich immer auch den weiten grundlegenden. Behält man die obigen Worte Karlheinz Stierles im Bewusstsein, so ließe sich das „eingeeengte“ Verständnis von Intertextualität als explizit zu umreißende Eigenschaft *bestimmter* Texte fast als Kompromiss gegenüber der „unendliche[n] Intertextualität“²⁴ deuten. Es wäre dies ein Kompromiss, welcher eine detailliertere, wissenschaftliche Artikulation intertextueller Referenzen ermöglicht.

Intertextualität als extrahierbare Eigenschaft eines Textes in Abgrenzung zu anderen oder, wie es Jürgen Rauter bezeichnet, „deskriptive Intertextualität“²⁵ erlaubt nun weitere, in diesem Kontext plausible Differenzierungen, welche auch graduelle Oppositionen bilden. Wichtig ist dabei, im Bewusstsein zu behalten, dass die anschließenden Kontrastierungen auf dem begrifflichen Fundament eines engen Intertextualitätskonzepts erfolgen. Natürlich wird unter all diesen Überlegungen stellenweise auch die Prämisse der grenzenlosen Intertextualität zutage treten.

Die folgende Gegenüberstellung ergibt sich implizit aus der eben aufgeführten Definition: die Unterscheidung von nicht-markierter und markierter Inter-

²² Vgl. Ulrich Broich / Manfred Pfister: Intertextualität. S. X (Einleitung).

²³ Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. S. 139.

²⁴ Anneli Fjordevik: Heinrich von Kleists *Amphitryon*. S. 25.

²⁵ Jürgen Rauter: Zitationsanalyse und Intertextualität. S. 184.

textualität. Wenn ein Text in einem anderen präsent ist, so kann dies unterschiedlich deutlich hervorgehoben werden; vom eindeutigen Zitat bis zur punktuellen oder komplexen unbestimmten Anspielung. Jörg Helbigs Systematik umfasst diesbezüglich eine unmarkierte Nullstufe²⁶, eine implizit markierte Reduktionsstufe²⁷ und schließlich die explizit markierte Vollstufe der Intertextualität²⁸. Mithilfe dieses Begriffsinstrumentariums eröffnen sich bereits potentielle Analyseaspekte von Texten. Der dieser Studie zugrunde liegende Text von PeterLicht ließe sich also hinsichtlich des Markiertheitsgrades in seiner Beziehung zu Molières Komödie aufgrund des gleichnamigen Titels als explizit klassifizieren. Ein Sachverhalt, den auch die Pressestimmen thematisieren, allerdings nicht mit methodisch motiviertem Vokabular. Für die adäquate Analyse von PeterLichts Geizigem ist die intertextuelle Komponente essentiell, wie bereits diese vergleichsweise oberflächliche Betrachtung zeigt, denn der Text „will“ als Intertext verstanden werden.

Interessant aber ist, dass Helbig einen im Titel bzw. einen besonders im Untertitel explizierten intertextuellen Status nicht innerhalb der eben erwähnten Vollstufe thematisiert, sondern dies noch aus der Perspektive der Reduktionsstufe vollzieht. Er betont dabei jedoch, dass eben diese Nebentexte „häufig Ort[e] einer explizit markierten Intertextualität [sind]“.²⁹ Dennoch bleibt die Frage nach der Legitimation der strukturellen Zuordnung noch latent bestehen und wird angemessener zu beantworten sein, wenn Gérard Genettes Ansatz im nächsten Kapitel in den Mittelpunkt des Interesses rückt.

Die beiden Pole *markiert* / *nicht-markiert* weisen eine differenzierte graduelle Abstufung auf, welche im Rahmen dieser Untersuchung nicht vollständig zu diskutieren sind. Festzuhalten ist jedoch, dass diese Opposition zunächst eine „pragmatische“³⁰ darstellt, welche einen konstruktiven Einstieg in eine tiefergehende intertextuelle Analyse bilden kann und auf jeden Fall ihren Platz hinsichtlich intertextueller Textzugriffe finden sollte.

²⁶ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 87f.

²⁷ Vgl. ebd. S. 91f.

²⁸ Vgl. ebd. S. 111f.

²⁹ Ebd. S. 111.

³⁰ Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 27.

Eine weitere Möglichkeit des Gegensatzes innerhalb der bisher aufgeworfenen Systematik besteht durch die verschiedenen Definitionen der Bezeichnung *Text*. Auch hier existiert wieder eine enge Auslegung desselben neben einer weiten. Ulrich Broich und Manfred Pfister bezeichnen dies auf intertextueller Ebene als „Einzeltextreferenz“³¹ bzw. „Systemreferenz“³². Besonders die letztgenannte Formulierung ist als abstrahierter, erweiterter Textbegriff lesbar: Der reine Wortsinn, also die dem Sprachzeichen *Text* an sich inhärente Semantik, umfasst die Bedeutung „*Gewebe*“.³³ Folglich legt die Bezeichnung *System* ein komplexes Gewebe einander ähnlicher oder zueinander in Beziehung stehender Einzeltexte nahe. Ein solches System verkörpern beispielsweise Textgattungen.³⁴

Erneut zeigt ein Blick auf Peter Lichts *Geizigen*, dass auch ein System respektive ein „weiter Text“ intertextueller Bezugspunkt sein kann, heißt es doch im Untertitel „Ein Familiengemälde nach Molière“. Zusätzlich liegt natürlich auch eine deutliche Einzeltextreferenz vor, was zeigt, dass sich diese beiden Oppositionen – ebenso wie die Charakteristika *markiert / nicht-markiert* – nicht ausschließen, sondern im Text miteinander verwoben sind. Im Falle von Lichts Werk bestünde nach den bisherigen, groben Parametern eine explizit markierte Einzeltext- sowie Systemreferenz. Gerade im Hinblick auf letztere wird die erwähnte grundlegende Prämisse der grenzenlosen Intertextualität erfahrbar, auch wenn diese selbst nicht explizit zur konkreten Analyse beitragen kann: Fasst man den Textbegriff „weit“ auf, wie es die allgemeine Wortbedeutung unterstützt, so wird schließlich alles Text und eine analytische Trennung damit unmöglich. Dieser Tendenz ist sich auch die in Kapitelkomplex drei unternommene Textuntersuchung bewusst. Folglich wird diese sich bewusst positionieren sowie auch legitimieren müssen.

Spätestens an dieser Stelle stellt sich die Frage nach der Relevanz einer eben anhand des Licht-Textes vorgenommenen, „bloßen“ Bezeichnungszuordnung;

³¹ Ulrich Broich / Manfred Pfister: Intertextualität. S. 48.

³² Ebd. S. 52.

³³ Dudenredaktion: Fremdwörterbuch. S. 990.

³⁴ Vgl. Ulrich Broich / Manfred Pfister: Intertextualität. S. 58.

oder anders paraphrasiert nach der „Sinnkonstitution“³⁵ intertextueller Auseinandersetzung. Diese Frage ist berechtigt, da sie im Rahmen intertextueller Textanalyse, insbesondere auch nach Gérard Genette, welcher das folgende Kapitel dominiert, häufiger virulent wird. Dementsprechend erfordert sie eine konzentrierte Diskussion im weiteren Verlauf der Arbeit innerhalb eines gesonderten Reflexionskapitels. Folgende These sei dahingehend dennoch bereits aufgestellt: Ein intertextueller Zugriff auf Texte, die diesen aus verschiedenen Gründen erfordern, legt Sinnstrukturen offen bzw. generiert sie erst aufgrund seiner spezifischen Perspektivierung. Um diese Strukturen sprachlich zu erfassen, bedarf es einer speziellen, systematisierenden Terminologie, welche in diesem und im nächsten Kapitel thematisiert wurde bzw. wird.

Dieser kurzen, eingeschobenen Methodenreflexion folgt eine letzte, komprimierte Konfrontation zweier Aspekte – diesmal semantischer Natur – in Anlehnung an Magdolna Orosz.³⁶ Sie unterscheidet dabei abhängig von der „Bedeutungsintegration“³⁷ eine affirmative und eine im weitesten Sinne kontrastive Integration.³⁸ Setzt sich der Text als „treue Fortsetzung“ des zugrunde liegenden in Szene? Oder versteht er sich als erforderliche, inhaltliche oder formale Korrektur desselben? Dies sind Fragen, welche diesbezüglich die Extreme setzen und dazwischen eine hochkomplexe Skala eröffnen.

Der Prozess der intertextuellen Textanalyse ist besonders in diesem Rahmen ein interpretatorischer, da die eingangs von Manfred Pfister manifestierte Beziehung zwischen Texten nun gedeutet werden muss. Insofern spielt diese semantische Komponente eine gewichtige Rolle hinsichtlich der Deutung intertextueller Referenzen.

Zusammengefasst liegt jeglicher intertextueller Beschäftigung die Entscheidung zwischen einer weiten und einer engen Begriffsauffassung zugrunde, wobei das Bewusstsein eines „intertextuellen Universums“ aber immer bestehen bleibt. Letztlich ist die eingegrenzte Vorstellung für eine Analyse am Text jedoch adäquater. Diese generiert viele Möglichkeiten, sich dem Untersu-

³⁵ Renate Lachmann: Intertextualität als Sinnkonstitution.

³⁶ Vgl. Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 25f.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. ebd.

chungsgegenstand zu nähern, wie die pragmatische Gegenüberstellung von markierter und nicht-markierter Intertextualität oder auch die Betrachtung des Abstraktionsgrades des inkorporierten Textes, welche eine Auslotung der Grenzen des Textbegriffs erforderlich macht. Nicht unwichtig ist zudem die semantische Dimension intertextueller Referenz, die auch Gérard Genette nachhaltig beschäftigt und somit in das nächste Kapitel überleitet.

2.2 Gérard Genette als Intertextualitätstheoretiker

In seinem umfangreichen Werk *Palimpsestes. La littérature au second degré*³⁹ entfaltet Gérard Genette eine fein verzweigte intertextuelle Systematik, aufgrund derer sich textreferentielle Beobachtungen differenziert bezeichnen lassen. Im Folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, Genettes Gedanken innerhalb der im vorangegangenen Kapitel aufgezeigten Oppositionspaare zu diskutieren. Zuvor empfiehlt es sich aber, das wichtigste formale Charakteristikum von Genettes Ansatz zu beachten: Die omniprésente Formulierung *Intertextualität* wird semantisch eingeengt und einem generellen Obertypus *Transtextualität* unterstellt, welcher all das umfasst, „was ihn [den Text, Anmerkung der Verf.] in eine geheime oder manifeste Beziehung zu anderen Texten bringt“.⁴⁰ Es sind dies ähnliche Worte, wie sie auch Manfred Pfister findet (Kapitel 2.1); allerdings definiert er auf diesem Wege die Intertextualität. Was wie terminologische Willkür anmutet, spielt eigentlich indirekt das in dieser Studie bereits etablierte Begriffspaar *grenzenlose Intertextualität* – *enge Intertextualität* gegeneinander aus. Denn Genettes Bezeichnungsinnovation separiert explizit auf sprachlicher Ebene die Unterschiede innerhalb intertextueller Auffassungen, welche ansonsten durch einen identischen Terminus bezeichnet werden.

Es stellt sich deshalb die Frage, inwiefern *Transtextualität* als Synonym zur Vorstellung einer universalen Intertextualität etabliert werden kann.

³⁹ Hier verwendet und zitiert in der deutschen Übersetzung von Wolfram Bayer und Dieter Hornig.

⁴⁰ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 9.

Transtextualität ist nach Genette gleichzusetzen mit der Literarität von Texten allgemein⁴¹, was eine konzeptuelle Nähe zu Kristevas basaler Annahme der Mosaikstruktur eines jeden Textes suggeriert. Deshalb ist eine solche Zuordnung legitim, wenngleich nicht differenziert genug. Dennoch soll diese Gleichsetzung hier vorgenommen werden. Natürlich lässt sich einwenden, dass Genette in seiner Definition der Transtextualität bereits restriktiv vorgeht, indem er die Textreferenzen als „manifest[...] oder geheim[...]“⁴² charakterisiert, also mehr oder weniger deutlich hervorgehoben. Er macht jedoch keine Aussagen darüber, wie „geheim“ diese Beziehungen sein dürfen. Letztendlich limitiert er den Geltungsbereich der Transtextualität nicht.

Intertextualität im Verständnis Genettes hingegen ist die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“⁴³, welche sich in Form von Zitat, Anspielung oder auch Plagiat konkretisiert.⁴⁴ Demzufolge handelt es sich bei dieser Subkategorie der Transtextualität um eine quantitativ betrachtete „kurze“ Einflussnahme eines Textes auf einen anderen, welche den Sinngehalt des zitierten Textes nicht verändert und geradezu im Wortlaut übernommen wird, sich aber hinsichtlich des Markiertheitsgrades in sich unterscheidet. Weiterhin ist der zugrunde liegende Text punktuell nahezu „körperlich anwesend“ im Intertext. Hier offenbart sich folglich eine klar konturierte, sehr enge und eindeutige Vorstellung des Intertextualitätsbegriffs, spielt doch diese Bezeichnung und deren Bedeutung im weiteren Verlauf von Genettes Abhandlung kaum mehr eine Rolle. Schließlich sind dahingehende Exkurse nicht mehr erforderlich.

Überträgt man nun die aufgezeigten Charakteristika auf PeterLichts *Geizigen*, so bieten sie keinen konstruktiven Analysezugriff. Denn Lichts Text wird – beispielsweise bezogen auf Molières gleichnamige Komödie – von einem anderen Text in seiner Gänze „durchdrungen“. Dabei behält PeterLichts *Geiziger* aber den Sinngehalt nicht immer bei und ist erst recht nicht wortgetreu. Natürlich kann auch ein eingebettetes, kurzes Zitat den Leseprozess des Textes in dessen vollem Umfang steuern, dies sei nicht negiert. Dennoch handelt es sich

⁴¹ Vgl. ebd. S. 11.

⁴² Ebd. S. 9.

⁴³ Ebd. S. 10.

⁴⁴ Vgl. ebd.

dabei primär um einen Effekt, den der Rezipient selbst generiert bzw. welchen der Produzent intendieren kann. Dieser Effekt ist aber bei reinen Zitaten oder Anspielungen (also bei einer genuinen und ausschließlichen intertextuellen Textrelation nach Genette) im Text selbst nicht explizit zu erfassen oder zu artikulieren.

Neben der Genettschen Intertextualität bestehen noch vier weitere Unterkategorien der Transtextualität, die ihrerseits immer auch Aspekte entgrenzter Intertextualität verkörpern.

Den Schwerpunkt der vier transtextuellen Ausprägungen bildet die sogenannte Hypertextualität. Genette spricht von Hypertextualität, wenn ein Text einen bereits bestehenden „überlagert“⁴⁵, ohne dessen Kommentar zu sein⁴⁶. *Kommentar* impliziert dabei durchaus auch einen in erster Linie nicht-literarischen Text, der von einem anderen inspiriert ist, ihn aber nicht zwingend zitieren muss;⁴⁷ ein Text *über* einen Prätext, wobei ersterer die inhaltliche oder auch formale Beschaffenheit des letzteren thematisiert. Somit stellt diese Art der Textrelation bei Genette auch eine eigene Spezifizierung der Transtextualität dar.

Im Kontext der Hypertextualität leitet Genette zwei elementar-instrumentelle Termini ab: den Hypertext und den Hypotext, die synonym zu beziehendem Text und Text, auf den Bezug genommen wird, zu verstehen sind. Sie werden nun im Rahmen dieser Ausführungen als grundlegende Bezeichnungen benutzt.

Was hinsichtlich der genettschen Intertextualität noch relativ klar definiert war, eröffnet im Zuge der Hypertextualität scheinbar unzählige Realisierungsformen, die Genette weitreichend destilliert und mit Beispielen aus der Weltliteratur belegt. Die komplexen Dimensionen, die die Hypertextualität umfasst sind wohl auch der Grund dafür, dass Genette seinen analytischen Fokus darauf legt, ist doch diese transtextuelle Kategorie die am wenigsten restriktive und limitierte. Dabei bleibt sie aber trotzdem – wenn auch kaum exhaustiv – beschreibbar. Bezogen auf den textrelationalen Status von PeterLichts Fami-

⁴⁵ Ebd. S. 15.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 13.

liengemälde ist die Hypertextualität nach Genette der adäquate Analyserahmen, bezeichnen es doch auch Pressekritiken als „Übermalung“⁴⁸.

Wie verhält sich nun der in Kapitel 2.1 erörterte weite Intertextualitätsbegriff (Transtextualität) zur Hypertextualität als transtextuelle Spielart? Da zwischen Trans- und Hypertextualität eine hierarchische Beziehung besteht, ist es berechtigt, den ebenfalls im vorangegangenen Kapitel entwickelten Gedanken der Prämisse eines intertextuellen Universums auch auf seinen Stellenwert bezüglich der Hypertextualität zu untersuchen. Mehr noch als durch die uneindeutige Formulierung *Intertextualität* wird die inhaltliche Präsenz der Prämisse innerhalb der Hypertextualität bei Genette nun sogar terminologisch expliziert. Der Grund dafür ist besagte Abhängigkeit der Hypertextualität als transtextuelle Ausprägung. Wenn Transtextualität eine Eigenschaft aller Texte ist und Hypertextualität als transtextuelle Komponente vorgestellt wird, dann ist der bisher vielzitierte Begriff der grenzenlosen Intertextualität nahezu automatisch auch ein impliziter hypotextueller Bestandteil. Folglich finden sich in Genettes Studie auch innerhalb der hypertextuellen Diskussionen derartige „Hinweise“.

In seinem zweiten Kapitel betont Genette die Analogie hinsichtlich des Konzeptes der Transtextualität als eigentliche Literarität von Texten und der ihr unterspezifizierten hypertextuellen Textanschauung, welche demzufolge auch in gewissem Sinne eine textuelle Eigenschaft allgemein darstelle. Die transtextuellen Klassifizierungen seien deshalb keine abgrenzbaren Ansammlungen von bestimmten Texten, sondern präsentierten allesamt grundlegende, textuelle (und damit auch literarische) Qualitäten.⁴⁹

Diese paraphrasierte Auffassung manifestiert den bei intertextueller Arbeit (diesmal nicht nach Genette-Terminologie verstanden) grundsätzlichen, latent erfahrbaren, grenzenlosen Intertextualitätsbegriff. Auf subtile Weise tritt diese Prämisse auch in Erscheinung, wenn auf die Komplexität von Hypo- bzw. Hypertexten eingegangen wird, die letztendlich in einem hypertextuellen

⁴⁸ Dirk Pilz: Meine Kohle, deine Kohle. Berliner Zeitung. 22.02.2010.

⁴⁹ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 19.

Kreislauf münde.⁵⁰ Schließlich ermutigt Genette dazu, jeden Hypotext auch als potentiellen Hypertext zu sehen⁵¹, was zusätzlich suggeriert, dass ein Hypertext zum Hypotext werden kann. Hier lassen sich Parallelen zum Aspekt der Ambivalenz nach Bachtin ziehen, derart, wie ihn Kristeva ausdeutet: Für sie „impliziert [der Terminus] das Eindringen der Geschichte [...] in den Text und des Textes in die Geschichte.“⁵² Obwohl Genette seine diesbezüglichen Überlegungen in erster Linie auf literarische Texte anwendet, ist das Ableiten einer unlimitierten Lesart ähnlich Kristevas Auffassung vom Universaltext, der sich längst nicht mehr auf das geschriebene Wort beschränkt, legitim. Die Metaphorik eines Kreislaufs, der sich in beiden Fällen ähnlich begründet, ist sowohl Kristeva als auch Genette inhärent.

Auf der Basis der fundamentalen, universellen Intertextualitätsentscheidung jedoch – wie in Kapitel 2.1 beschrieben – ist keine spezielle textrelationale Analyse möglich oder besser nötig, da diese eine Restriktion sowie konkretes terminologisches Instrumentarium verlangt. Genette postuliert folglich zwar einerseits absolut: „[...]in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte“, schränkt andererseits hingegen ein, dass „wir uns hier *der* [Hervorh. d. Verf.] Hypertextualität [...] nähern, [...] bei der die Ableitung des Hypertextes vom Hypotext zugleich massiv [...] deklariert wird und mehr oder weniger offiziell erfolgt.“⁵³

Festzuhalten ist also, dass Genette die Untrennbarkeit zwischen der basalen, entgrenzten Intertextualitätsprämisse sowie dem wissenschaftlich praktizierbaren „Inter(Hyper-)textualitätskompromiss“, wobei erstere teilweise deutlich konturiert sprachlich „durchscheint“, bereits einleitend erkennt. Besagten begrifflichen Zusammenhang verdeutlicht er auf der Bezeichnungsebene, bevor er ihn innerhalb der detaillierten, hypertextuellen Untersuchung perspektiviert. Eigentlich ist es allein schon der Titel seines Werkes (*Palimpseste*), der diese Relation der beiden Oppositionsbegriffe abbildet und so nicht nur das hypertextuelle Prinzip metaphorisch komprimiert, sondern darüber hin-

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 502.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 512.

⁵² Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 351.

⁵³ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 20.

aus zusätzlich auf einer methodischen Metaebene lesbar wird. Entgegen der eher kritischen Einschätzung des Buchtitels seitens Karlheinz Stierles, welcher Genette eine missverstandene Metaphorik vorwirft⁵⁴, erweist sich jener Titel in diesen Ausführungen als durchaus legitim bzw. mehrdimensional.

Die am Anfang dieses Kapitels zitierte transtextuelle Definition Genettes berücksichtigt bereits die in 2.1 aufgezeigte Opposition *markiert* – *nicht-markiert*. Er spricht von „geheime[n] oder manifeste[n] Beziehungen“⁵⁵ auf transtextueller Ebene, berücksichtigt dies folglich auch hinsichtlich der Hypertextualität, indem er dieser bereits zitierte Attribute wie Deklaration oder Offizialität⁵⁶ attestiert. Was dabei beispielsweise bei Jörg Helbig den inhaltlichen Schwerpunkt bildet, findet bei Genette eher am Rande Erwähnung. Doch muss hier gerechterweise erwähnt werden, dass Helbig die Markierungsproblematik als Desiderat ansieht, weshalb er sich ihr gesondert widmet; dies eben auch gerade, *weil* das im Vergleich ältere Theoriekonzept Genettes der Markiertheit an sich noch keine eigene Systematik zugesteht.

Nichtsdestotrotz berücksichtigt Genette die Relevanz der Frage nach dem Kennzeichnungsgrad der Textrelation, indem er diesbezügliche Gedanken bisweilen in die transtextuellen Hierarchien einfügt. Die Erkenntnisse im Rahmen der Paratextualität⁵⁷ lassen sich dabei exemplarisch im Kontext der Markiertheit intertextueller Referenzen betrachten.

Paratext bedeutet für Genette im Wesentlichen das, was auch terminologisch anders als *Nebentext* eines literarischen Werkes erfasst werden kann, also etwa der Titel oder Kapitelüberschriften.⁵⁸ Oft verweisen paratextuelle Strukturen auf eine intertextuelle Gestaltung, so etwa bei Plenzdorfs *neuen Leiden des jungen Werther*, *Ulysses* von James Joyce und eben auch Peter Lichts *Der Geizige*.

Die Rolle der Paratexte bezogen auf intertextuelles Markierungspotential hat auch Jörg Helbig erläutert. In Kapitel 2.1 wurde dahingehend schon auf die scheinbar paradoxe strukturelle Verortung der paratextuellen Referenzen –

⁵⁴ Vgl. Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. S. 149.

⁵⁵ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 9.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 20.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 11.

⁵⁸ Vgl. ebd.

sie stellen bei Helbig einen Aspekt der (impliziten) Reduktionsstufe dar, können aber dennoch als explizit angesehen werden – aufmerksam gemacht. Helbig rezipiert Genettes Palimpsest-Metapher, indem er sie zur definitiven Grundlage der explizit markierten Vollstufe macht: *Explizit* umfasse demnach auch die „spürbare Anwesenheit“ des einen Textes im anderen, nicht nur die deutliche Kennzeichnung einer potenziellen intertextuellen Möglichkeit.⁵⁹

Tatsächlich garantiert eine paratextuell „versprochene“ intertextuelle Dimension nicht zwangsläufig eine tatsächliche textreferentielle Beziehung im Haupttext, obwohl dies trotzdem meistens der Fall ist, was die auffällige Einstufung der paratextuellen Markierungen nach Helbig erklärt. Explizit markierte Intertextualität sei nach Helbig z. B. dann gegeben, wenn ein aus einem anderen Text bekannter Charakter im – um es mit Genette auszudrücken – Hypertext erneut etabliert wird.⁶⁰ Nimmt man Helbigs Vorgehen in den Blick, so lässt sich folglich eine grundlegende Beeinflussung durch Genettes Abhandlung konstatieren, welche sich durch das Aufgreifen der titelinitiierten Metaphorik genauso wie durch die Übernahme Genettescher Terminologie auszeichnet.

Eng verknüpft mit der Frage nach hervorgehobener oder auch explizit erkennbarer Hypertextualität (um wieder zu Genettes Terminologie zurückzufinden) ist die Beziehung des Rezipienten zum Text. All die komplexen Optionen, Hypertextualität zu deklarieren, sind immer auch eine Orientierung für den Leser, den jeweiligen Text als Intertext wahrzunehmen, weshalb Magdolna Orosz diesen Komplex auch den pragmatischen genannt hat.⁶¹ Diese Evaluierung nimmt auch Genette vor, wenn er die paratextuellen Beziehungen einen „privilegierten Ort der pragmatischen Dimensionen des Werkes“⁶² nennt und weiterführend gleichsetzt mit der „Wirkung auf den Leser“⁶³. Bei diesen Betrachtungen wird zudem deutlich, dass Hypertextualität und Paratextualität, beides transtextuelle Untersysteme, nicht streng voneinander

⁵⁹ Vgl. Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. S. 111.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 113f.

⁶¹ Vgl. Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 27.

⁶² Gérard Genette: Palimpseste: S. 12.

⁶³ Ebd.

zu trennen sind, was im Prinzip auch Helbig im Zuge seiner Begriffsexplikation der intertextuellen Vollstufe darlegt. Genette selbst relativiert zu Beginn seines zweiten Kapitels ebenfalls die Grenzen der transtextuellen Erscheinungsformen.⁶⁴

Zuzüglich zu den eher paratextuell motivierten Ausführungen die Markiertheit betreffend lässt sich aus Genettes Werk auch eine weitere derartige Annäherung extrahieren: Im Verlauf seiner nahezu diachronen Darstellung rein hypertextuell generierter Gattungen, wie dem Pastiche oder der Parodie, setzt er die Rezipientenrolle sowie die Frage nach der Erkennbarkeit hypertextueller Praktiken unmittelbar zueinander in Beziehung. Damit eine Parodie, welche sich nach Genette in einem engeren Sinne als „so wörtlich wie möglich[e]“⁶⁵ Anwendung eines „vornehmen Einzeltexte[s] auf eine vulgäre Handlung [...]“⁶⁶ verstehen lasse, auch als solche in spielerisch-satirischer Absicht wirke, müsse dem Leser der parodierte Text bekannt sein.⁶⁷ Also ist festzuhalten, dass der Rezipient selbst den Text als möglichen Vertreter der Gattung *Parodie* legitimiert, welche sich ihrerseits in ihrer Existenz durch hypertextuelle Verfahren begründet.

Ähnlich verhält es sich beim Pastiche, einer auf der Nachahmung typischer Merkmale eines bestimmten Autoren- oder Gattungsideolekts beruhenden Gattung.⁶⁸ Auch diese hypertextuelle Gattung wird durch für die Konsumenten erkennbare Markierung des Hypotextes oder der Hypotexte als solche bestätigt.⁶⁹ Genette bedient sich dabei einer seitens Phillippe Lejeune inspirierten Formulierung: Zwischen Produzent und Rezipient werde ein „Vertrag“ abgeschlossen;⁷⁰ eine adäquate, komprimierte Periphrase, denn als Element eines solchen Vertrages kann eben (para)textuell markierte Hypertextualität angesehen werden.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 18.

⁶⁵ Ebd. S. 194.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd. 54.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 109.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 174f.

⁷⁰ Vgl. ebd.

Das Pastiche als Gattung birgt darüber hinaus Aspekte, welche auf die Dimensionen des (Hypo)Textbegriffs verweisen. Die Gattung lässt sich wie erwähnt als eine Art Nachahmung beschreiben, doch diese hält Genette bezogen auf einen Einzeltext nicht für möglich.⁷¹ Textliche Imitation erfolge nur durch modellhafte Abstraktion des Textideolekts, welche dann die Basis für das eigentliche Pastiche bzw. den Hypertext bilde.⁷² Die Formulierung *Abstraktion* spielte bereits in den diesbezüglichen Erläuterungen in Kapitel 2.1 eine Rolle, modifiziert sie doch die Grenzen des literarisch allzu engen Textbegriffs. Für Genette ist die Nachahmung eines Stils eine ausschlaggebende Komponente des Pastiches, wobei er den Stil- sowie den Gattungsbegriff egalisiert.⁷³ Diese Gleichsetzung wirkt etwas oberflächlich, ist aber im Rahmen der Frage nach dem Komplexitätsgrad des Hypotextes durchaus legitim. Als einer Gattung zugehörig evaluierte Texte sind mehr oder weniger durch ein ähnliches Stilideal verbunden, welches seinerseits formale, sprachliche und auch inhaltliche Elemente respektive Motive inkorporiert.

Doch nicht nur im Zusammenhang mit imitatorisch funktionierenden Texten, sondern auch im Umfeld der literarischen Transpositionen gesteht Genette Hypotexten einen Gattungsstatus zu: „[...] und der Hypotext ist auch hier wieder eher eine ganze Gattung“.⁷⁴ Aus dieser Einschätzung geht hervor, dass ein abstrakter Hypotext, wie etwa eine Gattung, nicht als isolierter Einzelfall angesehen werden kann, sondern potentiell mitberücksichtigt werden muss. Erneut tritt bei der Betrachtung des textbegrifflichen Komplexitätsgrades besonders prägnant die Imagination eines intertextuellen Universums in Erscheinung; ein Zustand, der ebenfalls einen inhaltlichen Gegenstand des Kapitels 2.1 darstellte. Wenn eine Gattung als Text anzusehen ist, dann kann dies analog auf den Diskursbegriff angewandt werden, welcher schließlich in umfassende gesellschaftlich-soziale Kommunikationsstrukturen mündet. Doch im grenzenlosen Raum der letzteren, die nach Kristeva jeden Text zum Intertext machen, kommt gar nicht erst die Frage nach der Relevanz einer konkreten

⁷¹ Vgl. ebd. S. 107ff.

⁷² Vgl. ebd. S. 110f.

⁷³ Vgl. ebd. S. 109.

⁷⁴ Ebd. S. 409.

intertextuellen (oder hypertextuellen) Analyse auf, da eine solche eigentlich unmöglich ist.

Bezogen auf die hypertextuelle Analyse des Textes von Peter Licht spielt ein erweiterter Hypotextbegriff eine essentielle Rolle. Der Paratext markiert zwar explizit nur den Einzeltext von Molière als Hypotext, dennoch legt eine genaue, textreferentiell motivierte Lektüre darüber hinaus abstraktere Hypotexte offen. Die Einflüsse reichen dabei von der Gattung über die Literaturströmung bishin zum intertextuellen Methodendiskurs selbst.

Die eben im Kontext des erweiterten Textbegriffs erwähnte Bezeichnung *Imitation* offenbart abschließend eine semantische Diskussionsgrundlage. Zusammen mit der *Transformation* bildet sie die größten semantischen Pole bei der hypertextuellen Analyse.⁷⁵ Beide Begriffe sind nicht vorbehaltlos mit den in Kapitel 2.1 aufgezeigten Formulierungen nach Magdolna Orosz (bestätigende vs. abweichende Bedeutungsintegration) gleichzusetzen. Die Nachahmung eines Stils hat nicht zwangsläufig eine hypertextliche Affirmation der Hypotextbedeutung zur Folge. Viel eher ist sogar das Gegenteil der Fall. Das Pastiche eines Autorenideolekts beispielsweise kommuniziert häufig auch spielerische Kritik durch Übersättigung – also durch „zu viel Nachahmung“ – des Textstils.⁷⁶ Genette erweitert die Dimensionen der *Imitation* aber auch zugunsten des Inhalts⁷⁷, weshalb diese zwar nicht als vollwertiges Äquivalent zur bestätigenden Bedeutungsintegration nach Orosz gelten kann, zumindest jedoch punktuelle Ähnlichkeiten aufweist.

Die *Transformation*, also eine modifizierte Inkorporation des Hypo- seitens des Hypertextes, bietet dagegen mehr Ähnlichkeit mit Magdolna Orosz' Konzept der abweichenden Bedeutungsintegration. Dieses wird bei Orosz auf der semantischen Ebene etabliert⁷⁸, während Genette der *Transformation* oder *Transposition* auch eine formale Komponente abgewinnt. Er bespricht diesbezüglich die Optionen von Textdehnung bzw. Textverknappung, aber nicht ohne zu betonen, dass selbst diese formalen, hypertextuellen Praktiken eigent-

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 18.

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 221f.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 142.

⁷⁸ Vgl. Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 25.

lich semantische Auswirkungen entwickeln.⁷⁹ Die qualitativ orientierten Prozesse der Hypertextualität unterscheidet Genette in semantische, diegetische und pragmatische Transpositionen, welche ihrerseits systematisiert werden.⁸⁰ Gerade diese qualitativ orientierte Terminologie liefert einen gewichtigen Beitrag zur hypertextuellen Analyse nach Genette, wobei letztere den Schwerpunkt im dritten Kapitelkomplex bildet. Deshalb wird in diesem Kapitel auf eine zwangsläufig deskriptive Auflistung des Bezeichnungsinventars verzichtet.

Magdolna Orosz zählt exemplarisch für eine abweichende Bedeutungsintegration die nach Genette als genuin hypertextuell klassifizierten Gattungen Parodie oder Travestie auf.⁸¹ In der Tat beruhen diese Textsorten auf veränderndem Eingreifen in den Hypotext, ihnen ist aber gleichzeitig eine geringe Autonomie in ihrer Existenz als Text gemein. Der von Genette ausführlich porträtierten Transposition wird jedoch eine größere „ästhetische Vollkommenheit“⁸² zugestanden. Somit separiert er strukturell wie inhaltlich „traditionell“ hypertextuelle Gattungen von den literarischen Werken, die mit hypertextuellen Versatzstücken spielen, was ihnen eine gewisse literarische Eigenständigkeit bewahrt. Diese Differenzierung fehlt bei Magdolna Orsoz, welche in dieser Hinsicht weniger komplex vorgeht bzw. stärker generalisiert.

PeterLichts Text changiert – wie auch aus den Pressekritiken herauszulesen ist – zwischen hypertextueller Abhängigkeit oder sogar Unterordnung sowie spielerischer, hypertextueller Dominanz über den Molièreschen Hypotext; erstere sicherlich auch bedingt durch die explizite paratextuelle Markierung. In Genettes Worten: Der Text bewegt sich zwischen Travestie (oder Pastiche) und Transposition; eine Einschätzung, die gleichzeitig als möglicher Analyse-rahmen gelten kann.

Nachdem Genettes Ausführungen mit Berücksichtigung der Oppositionsbegriffe positioniert wurden, soll abschließend die Frage nach dem Potenzial einer von ihm inspirierten Analyse im Mittelpunkt stehen. Eine Frage, die

⁷⁹ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 403.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 404.

⁸¹ Vgl. Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 26.

⁸² Gérard Genette: Palimpseste. S. 287.

nicht zum ersten Mal eine Rolle spielt. In der Forschung lassen sich einige Grundtendenzen der Reflexion Genettescher Gedanken erkennen, welche sich in zwei miteinander korrelierende grobe Tendenzen gruppieren: Genette unternahme zwar den bisher ambitioniertesten Versuch⁸³, die intertextuelle Analyse zu gliedern, gleite dabei jedoch in eine unübersichtliche Terminologiefülle ab.⁸⁴ Darüber hinaus erschwere diese beschreibende Klassifizierung die Deutung intertextueller Beziehungen.⁸⁵

In der Tat muss die Frage erlaubt sein, ob Genettes „scholastische[r] Aufwand an Nomenklatur“⁸⁶ bzw. terminologische Veränderungen im pejorativen Sinne eindrucksvoll, weil überfordernd, sind oder ob diese nachhaltig konstruktiv Verwendung finden können. Wie erwähnt manifestiert Genette seine terminologischen Neuerungen bzw. Erweiterungen bereits in Form einer generalisierenden, transtextuellen Struktur. Konsequenterweise etabliert er zudem im Zusammenhang mit der Subkategorie *Hypertextualität* eine Vielzahl innovativer Formulierungen, welche im Rahmen der Textanalyse eine Rolle spielen werden.

Uwe Japp beispielsweise rekurriert auf Genettes basale, transtextuelle Systematik, indem er auf ein diesbezügliches, vermeintliches Bezeichnungsproblem aufmerksam macht: Genette expliziere akzeptierte intertextuelle Begriffsvorstellungen in Gestalt zweier verschiedener Termini (Transtextualität und Hypertextualität), während er den bisher üblichen der *Intertextualität* konzeptuell einenge und somit dessen Geltungsbereich stark limitiere.⁸⁷ Diesem Sachverhalt ist nicht zu widersprechen, es sollte jedoch perspektiviert werden, *welche* terminologische Ausgangslage das Problem eigentlich hervorbringt. Schließlich zeigen die in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse, dass eben diese auf der Bezeichnungsebene vorgenommene Trennung den facettenreichen Aspekten der *einen* Formulierung *Intertextualität* eher gerecht wird. Die

⁸³ Vgl. Karlheinz Stierle: *Werk und Intertextualität*. S. 149. Ulrich Broich; Manfred Pfister: *Intertextualität*. S. 16.

⁸⁴ Vgl. Uwe Japp: *Über Interpretation und Intertextualität*. S. 400. Ulrich Schödelbauer. Genette Gérard: *Palimpseste* [Rezension]. S. 156ff.

⁸⁵ Vgl. Renate Lachmann: *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*. S. 138.

⁸⁶ Ulrich Broich; Manfred Pfister: *Intertextualität*. S. 16.

⁸⁷ Vgl. Uwe Japp: *Über Interpretation und Intertextualität*. S. 400.

von Japp dargelegte Einschätzung, Genette subsumiere den „relationalen Zusammenhang bestimmter Texte“⁸⁸ unter dem Terminus *Transtextualität*, trifft eigentlich nicht zu, denn Genette fasst – wie im Verlauf gezeigt wurde – *Transtextualität* als Eigenschaft aller Texte auf, was diese Formulierung in Verwandtschaft zum intertextuellen Universum setzt.

In Bezug zum wissenschaftlichen Methodendiskurs kann eine solche „Bezeichnungsrevolution“ mitunter zu Unübersichtlichkeit führen. Gerade ein fest etablierter Terminus wie *Intertextualität* lässt sich schwer vollständig austauschen. Dennoch verursacht eine terminologische Komplexität nicht zwangsläufig auch eine begriffliche Unklarheit, was anhand dieser exemplarischen Kritik seitens der Forschung diskutiert werden konnte.

Inwiefern birgt nun eine inter(hyper-)textuelle Analyse nach Vorbild der Taxonomie Genettes Potential? Schließlich – und diese Positionierung nimmt Genette selbst vor⁸⁹ – setzt er seine Gedanken in keinen hermeneutischen Bezug; warum erfolgt dann also eine auch im Untertitel der vorliegenden Studie explizit gekennzeichnete Analyse nach seinem Vorbild?

Innerhalb des bisher noch theoretischen Rahmens können nur diesbezügliche Thesen postuliert werden, welche in Form einer späteren Reflexion erneut auf ihre Gültigkeit hin befragt werden: Die Terminologie nach Genette erlaubt ausdifferenzierte, wissenschaftliche Artikulation textreferentieller Sachverhalte. Der Hypertext und seine inkorporierten Hypertexte, wie komplex diese auch sein mögen, können in ihrer Beziehung zueinander sowohl grundlegend allgemein als auch detailliert analytisch beschrieben werden. Genettes Werk offeriert dabei ein Begriffsinstrumentarium, das weder zu restriktiv noch zu universal beschaffen ist, was einen hermeneutischen Zugang erleichtert. Letzterer ist implizit bereits im Segment der qualitativen Transpositionen gegeben.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 20.

2.3 Zum Titel der Studie

Die Kapitelüberschrift initiiert folgende elementare Frage: Warum ein eigenes Kapitel nur zur Erläuterung des Titels? Wenn dieser nicht selbsterklärend ist, so sollte er vielleicht nicht eine solche Funktion übernehmen? Das Besondere an der Titelgestaltung ist jedoch, dass sie im Grunde die inhaltliche Struktur der Studie in sich birgt und – anders kontextualisiert – eine weitere mediale Dimension eröffnet. Erwähnte inhaltliche Schwerpunkte lassen sich auf der Basis der Methodendiskussion aus Kapitel 2 angemessener entwickeln, weswegen das Kapitel nicht den Anfang bildet.

Zunächst liegt ein Zitat aus PeterLichts Stück selbst vor: „Der greift rein in alles.“⁹⁰ Allein aufgrund seiner Form als Zitat verkörpert diese Äußerung einen zweifellos intertextuellen Typus. Darüber hinaus paraphrasiert der Inhalt in lapidarer Form das intertextuelle Dogma: Das „Reingreifen“ wird so zum textreferentiellen Zugriff auf Hypotexte, mit dem Ziel, einen eigenen Hypertext zu produzieren; Intertextualität als tatsächlicher Prozess. Gerade das mechanisch-körperlich semantisierte Verb *reingreifen* legt eine solche Lesart nahe. Auch die intertextuellen Dimensionen werden in der Titelmetaphorik sprachlich ausgedrückt: „in alles“. Dies kann folglich als Beleg eines weiten Intertextualitätskonzeptes aufgefasst werden, das aber nicht konstruktiv zu einer Analyse beitragen kann. Dass jedoch eine konkrete Analyse erfolgen soll, suggeriert aber der Untertitel „hypertextuelles Spiel“. Folglich ist eine grenzenlose Intertextualitätsauffassung als analytischer Bezugsrahmen zu revidieren.

In alles lässt sich auch als Hyperbel bezogen auf die Auswahl und Beschaffenheit der Hypotexte lesen, denn tatsächlich ist mehr als einer zu bestimmen. Des Weiteren unterscheiden sich besagte Hypotexte hinsichtlich ihres textlichen Komplexitätsgrades (s. Kapitel 2.2), sodass der Eindruck entstehen könnte, „sämtliche“ gesellschaftlich relevanten Themenkreise fänden in dem Stück Verwendung.

Dass Genettes Konzept der Hypertextualität die Richtlinie des analytischen Zugriffs bildet, legt der Untertitel nahe. Somit ist bereits eine Zuordnung vor-

⁹⁰ PeterLicht: Der Geizige. S. 4.

genommen, die in gewissem Maße auf Interpretation beruht. Schließlich ist das bloße Erkennen potentieller Referenzen nicht identisch mit der erforderlichen Auswahl einer inter(trans-)textuellen Ausprägung. Denn dies stellt einen deutlich abstrakteren Vorgang dar, welcher auf Deutung beruht. Streng betrachtet schließt die Klassifizierung des Textes als Hypertext die anderen Komponenten der Transtextualität aus. Demzufolge dürften Zitate oder Anspielungen keine analytische Berücksichtigung finden. Jedoch betont Genette immer wieder die Durchlässigkeit der von ihm postulierten Kategorien, die letztendlich eher als experimentelles, terminologisches Instrumentarium und nicht als restriktives Dogma angesehen werden können. Im Untertitel der Studie wird dieser Tendenz durch die Bezeichnung *Spiel* Rechnung getragen, welche einen unverbindlichen, nicht allzu festgelegten Umgang auf sprachlicher Ebene legitimiert. Es können sowohl intertextuelle (nach Genette verstanden), hypertextuelle, als auch paratextuelle Positionen kombiniert werden. In den Worten von Genette:

Das Vergnügen am Hypertext ist jedoch auch ein *Spiel*. Die Durchlässigkeit der Wände zwischen den Registern beruht vor allem auf der ansteckenden Kraft, die in diesem Aspekt des literarischen Schaffens vom spielerischen Register ausgeht.⁹¹

Abgesehen von einer transtextuellen Subkategorie nach Genette bezeichnet der Begriff *Hypertext* zusätzlich einen Entstehungsprozess bzw. die daraus resultierende strukturelle Beschaffenheit von Texten besonders im digitalen Raum. Darunter lassen sich Assoziationen wie Nicht-Linearität oder Rezeptionsautonomie subsumieren. Es handelt sich um Texte, die kooperativ produziert sind; dynamischen Veränderungen unterworfen. Weiterhin gewinnt der Rezipient gerade durch die nicht-lineare Linkstruktur die Möglichkeit, sich den Text in konkretem Maße selbst zu generieren.⁹²

Zwischen beiden inhaltlichen Ursprüngen scheint zunächst keine vordergründig konzeptuelle Verwandtschaft zu bestehen. Ein Eindruck, der verstärkt wird, berücksichtigt man die Tatsache, dass die terminologische Homonymie

⁹¹ Gérard Genette: Palimpseste. S. 533.

⁹² Vgl. Hyun-Joo Yoo: Text, Hypertext, Hypermedia. S. 16f.

in der Forschung teilweise gar keine Erwähnung findet.⁹³ Doch natürlich ist der Bezug zur intertextuellen Methode sinnvoll, schließlich beinhaltet der als „gespeicherte Assoziation“⁹⁴ paraphrasierte *Link* ein grundlegendes Charakteristikum textreferenzieller Positionierung. In einer solchen Lesart wird der Link zum Zitat, da er die Präsenz eines Textes in einem anderen initiiert und markiert. Eben dieses Vokabular ist bereits bekannt im Zusammenhang mit dem Komplex *Intertextualität* in allen seinen Dimensionen.

Die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung *Hypertext* ist trotz inhaltlicher Ähnlichkeit problematisch, da so die unterschiedlichen Ebenen sowie Funktionsweisen der Begriffe verschleiert werden. Einerseits liegt ein literaturtheoretischer, explizit methodisch motivierter Ausdruck vor, welcher nach Genette (und nur nach Genette) innerhalb einer spezifischen Terminologie etabliert wird. Der Hypertext stellt in diesem Sinne einen Teil einer differenzierten Systematik dar, die als Instrumentarium bezogen auf transtextuelle Analyse fungiert.

Auf der anderen Seite versteht sich der Hypertextbegriff als Titel einer „neuen Textgattung“, die sich vor allem durch ihre spezielle formale Gestaltung definiert und darüber hinaus die Frage nach Autorschaft und Leser von neuem aufwirft. Es liegt mit dieser Bedeutung eine Bezeichnung vor, die in der Forschung breit rezipiert wird. Denn auf diesem Wege lassen sich grundlegende Veränderungen innerhalb der Textproduktion sprachlich komprimieren, was den zeitgenössischen Literaturdiskurs voran bringt.

Demzufolge ist die im Rahmen dieser Studie nur angerissene, weitere Bedeutung des Terminus *Hypertext* eigentlich als die verbreitetere anzusehen, womit der Untertitel auf den ersten Blick einen anderen Schwerpunkt suggeriert. Inhaltliche Gemeinsamkeiten der Begriffe sind dennoch nicht von der Hand zu weisen. Die Bedeutungsdimensionen überschneiden sich dabei vor allem in einem Punkt: der „Anwesenheit“ eines Textes im anderen. Überdies macht besagte Doppeldeutigkeit auf potentiell hypertextuelle (zweiter Bedeutung) Elemente in PeterLichts Text aufmerksam, wobei letztere nicht als pri-

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Uwe Wirth: Hypertexttheorie und Literaturtheorie: ein kritischer Vergleich. S. 130.

märer Analyseschwerpunkt in Frage kommen können. Denn in dieser Hinsicht bietet der Text keine große analytische Angriffsfläche, weil seine Struktur bzw. Medialität nicht den Hypertextkonventionen entspricht. Zentraler Analysefokus ist nichtsdestotrotz die Hypertextualität nach Genette als literaturtheoretischer, intertextueller Standpunkt. Allerdings lässt sich anhand dieser Perspektive eine These entwickeln, die abschließend eine untergeordnete Rolle spielen wird: Der Text von PeterLicht verlinkt sich an manchen Stellen selbst, was inter- (nicht im Sinne Genettes verstanden) und hypertextuell (im „digitalen“ Sinne) deutbar ist.

3. PeterLichts *Der Geizige* als Hypertext

Nun rückt in den Mittelpunkt, was bisher methodisch unterfüttert und allenfalls punktuell antizipiert wurde: PeterLichts Text. Die im zweiten Kapitelkomplex ausgebreiteten terminologischen Differenzierungen hinsichtlich eines textreferentiellen Zugriffs beschränken sich im Rahmen der Textanalyse auf die Taxonomie Genettes. Sofern die aufgezeigten Mehrdeutigkeiten inhaltliche Verwendung finden, wie etwa bei den Begriffen *Intertextualität* oder *Hypertextualität*, ist das nicht auf Genette zurückgehende Verständnis explizit hervorzuheben.

Diesem absolut formulierten Anspruch folgt sogleich eine erste Modifizierung: Die Genettesche Hypertextualitätstheorie dient zwar als analytisches Werkzeug, doch darauf basierend finden auch Fragen nach der Sinnhaftigkeit hypertextueller Textrelationen – also hermeneutische Aspekte – Berücksichtigung. Das Verhältnis von bloßer Klassifizierung einerseits und deutender Bezugnahme andererseits trat bisher nur als theoretische Annahme in Erscheinung. Die in der konkreten hypertextuellen Analyse gewonnenen Erkenntnisse sollen deshalb zur näheren Beleuchtung dieses Verhältnisses beitragen. In geeigneter Form ist dies wohl innerhalb eines Reflexionskapitels auf höherem Abstraktionsniveau zu gewährleisten. Selbstverständlich gewinnt darin der

Intertextualitätsdiskurs an sich wieder an Bedeutung, so dass Genettes Konzeptionen nicht ausschließlich die dominante Position einnehmen.

Auch der Einstieg in die Textarbeit lässt sich eher implizit auf Genette zurückführen, handelt es sich dabei doch um eine den Text porträtierende Bezugnahme mithilfe der Analysestruktur von Magdolna Orosz. Folglich siedeln sich die Überlegungen in diesem Kapitel nicht im terminologischen Feld Genettes an. Die Herangehensweise von Orosz beruht – wie partiell erwähnt – darauf, zunächst einen motivischen Überblick ohne textrelationale Dimensionen zu geben. Anschließend nimmt ihre textreferentielle Systematik auf *pragmatischer, semantischer* und *formaler Ebene* Einfluss auf die Textbetrachtung.

Natürlich ist zu hinterfragen, warum eine andere „Analyseinstanz“ der Genetteschen voransteht. Eine Analyse nach dem Modell Genettes tendiert dazu, den Text in seiner ganzheitlichen, grob strukturierten Erscheinung aufgrund des Detailreichtums in den Hintergrund treten zu lassen. Eben diese terminologische und begriffliche Tiefe erleichtert dann eine spezifische Analyse.

Das Untersuchungsmodell von Orosz präsentiert keine neue intertextuelle Theorie, sondern strukturiert pointiert diesbezügliche Erkenntnisse. Deshalb eignet es sich, um PeterLichts Text allgemein „vorzustellen“, bevor er in die umfassendere Analyse überführt wird. Die von Genette in dessen Abhandlung betrachteten Werke sind allesamt Vertreter der Weltliteratur, weshalb eine kompakte Einführung der textlichen Besonderheiten dieser nicht erforderlich ist. Anders verhält es sich hingegen bei dem hier zu Grunde liegenden Text PeterLichts, welcher nach bisherigem Kenntnisstand noch nicht publiziert, geschweige denn ins Zentrum wissenschaftlicher Auseinandersetzung gerückt ist.

3.1 Kompaktanalyse in Anlehnung an Magdolna Orosz

Magdolna Orosz gelingt es, die Handlungs- bzw. Inhaltsstruktur der von ihr fokussierten Texte konstruktiv darzulegen, ohne dabei linear deskriptiv zu sein. Dieses Ziel erreicht sie in Form einer auf der Entwicklung sog. „Weltsegmente“⁹⁵ basierenden Analyse. Genannter Terminus offeriert eine funktionale Ähnlichkeit zur diegetischen Systematik nach Genette, denn beide erleichtern eine auf den Handlungskomplex ausgerichtete wissenschaftliche Kommunikation.

Ein Weltsegment ist dabei im Kontext dieser Studie als wesentliches Motiv innerhalb des fiktionalen Geschehens zu verstehen. Die entworfene Definition unterscheidet sich in Ansätzen hinsichtlich des Begriffsverständnisses von Orosz: Denn sie setzt ihre Weltsegmente vor allem in Abhängigkeit zu den Parametern Zeit und Raum⁹⁶, was bei linear strukturierten Texten kein Problem darstellt. Anders verhält es sich bei PeterLicht: Die systematische Entwicklung von an Zeit und Raum gebundenen Weltsegmenten fiele bei der statischen Gestaltung des Stücks schwer, ganz zu schweigen von einer linearen „Nacherzählung“, welche erst recht keine Praktik wäre, die sich auf PeterLichts *Geizigen* angemessen übertragen ließe. Innerhalb der 18 Szenen, die fünf Teilen untergeordnet sind, kann schwer die Rede von dynamischer Handlung oder linear aufgebautem Plot sein. Fast programmatisch heißt es im einleitenden Nebentext bezogen auf die Personen: „Alle sind immer da.“⁹⁷

Deshalb seien die folgenden ausgestalteten Motive bzw. Weltsegmente extrahiert. Diese können im weiteren Verlauf nur kompakt dargelegt werden, da eine ausdifferenzierte Analyse erst mit hypertextuellem Bewusstsein relevant wird.

Harpagon und das Geld – Geld, welches er statisch besitzt, wodurch es umso mehr von der ihn umgebenden jüngeren Generation begehrt wird. Ein Beleg dafür ist bereits der Anfangsmonolog seines Sohnes Cléante, unterstellt dieser Harpagon doch in trotziger Manier: „Der läßt es [das Geld, Anm. d. Verf.] so-

⁹⁵ Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 32.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

was von nicht fließen“⁹⁸. An anderer Stelle inszeniert sich Cléante darüber hinaus als bedürftiger Sohn, indem er bittet: „Papa, ich brauch Geld.“⁹⁹

Dieses Handlungselement oder Weltsegment – bereits im Titel „Der Geizige“ komprimiert – ist ein zentrales, das im Verlaufe des Stücks in unterschiedlicher Form wiederkehrt. So tritt es zum Beispiel auch als Ausgangspunkt für ironisch gefärbte, philosophische Exkurse über die Vergänglichkeit des irdischen Seins in Erscheinung.¹⁰⁰

Weiterhin hängt das Weltsegment *Harpagons Geldbesitz* kausal mit anderen inhaltlichen Motiven zusammen: Da Harpagons Kinder scheinbar vergeblich auf ihren materiellen Anteil hoffen, müssen andere Möglichkeiten, Geld zu „verdienen“, erdacht werden. Als derartige Option sieht La Flèche den „Beruf“ *Patenkind in Afrika* an, welchen er Cléante vorschlägt;¹⁰¹ abstrakt formuliert: *profitables Mitleid*. So könnte ein weiteres Weltsegment lauten, was eine zynische Tendenz aufweist. Immerhin ist das Motiv ständig – wenn auch latent – präsent in Form des klingelnden Telefons¹⁰² sowie der damit einhergehenden „nach Afrika klingenden Mundklack“¹⁰³-Ferngespräche. Auf diese Weise wird das „große, menschliche Elend“ für die Protagonisten im „Al Bundy-Land“¹⁰⁴ wie nebenbei eine Selbstverständlichkeit. Dahingehend erscheint es nur konsequent, dass die Dimensionen zwischenmenschlicher Empathie vorrangig auf ihre finanzielle Rentabilität hin Bedeutung erlangen.

In dieser fiktionalen, von indirekter Anwesenheit des Geldes dominierten Umgebung versucht nun jede Figur, ihr eigenes Befinden in teilweise absurden Monologen zum Ausdruck zu bringen. Die kabarettistisch anmutende Schilderung eines Tagesablaufs wird so zur Frage nach persönlicher Reife bzw. Verantwortungsbewusstsein.¹⁰⁵ Nüchterne Verhandlungen über berufliche Zahlungsmodalitäten wecken nostalgische Kindheitserinnerungen.¹⁰⁶ Und

⁹⁸ Ebd. S. 4.

⁹⁹ Ebd. S. 17.

¹⁰⁰ Ebd. S. 27ff. Ebd. S. 10f.

¹⁰¹ Ebd. S. 42f.

¹⁰² Vgl. exemplarisch ebd. S. 11.

¹⁰³ Ebd. S. 3.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 15ff.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 41.

nicht zuletzt offenbaren sinnentleerte Dialoge, die um die Frage „Wie bist du drauf?“¹⁰⁷ kreisen, dass eben jenes Befinden eigentlich gar nicht mehr artikuliert werden kann. Zusammenfassend wäre diese Motivik als *Unzulänglichkeit hinsichtlich der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* zu beschreiben. Es liegt damit ein komplexes Element des Plots vor, da es auch die beiden bereits diskutierten einverleibt und damit in gewissem Sinne initiiert.

Obwohl das Handlungsgeschehen eher statisch beschaffen ist und einem permanenten, wortgewaltigen Selbstdarstellungsprozess gleicht, bleibt doch ein dynamisch motiviertes Weltsegment bestehen: Im Verlauf des Stückes versucht besonders die diffus benannte Figur der „Onkeltante“¹⁰⁸ Frosine, ein gemeinsames Essen herzurichten. Dabei hofft sie auf Unterstützung von Harpagon, seinen Kindern sowie deren Freunden Valère und La Flèche, wird von ihnen aber mit der fast leitmotivisch wiederkehrenden Antwort „Ich bin nicht dran“¹⁰⁹ abgewiesen. Das Essen als mechanischer Vorgang wird dann sowohl im Neben- als auch im Haupttext höchstens angedeutet¹¹⁰, bevor es den Ausgangspunkt einer weiteren Assoziationskette individueller emotionaler Befindlichkeiten darstellt. Gemessen an dem Aufwand, den Frosine zur Vor- und Nachbereitung dieser gemeinsamen Mahlzeit betreibt, nimmt das Essen an sich letztendlich eine sehr geringe Rolle ein. Dies betrifft nicht nur den körperlichen Prozess *Nahrungsaufnahme*, welcher im Rahmen eines Dramentextes wahrscheinlich ohnehin selten als essentielles Motiv gilt. Doch selbstverständlich gehen die Dimensionen einer Mahlzeit im Kreise der Familie über die „biologische Notwendigkeit“ weit hinaus.

Gerade im *Familiengemälde* von Peter Licht hätte ein solches soziales Ereignis den Handlungskontext für die Inszenierung substanzieller Konflikte bilden können: Wenn schon alle Personen an einen Tisch „gezwungen“ sind, dann bliebe vielleicht nichts anderes übrig, als sich im Dialog miteinander zu verständigen. Dass dies nun gerade nicht geschieht, sondern – im Gegenteil – die gemeinsame Mahlzeit explizit nicht thematisch ausgestaltet wird, fügt sich nur

¹⁰⁷ Ebd. S. 6.

¹⁰⁸ Ebd. S. 3.

¹⁰⁹ Exemplarisch ebd. S. 53.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 56.

konsequent in den bisherigen Analysetenor ein. Denn erneut verdrängen „Selbstinszenierungsperformances“ eine gemeinsame Gesprächskultur und damit auch einen strukturierten Plot.

Sind die eben entwickelten Motivcharakteristika folglich also doch eher statisch als dynamisch – wie einige Zeilen zuvor behauptet – auszudeuten? Sicherlich „geht es in dem Stück“ nicht um die Planung und Durchführung eines großen Familienessens; dies zu behaupten würde dem Text nicht gerecht. Aber dennoch fällt ein Bemühen um die Durchsetzung von Elementen eines regelmäßigen Tagesablaufes auf, welches allerdings nur bei einer Person – Frosine – festzustellen ist. Infolgedessen treten bei ihr latent konventionelle Moralvorstellungen in Erscheinung, die im Zusammenhang mit der Geschäftsidee *Patenkind* beispielsweise gänzlich verloren sind. So erachtet es Frosine als selbstverständlich, dass ein gemeinsames Essen auch von allen vorbereitet wird. Auf diese Hilfe hofft sie jedoch vergeblich.¹¹¹ Insofern ist das eben charakterisierte Motiv als *Bemühung um gemeinsame Struktur* zu paraphrasieren. Somit nimmt dieses Element der Handlung dynamisierende Ausmaße an, die es aber nicht erreicht bzw. die textlich keine Würdigung erfahren, sondern ausgespart sind. „Alle sind [zwar] immer da“¹¹², aber doch permanent mit sich selbst beschäftigt.

Die theoretische Bezugnahme auf Magdolna Orosz ermöglichte es bisher, zentrale Motive der fiktionalen Textwelt zu isolieren, in ihrer Eigenheit zu beschreiben und zueinander in Beziehung zu setzen. Natürlich lag hier kein Anspruch auf Vollständigkeit zugrunde. Schon im Vorfeld war zu konstatieren, dass eine an zeitliche oder räumliche Parameter gebundene Extraktion derselben schwer durchzuführen ist. Als Überleitung zur dezidiert hypertextuellen Analyse nach Genette soll nun eine kompakte, intertextuelle Einstufung gelten, die – wie auch Orosz – in pragmatische, semantische und formale Ebene unterscheidet.

Auf pragmatischer Ebene, also hinsichtlich des Fokus *Markiertheit*, kennzeichnet der Titel bereits explizit zwei Einflussquellen: einmal natürlich

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 52f.

¹¹² Ebd. S. 3.

Molières gleichnamige Komödie, darüber hinaus aber auch das Familiengemälde als Gattung. Dem Molière-Text sind dabei auch die Figurennamen entnommen, was Orosz als Beleg für eine „markierte Bezugnahme“¹¹³ ansieht. Weniger eindeutig verhält es sich bei der Gattung *Familiengemälde*. Orosz zählt zwar auch die Übernahme von Gattungstraditionen zur markierten Bezugnahme.¹¹⁴ Bei einer diffusen Gattung wie dem Familiengemälde stellt sich jedoch zunächst einmal das Bestimmen solcher Elemente als komplex und vage heraus.¹¹⁵ Wahrscheinlich ist es in diesem Fall legitim, eventuelle Gattungscharakteristika im „nicht-markiert[en]“¹¹⁶ Bereich zu suchen, worin Orosz eine „genaue semantische Analyse“¹¹⁷ für unerlässlich hält.

Eben jene Analyse gibt weiterhin Aufschluss darüber, ob Motive aus dem „referierten Text“¹¹⁸ (ein Synonym zum Genetteschen Hypotext) im „referierenden“¹¹⁹ in Erscheinung treten. Die Gestaltung von Lichts Text hebt den Molièreschen Text beispielsweise „nicht-markiert“¹²⁰ hervor, indem das – in diesem Kapitel bereits festgelegte – Handlungselement *Harpagons statischer Geldbesitz* beiden Texten inhärent ist. Die Untersuchung implizit gekennzeichnete, potentieller Einflusstexte bringt weitere derartige an die Analyseoberfläche, die in den Kapiteln 3.4 und 3.5 den thematischen Schwerpunkt bilden.

Über das bloße Feststellen, *ob* markierte oder nicht-markierte Textreferenzen vorliegen, hinaus geht die intertextuelle Betrachtung auf semantischer Ebene. Denn dabei ist entscheidend, *inwiefern* Motive übernommen, kontrastiert oder weiterentwickelt werden. Wie schon erwähnt stellt Orosz die „integrierende“¹²¹ der „abweichenden Bedeutungsintegration“¹²² gegenüber, was eine Grobklassifizierung innerhalb dieser sehr vielschichtigen Analysekomponente erlaubt.

¹¹³ Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 27.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Vgl. zum Gattungsstatus des Familiengemäldes François Genton: *Don Carlos*, doch ein Familiengemälde?

¹¹⁶ Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 27.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd. S. 25f.

¹²² Ebd.

Exemplarisch sei auf das Motiv des Geldbesitzes verwiesen, dessen textliche Bedeutung bei Molière Licht scheinbar abgewandelt integriert: Harpagon Geiz ist es, der Cléante in Molières Text daran hindert, seine wahrhaftigen Gefühle für Mariane innerhalb des gesellschaftlich-institutionalisierten Rahmens der Ehe auszuleben.¹²³ Bei PeterLicht stellen authentische Emotionen und die Artikulation dieser eine Unmöglichkeit dar. Denn weder in Gegenwart seiner Schwester Élise noch im Dialog mit seinem Vater Harpagon ist Cléante im Stande, mehr als „ich will die Frau haben“¹²⁴ über Marianne (diesmal in deutscher Schreibweise) zu sagen. Für den Rezipienten entsteht der Eindruck, solch ein trotziger, unreifer Sohn habe die finanzielle Unterstützung seines Vaters nicht verdient. Darüber hinaus erscheint Harpagon in seinen sentimental anmutenden Exkursen über die Ästhetik des Statischen¹²⁵ weniger als „hassenswerter Geizhals“¹²⁶. Besagte Bedeutungsverschiebung spielt in den Pressestimmen eine dominante Rolle: Licht verstünde es, Molière in „verblüffender Weise [...] umzudrehen.“¹²⁷ Nichtsdestotrotz bleibt die kontrastierende Interpretation eines Kernmotives eine oberflächliche Erkenntnis, weshalb eine differenziertere Betrachtung anhand Genettes Systematik geboten ist.

Eine letzte kurz diskutierte intertextuelle Ebene ist die formale. Orosz definiert diese auch als Kategorie der „Quantität“¹²⁸ und stellt dadurch eine Beziehung zur Anzahl respektive Beschaffenheit der referierten Texte her. Somit umfasst die formale Ebene indirekt auch die im zweiten Kapitelkomplex aufgezeigten, textbegrifflichen Dimensionen. Sowohl Anzahl als auch Hypotextkomplexität gehen bei Licht über die Eindeutigkeit hinaus. Mit den Worten von Orosz formuliert, käme diesbezüglich die Variante „ein Text [...] nimmt Bezug auf mehrere Texte“¹²⁹ in Frage. Magdolna Orosz Formulierung „mehrere Texte“¹³⁰ ist ausdrücklich bei PeterLicht nicht gleichzusetzen mit verschiedenen Einzeltexten, sondern vollziehen nahezu einen linearen Anstieg

¹²³ Molière: Der Geizige. S. 10.

¹²⁴ PeterLicht: Der Geizige. S. 57.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 27.

¹²⁶ Christoph Funke: Welt und Tube. Neues Deutschland. 23.02.2010.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Vgl. Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 28.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

der Hypotext-Komplexität: vom Molièreschen Einzeltext (Kapitel 3.2) über die unspezifische Gattung *Familiengemälde* (Kapitel 3.3), über die literarische „Strömung“ *Popliteratur* (Kapitel 3.4) bis schließlich zum abstrakten Methodendiskurs *Intertextualität* (Kapitel 3.5).

3.2 Hypotext Molière

Hypertextuelle Analyse und vergleichende Betrachtung – die Einleitung dieser Ausführungen machte auf den ungleichwertigen Charakter der beiden Herangehensweisen aufmerksam. Infolgedessen beinhaltet auch die methodische Diskussion in differenzierter Ausprägung das Bild eines palimpsestuösen Textes. Das Wesen der Hypertextualität sieht sich gerade darin bestätigt, dass eben nicht zwei Einzeltexte einander gegenüberstehen, sondern der Hypertext den Hypotext überlagert, ihn einverleibt. Dies kann ohne Zweifel als adäquates, theoretisches Postulat gelten. Eine konkrete, hypertextuelle Untersuchung jedoch steht vor einem prozeduralen Problem: Wie kann ein Text als Hypertext wissenschaftlich erfasst werden, ohne dabei auf etwaige Abweichungen des Hypertextes *im Vergleich* zum Hypotext einzugehen? Es ist dies ein notwendiger Schritt, um letztendlich einen abstrakten Zugriff auf den Text zu gewinnen, der eigentlich auf dem „Nährboden“ weiterer Texte entstanden ist und diese nach wie vor in sich trägt. Ein Blick auf die Forschung zeigt, dass der Analysevorgang implizit genau diesem Dilemma unterworfen ist, indem die wissenschaftliche Literatur strukturell zunächst hypertextuelle Eigenheiten darlegt, bevor diese auf ihr Erscheinungsbild hin im Hypertext überprüft werden. Anneli Fjordevik geht beispielsweise in ihrer Studie zu Intertextualität in Kleists Werk nach dem eben beschriebenen Schema vor.¹³¹ Auch in den folgenden Analysesequenzen ist eine komparatistische Arbeitsweise nicht gänzlich zu vermeiden, was aber kein Nachteil sein muss, sofern das Bewusstsein des Kompromisses *Vergleich* bestehen bleibt.

¹³¹ Vgl. Anneli Fjordevik: Heinrich von Kleists *Amphitryon*. S. 172.

Wiederholend sei angeführt, dass Gérard Genette in seiner Systematik die primär hypertextuellen Gattungen Pastiche, Travestie sowie Parodie der Transposition gegenüberstellt, welche sich ihrerseits in höherem Maße vom Hypotext emanzipieren.¹³² Diese elementare Kategorisierung ist hilfreich, um eine zentrale Analyseperspektive festzulegen. Lichts Hypertext wird im Folgenden in Beziehung zu Molières Hypotext vorrangig als Transposition gelesen. Warum also spielen die weiteren hypertextuellen Facetten eine untergeordnete Rolle?

Genette präsentiert die drei anderen hypertextuellen Gattungen verhältnismäßig klar definiert, indem er sie nur auf kurze Hypotexte bezieht und eindeutig innerhalb der Tendenzen Imitation bzw. Transformation verortet. Dabei gewinnt besonders der Aspekt einer minimalen, punktuellen Veränderung als parodistisches Moment an Bedeutung.¹³³ Alle Kriterien sind im Kontext dieses Kapitels nicht auf Peter Lichts *Geizigen* anzuwenden. Denn die Beschaffenheit des Eingreifens vom Hyper- in den Hypotext ist nicht prägnant zwischen den beiden Polen Imitation und Transformation festzulegen. Außerdem zeichnet er sich aufgrund seiner eigenständigen, dramatischen Textstruktur sowie der damit einhergehenden Länge als Hypertext im transpositorischen Sinne aus. Natürlich besitzt der Text auch parodistische Elemente, welche aber meistens nicht mit der eng aufgefassten Definition Genettes kongruent sind, sondern eher ein allgemein durch Rezeption generiertes Phänomen verkörpern.

Einen Einstieg in die konkrete Textarbeit bietet der Bereich der „thematische[n] Transposition“¹³⁴, angefangen mit der diegetischen Transposition; oder komplex kombiniert: „Transdiegetisation“¹³⁵. Darunter fallen Modifikationen, die sich auf der Ebene der „räumlich-zeitliche[n] Welt“¹³⁶ ansiedeln. Diese Entscheidung scheint auch durch Aktualisierungssynonyme wie „Verheutigung“¹³⁷, welche sich in den Pressestimmen gehäuft finden, gerechtfertigt zu sein.

¹³² Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 287.

¹³³ Vgl. ebd. oder auch ebd. S. 194.

¹³⁴ Ebd. S. 404.

¹³⁵ Ebd. S. 406.

¹³⁶ Ebd. S. 404.

¹³⁷ Anne Peter: Der Kreislauf muss in Bewegung bleiben. Nachkritik. 22.02.2010.

tigt. „Der Hypertext transponiert die Diegese seines Hypotextes, um sie in den Augen seines eigenen Publikums [...] zu aktualisieren.“¹³⁸ Mit diesen Worten Genettes ist genannter Entschluss zusätzlich legitimiert.

Die offensichtlichsten Faktoren der Diegese sind zunächst die Namen der Figuren, deren Geschlechter sowie Beziehungsverhältnis zueinander.¹³⁹ Jene Elemente der Diegese können nun entweder beibehalten oder transformiert werden. Genette paraphrasiert diesen Sachverhalt in Form des Oppositionspaars „Homodiegese“¹⁴⁰ im Kontrast zu „Heterodiegese“¹⁴¹. Angewandt auf den Paratext von PeterLichts *Geizigem* zeigt sich, dass die Namen identisch mit denen des Hypotextes sind, ebenso die Geschlechterzuordnungen.¹⁴² Also liegt deutliche Homodiegese vor? Dies wäre eine logische Schlussfolgerung nach Genette, denn „[e]in beinahe untrügliches Zeichen für die diegetische Treue ist die Beibehaltung der Namen der Figuren“¹⁴³. Anscheinend positioniert sich Lichts Text bereits als kontroverser Hypertext, da gerade dieses *beinahe* hier eine dominante Rolle einnimmt: Die Welt, in der sich Familie Harpagon bei PeterLicht befindet, ist nämlich eine andere; bewusst vage als „Al Bundy-Land [...] am Anfang des dritten Jahrtausends“¹⁴⁴ bezeichnet. Eine ironische Färbung erhält diese zukünftige Welt gerade dadurch, dass die Namen der agierenden Personen explizit einem Text des 17. Jahrhunderts entstammen. Die hypertextuelle, diegetische Beziehung zu Molières Text manifestiert in Verbindung mit der „neuen“ Diegese bei Licht eine Deutungsmöglichkeit, welche durch Molièresche Namenskongruenz in Kombination mit absurd modernen Zeitangaben initiiert wird. Schließlich würde Lichts Geiziger auch dann noch als Hypertext gelten, wäre die Identität der Personen eine andere. Unter diesen Voraussetzungen entspräche er dem von Genette lapidar am Beispiel von *Robinson Crusoe* zusammengefassten Dogma der vorbehaltlos zu klassifizierenden Heterodiegese: „,[M]ein Held ist nicht Robinson, aber Sie werden

¹³⁸ Gérard Genette: Palimpseste. S. 416.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 408.

¹⁴⁰ Ebd. S. 707.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² PeterLicht: Der Geizige. S. 3

¹⁴³ Gérard Genette: Palimpseste. S. 407f.

¹⁴⁴ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

sehen, daß er ein Abenteuer erlebt, das dem von Robinson sehr ähnlich ist.“¹⁴⁵ Dennoch ist Molières Text in der entrückten dramatischen Welt des Licht-Textes explizit als Material und Konzept in Form der Figurennamen präsent. Letztere wirken in der modernisierten Diegese wie ein Anachronismus, entnommen aus bestehender, breit rezipierter literarischer Welt.

Es liegt folglich keine offensichtliche Heterodiegese vor, was primär an der Namenstreue liegt. Ohne Einwand kann im Gegenzug jedoch auch keine Homodiegese attestiert werden, denn die räumlich-zeitliche Handlungsumgebung ist eine andere als bei Molière. Genette berücksichtigt im Kontext des seinem Werk inhärenten Tenors, der sich durch die Relativierung „vorschnell“ strikt voneinander abgegrenzter Erscheinungsformen im Nachhinein kennzeichnet, auch diese grenzüberschreitenden Phänomene. Er führt dabei aber keine konkreten literarischen Werke als Beleg an.¹⁴⁶

Pendelt Lichts Text also bewusst undeutlich zwischen Homo- und Heterodiegese? Muss man solch eine klare Entscheidung überhaupt treffen? Die Erkenntnis, dass sich Lichts Text nicht prägnant positionieren lässt, ist in paradoxer Weise auch der kontrastiven hypertextuellen Systematik Genettes zu verdanken. Denn aufgrund wissenschaftlicher Arbeit mithilfe der von ihm „entworfenen“ Kategorien werden solch zwiespältige Schlussfolgerungen artikulierbar.

Das Umfeld der Transdiegetisation impliziert gerade im Fall von Lichts Geizigem die durchlässigen Grenzen zwischen Genettes Hyper-, Inter- und Paratextualität: Die Namen der Figuren sind ein Bestandteil des Paratextes und oft – so auch hier – ein sprachlicher Raum für Markierung von Textreferenzen. Weiterhin handelt sich um die „materiale“, punktuelle Präsenz hypotextueller Elemente im Hypertext, also letztendlich um ein Zitat – ein Zitat, das den Hypotext deutlich aus dem Gedächtnis des Hypertextes hervortreten lässt.

Dieser präzisen literarischen Reminiszenz stellt Licht die vage modernisierten Parameter Ort und Zeit gegenüber. Ironischerweise ist auch das „Al-

¹⁴⁵ Gérard Genette: Palimpseste. S. 423.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. 422f.

Bundy-Land“¹⁴⁷ eine intertextuelle Anspielung auf kulturell-mediale Elemente der heutigen Gesellschaft. Genau diese Opposition *konkret* bzw. *abstrakt* scheint verantwortlich dafür, dass die unreflektierte Wahrnehmung des Textes trotz allem zunächst eine homodiegetische ist.

Im Verlauf des Textes treten die Figurennamen häufig in einer Art Diminutiv auf¹⁴⁸, was eine modernistische Tendenz zur Folge hat. Dieser Sachverhalt kann ansatzweise anhand der Genetteschen Bezeichnung „Minimalparodie“¹⁴⁹ begriffen werden, da diese unter anderem auf der „wörtlichen Wiederholung eines bekannten Textes, dem einen neue Bedeutung gegeben wird“¹⁵⁰, beruhe. Dabei sei es legitim, mit den Äußerungsbestandteilen spielerisch umzugehen.¹⁵¹

Natürlich ist die Veränderung eines Namens im Rollendialog von „Élise“¹⁵² zu „Eli“, wobei letztere schließlich sogar paratextuell manifestiert wird¹⁵³, kein genuin parodistischer Akt. Dennoch lassen sich Parallelen zur aufgeführten Definition ziehen: Ein bekannter, wenngleich sehr kurzer „Text“ wird spielerisch verändert, indem er sich zum familiären Kosenamen entwickelt. Somit erlangt der Figurename eine neue Bedeutung. Die literarisch vollkommen etablierte Identität in Molières Text wird zitiert und – nahezu ohne „Respekt“ vor dem Werkstatus desselben – neuen diegetischen Umständen angepasst; vielleicht sogar banalisiert.

Das Spiel mit den Namen geht bisweilen soweit, dass Harpagon oder eben Harpi alternativ-metonymisch als „Geizi“¹⁵⁴ im Paratext erscheint. Stellt die Gleichsetzung des Titels *Der Geizige* bei Molière mit der Figur des Harpagon noch eine – wenn auch offensichtliche – Interpretationsleistung dar, so ist diese Tendenz der Interpretation bzw. Rezeption des Molière-Textes¹⁵⁵ bei Licht paratextuell expliziert. Auf diese Weise inkorporiert der Hypertext in

¹⁴⁷ PeterLicht: *Der Geizige*. S. 3.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 7ff.

¹⁴⁹ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 29.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² PeterLicht: *Der Geizige*. S. 8.

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 9.

¹⁵⁴ Ebd. S. 56.

¹⁵⁵ Vgl. Berthold Zilly: *Molières „L'avare“*. S. 93ff.

Ansätzen Konsensmomente der Interpretationsmöglichkeiten eines Werkes. Auf diese Weise ist es in PeterLichts Hypertext keine Frage der Auslegung mehr, zu erkennen, dass Harpagon der Geizige ist. Zugespitzt ließe sich formulieren: Essentielle, hypotextuelle Interpretationstendenzen stellen punktuell selbst eine Art Hypotext dar, den PeterLicht paratextuell fixiert.

Diegetische Modifikationen bedingen, so Genette, häufig pragmatische Transformationen, da die Handlungsumstände beispielsweise einer modernisierten Diegese angepasst würden.¹⁵⁶ Als auffälligstes Element der pragmatischen Transformation in diesem Sinne können bei Licht zwei Aspekte gelten. Der erste beinhaltet die sprachliche Gestaltung und stellt damit eine sehr komplexe Kategorie dar. Eigentlich ist die Sprache der Figuren erst im Zusammenhang mit dem Kapitel zur Popliteratur interessant. Nichtsdestotrotz ist die Erkenntnis, dass die Figuren im „Al-Bundy-Land“¹⁵⁷ anders reden, als sie es im Paris zu Molières Zeiten tun¹⁵⁸, zunächst eine pragmatische. Es stehen einander wortgewaltige, hypotaktisch ausgewogene Anreden wie „reizende Élise, Ihr werdet trübsinnig, nachdem Ihr die Güte hattet, mich Eurer Liebe durch so feste Zusage zu versichern“¹⁵⁹ und rudimentäre, repetitive Phrasenreste wie „Eli. Wie bist du? So häng häng Kopf so. Ich so: wie bist du drauf? Laune null.“¹⁶⁰ Nicht unwichtig bei den zitierten Beispielen ist die Tatsache, dass es sich beide Male um Rollentexte der Figur des Valère handelt, denn der Bedeutungskern der Äußerungen ist ähnlich. Nur prägt den Textbeleg von Licht ein Zerfall der Satzstrukturen und damit auch von Persönlichkeit im Dialog, welcher symptomatisch ist für das ganze Stück. Die in Kapitel 3.1 diskutierten Motive *Unzulänglichkeit hinsichtlich der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* sowie auf abstrakterer Ebene *Bemühung um gemeinsame Struktur* korrelieren damit bzw. werden durch die aufgezeigte Sprachbeschaffenheit erst generiert. Dass das dialogische, fetzenhafte Sprechen selbst in Lichts Diegese eigentlich noch nicht zur Selbstverständlichkeit geworden ist, macht Élise deutlich, wenn sie Valère – leicht genervt – bittet: „Kannst du mal normal

¹⁵⁶ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 425.

¹⁵⁷ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

¹⁵⁸ Vgl. Molière: Der Geizige. Personenverzeichnis.

¹⁵⁹ Ebd. S. 5.

¹⁶⁰ PeterLicht: Der Geizige. S. 6.

sprechen?“¹⁶¹ Das Anpassen der Sprache an eine transformierte Diegese ist kein rein pragmatischer Akt, obwohl Denotationen in hypotextlichen und hypertextlichen Redeteilen sinnverwandt bleiben können. „Transpragmatisierungen“¹⁶² ziehen meistens neue Bedeutungsakzente nach sich, indem sie auf hypotextueller Basis anders interpretierbar sind.¹⁶³

Eine zweite pragmatische Veränderung findet sich im Zusammenhang mit dem Handlungselement *Harpagons statischer Geldbesitz*. Wo der Zeit geschuldet bei Molière noch die Rede von im Garten vergrabenen Geldkassetten als Kapitalanlage ist¹⁶⁴, vertreten bei Licht Geldautomaten¹⁶⁵, die Steuerbehörde¹⁶⁶ und Kontoüberweisungen¹⁶⁷ terminologisch den finanziellen Kreislauf, der gerade durch Harpagon unterbrochen wird. Im Vergleich zu der ersten transpragmatisierenden Beobachtung im Hypertext entspricht die eben erörterte mehr der theoretischen Annahme einer „reinen“ pragmatischen Modifikation. Denn sowohl im Hypo- als auch im Hypertext ist es Harpagon, der sein Geld für sich beansprucht und sich dynamischen Veränderungen wehrt. Diese interpretatorische Schlussfolgerung bleibt auch innerhalb des aktualisierten Vokabulars hinsichtlich des Geldes konstant. Doch natürlich sind auch hier Akzentverschiebungen zu bestimmen, die im Verlauf des Kapitels noch eine eingehendere Rolle spielen werden. Abschließend sei noch auf eine terminologische Doppeldeutigkeit aufmerksam gemacht: Die pragmatische Transformation ist – wie gezeigt wurde – nicht gleichzusetzen mit der pragmatischen Ebene von Textrelationen bei Orosz. Letztere gebraucht den Terminus als Äquivalent für Markiertheit, also als Formulierung für einen Bereich, der sich auf der Textoberfläche erfassen lässt. Genettes Konzept der Transpragmatisierung dagegen funktioniert erst bei inhaltlicher Betrachtung des Hypertextes. Vor allem gelingt eine Anwendung nur, wenn Hypotexte konkret er-

¹⁶¹ Ebd. S. 8.

¹⁶² Gérard Genette: Palimpseste. S. 426.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Molière: Der Geizige. S. 15.

¹⁶⁵ Vgl. PeterLicht: Der Geizige. S. 10.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 23.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 41.

fasst worden sind; also wenn die Markierungssignale des Hypertextes bereits erkannt wurden.

Die Überleitung zur Kategorie der semantischen Transformationen ist im Rahmen der diegetischen Modifikationen zu suchen. Die in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse verwiesen darauf, dass die Identität der Figuren sich in Bezug zu Molière nicht verändert. Als diesbezüglicher Indikator galt die homodiegetische Namenstreue verbunden mit gleichen Geschlechterzuordnungen. Jedoch kann eine solche Schlussfolgerung nicht unangetastet bestehen bleiben. Zur Identität einer Figur gehören über die genannten Faktoren hinaus die Beziehungen der Figuren untereinander; insbesondere Dienstverhältnisse. Im Personenverzeichnis bei Licht sind letztere nicht erwähnt. Aus dem Molièreschen „Diener Cléantes“¹⁶⁸ La Flèche wird „ein Freund Cléantes“¹⁶⁹; ein Sachverhalt, der sich primär auf zwei miteinander verwobene Arten erfassen lässt.

Zunächst steht besagte, die Identität betreffende Veränderung in der bisher punktuell aufgeworfenen „Tradition“, auch die Rezeptions- oder Interpretationstendenzen als Hypotext zu lesen, auch wenn dieser „implizite Hypotext“ natürlich untrennbar mit Molières Hypotext verbunden ist. Im Text von Molière ist das Herr-Diener Verhältnis von Cléante und La Flèche wenig von tatsächlich ausgelebter Hierarchie geprägt.¹⁷⁰ Der Diener fungiert aufgrund seiner Lebensweisen tendenziell als Berater in lebenspraktischen Angelegenheiten. Dabei gestaltet sich La Flèches Tonfall sogar teilweise belehrend, wenn er auf naiv anmutende Fragen seines Herrn antwortet: „Also wirklich, so einfach geht das nicht.“¹⁷¹ Bernhard Zilly macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass der Diebstahl von Harpagons Geldkassette seitens La Flèche ohne Cléantes Auftrag oder gar dessen Wissen erfolge.¹⁷² Dementsprechend handelt La Flèche selbstständig zu Gunsten von Cléante, da das Geld schließlich letzterem zum Nutzen gereichen soll.

¹⁶⁸ Molière: Der Geizige. Personenverzeichnis.

¹⁶⁹ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

¹⁷⁰ Vgl. Berthold Zilly: Molières „L'avare“. S. 51f.

¹⁷¹ Molière: Der Geizige. S. 26.

¹⁷² Vgl. Vgl. Berthold Zilly: Molières „L'avare“. S. 51.

Im Bewusstsein der eben angeführten Gedanken erscheint eine Interpretation der Herr-Diener-Beziehung als im weitesten Sinne freundschaftliche plausibel. Konsequenterweise findet jene Interpretation nun explizit Eingang in PeterLichts Paratext. Eine Frage, die davon ausgehend nach Genette gestellt werden sollte, ist die nach einer potentiellen „Aufwertung“¹⁷³ der Nebenfigur des La Flèche. Die Aufwertung firmiert unter dem Oberbegriff der „Umwertung“¹⁷⁴ und ist somit eine komplexe, „moralische“ Kategorie, die durch pragmatische oder psychologische Transformationen im Text auszudeuten ist. Genette zieht als Operation, die in einer Umwertung gipfeln kann, jedoch keine diegetische Transformation in Betracht.¹⁷⁵ Letztere ist bei Licht hingegen eindeutig als Wegbereiter für eine Umwertung zu bestimmen, wofür es auch noch andere Beispiele gibt, die im Anschluss das inhaltliche Geschehen bestimmen.

Das gleichberechtigte Miteinander von Cléante und La Flèche ist besonders pointiert im Rahmen des Motivs *Bemühung um gemeinsame Struktur* zu erkennen, da La Flèche sich empört auf die Frage Frosines nach Hilfe bei der Essensvorbereitung äußert, bevor er sich dahingehend gleich an Cléante wendet.¹⁷⁶ Im Verlauf des vergeblich geführten, allgemeinen Gesprächs über Verantwortlichkeiten im Haushalt beginnt La Flèche überzeugt eine Unterhaltung mit Cléante über dessen finanzielle Situation. In dieser Situation wirbt La Flèche für die Vorzüge des Patenkindgewerbes¹⁷⁷, folglich ist die Passage analytisch dem in 3.1 extrahierten Segment *profitables Mitleid* einverleibt.

Es zeigt sich, wie genau Licht die Molièresche Figurenkonzeption rezipiert hat: La Flèche inszeniert sich in Kommunikation mit Cléante als genau der situationserfahrene Finanzberater, als der er bereits bei Molière – trotz der unüberwindbaren hierarchischen Unterordnung gegenüber seinem Herrn Cléante – implizit fungierte. „[I]ch könnte schon was organisieren... da braucht man Kontakte und die hab ich“.¹⁷⁸ Mit diesen weltmännisch-abgeklärten Wor-

¹⁷³ Gérard Genette: Palimpseste. S. 464.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. PeterLicht: Der Geizige. S. 33.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 35ff.

¹⁷⁸ Ebd. S. 38.

ten tritt er dem antriebslosen Cléante entgegen und verkörpert in dem Moment den perfekt modernisierten La Flèche nach Molière. Die Frage bleibt jedoch: Ist die Figur des La Flèche in wie auch immer geartetem Sinne umgewertet oder veräußert Licht nur bereits bei Molière angelegte Figurencharakteristika? Der letzte Bestandteil der Frage ist aufgrund der eben explizierten Textpassage zu bejahen, allerdings nicht absolut. Als „Freund“, der La Flèche nun ist, gewinnt er im statischen „Familiengemälde“ Autarkie, weshalb er beispielsweise mehrfach gefragt wird, ob er denn überhaupt mitesse.¹⁷⁹

In dieser expliziten Unabhängigkeit bzw. Selbstbestimmung, die sich weiterhin im kommunikativen Umgang mit Cléante zeigt, liegt die Aufwertung im Genetteschen Sinne. Unverhohlen lässig spricht La Flèche Cléantes Finanzen an: „Cléanti, warum hast du denn kein Geld?“¹⁸⁰ Eine solche Position hätte ihm im Hypotext nicht zugestanden. Natürlich liegt hier kein essentiell neues Verständnis der Figur La Flèche vor, vielmehr wird deutlich, wie bewusst der Hypertext den Hypotext inkorporiert und subtil zum Vorschein kommen lässt. Dennoch ist das Genettesche Konzept einer „sekundären Aufwertung“¹⁸¹ anwendbar, vor allem dann, wenn die Autonomie La Flèches artikuliert werden soll.

Ein nächstes Beispiel findet sich in der Gestaltung des Valère, der im Paratext mit dem Zusatz „der Lurker“¹⁸² versehen ist. Der Begriff *Lurker* rührt aus der digitalen Informationswelt her und bezeichnet primär das Nutzen von interaktiven Online-Medien, ohne an deren Gestaltung oder Weiterentwicklung beteiligt zu sein.¹⁸³ Die aus der Medienkommunikation entnommene Vokabel charakterisiert die Figur folglich als passiv; zwar das sie umgebende Geschehen flexibel rezipierend, es aber nicht aktiv bestimmend. Der paratextuelle „Stempel“, welcher Valère anhaftet, legt eine Interpretationsleitlinie fest, was sich ansonsten bei keiner Person des Stücks vollzieht. Im Text selbst liest sich das „Lurker-Dogma“ als wiederkehrende Selbstaussage Valères: „Ich

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 33.

¹⁸⁰ Ebd. S. 35.

¹⁸¹ Gérard Genette: Palimpseste. S. 468.

¹⁸² PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

¹⁸³ Vgl. Renate Wahrig-Burfeind: Fremdwörterlexikon. S. 588.

stelle mich auf jeden ein.“¹⁸⁴ Wie an früherer Stelle erwähnt, trifft diese abwartende, unentschlossene Haltung eigentlich auf das gesamte Personal mit – Ausnahme von Frosine – zu. Aktionismus und Tatendrang spiegeln sich potentiell eher in selbstinszenierenden, absurd-überbordenden Monologen wider. Bezüglich der Figur des Valère wird diese Tendenz nun paratextuell markiert und somit Teil seiner Identität, weshalb Valères vergleichsweise geringer Re-deanteil nur konsequent erscheint. Die Konzeption dieser Figur fügt sich ideal in die im Paratext eingeschriebene Regieanweisung „Alle sind immer da“¹⁸⁵ ein.

Die mit Genette zu diskutierende Frage wäre die nach einer möglichen „Abwertung“¹⁸⁶ der Figur, welche erneut mit Transdiegetisation – also Modifikationen die Identität der Rolle betreffend – zusammenhängt. Denn bei Molière ist Valère weit von beobachtender Zurückhaltung entfernt: „Komm her Valère, wir haben dich dazu bestimmt, zu entscheiden, wer recht hat, meine Tochter oder ich.“¹⁸⁷ Auf diese Weise macht Harpagon im Hypotext Valère zum agierenden Handlungsmittelpunkt; eine Tendenz, die unterstützt wird von der couragierten Art, wie Valère am Ende seine wahre Identität preisgibt und dadurch den Weg für ein glückliches Ende die Liebenden betreffend bereitet.¹⁸⁸ Die genannten Molièreschen Wesenszüge des Valère sind im Licht-Hypertext allein schon durch paratextuelle, diegetische Fixierung in ihrer Nicht-Möglichkeit charakterisiert. Der trotz allem bestehende homodiegetische Anteil – nämlich derselbe Name – fordert jedoch, dass der Hypotext bei der dahingehenden Textrezeption unbedingt zu berücksichtigen ist. Deshalb kann die hypertextuelle Figurenkonzeption überhaupt als Abwertung diskutiert werden.

Wie ist diese Abwertung zu deuten? Ganz davon abgesehen, dass die Bezeichnung *Abwertung* bereits eine Interpretationsrichtung suggeriert, spielt die Frage auch darüber hinaus eine Rolle. Die Liebesbeziehung zwischen Élise

¹⁸⁴ PeterLicht: Der Geizige. S. 45.

¹⁸⁵ Ebd. S. 3.

¹⁸⁶ Gérard Genette: Palimpseste. S. 477.

¹⁸⁷ Molière: Der Geizige. S. 20.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 82f.

und Valère, die im Hypotext paratextuell fest in die Diegese implantiert ist¹⁸⁹, kann im Hypertext bestenfalls durch die diegetische Namenstreue der beiden Figuren erschlossen werden. Die gegenseitige Zuneigung scheint nicht mehr artikulierbar, was im Kontext des Motivs *Unzulänglichkeit hinsichtlich der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* in Kapitel 3.1 diskutiert wurde. Insofern fasst die Abwertung begrifflich zusammen, was durch den Verlust „wahrhaftiger“ Gefühle im Hypertext angelegt ist. Die Formulierung *Abwertung* bleibt dabei eine Genettesche, welche natürlich absolute axiologische Urteile fällt. Wer legt schließlich fest, dass tiefe Emotionen und diesbezügliches beherztes Einstehen positiver konnotiert sind als passive, beobachtende Präsenz? Vielleicht wäre das hypertextuelle Für-wahr-Halten ersterer im „Al-Bundy-Land“¹⁹⁰ nur trügerische Illusion. Dennoch vereinfacht Genettes Begriffsstruktur den analytischen Zugriff, indem sie hilft, hypertextuelle Eigenheiten überhaupt als solche zu erkennen, bevor sich ein interpretatorischer Umgang anschließt.

Die Beziehung Cléantes sowie auch Harpagon zu Marianne (wie sie bei Licht heißt) birgt – ähnlich wie bei La Flèche – einen weiteren diegetischen Beleg für Hypotext gewordene Interpretationsaspekte, die in einer Aufwertung gipfeln. Marianne ist mit dem paratextuell hervorgehobenen Zusatz „die Frau“¹⁹¹ versehen, was auf ihren Status als von vielen Männern – Harpagon und Cléante – umworbene Frau anspielt. Marianne folglich wird im Personenverzeichnis als zentrale Person angekündigt, bei der wesentliche Handlungsstränge zusammenlaufen. Im inhaltlichen Verlauf kommt ihre Figurengestaltung diesem Versprechen insofern nach, als Cléante ein gemeinsames Leben mit Marianne als Grund anführt, weshalb er Geld von seinem Vater benötigt.¹⁹² Weiterhin verkörpert Marianne das Objekt eines trotzig geführten Streits zwischen Harpagon und Cléante.¹⁹³ Das hypertextuell Auffälligste dabei aber ist: Marianne tritt im ganzen Stück nicht auf, gleichwohl sie durch das antizipierende Leitmotiv „wollte die Marianne nicht kommen?“ [...] „Die Marianne

¹⁸⁹ Vgl. ebd. Personenverzeichnis.

¹⁹⁰ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

¹⁹¹ PeterLicht: Der Geizige. S. 3.

¹⁹² Vgl. ebd. S. 18.

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 57f.

kommt gleich¹⁹⁴ präsenter als alle tatsächlich anwesenden Personen scheint. An dieser Stelle entstehen Assoziationen zu Samuel Beckett und dem existentialistisch unbestimmten, auf den Moment fixierten Zustand des *Warten[s] auf Godot*.

Weshalb ist eine solche Entwicklung überhaupt als Aufwertung ausdeutbar? Immerhin ist die Rolle physisch im Text quasi nicht mehr existent. Im Hypotext charakterisiert Cléante Marianne als die anbetungswürdige Tugend in Person: schön, bescheiden, gutherzig.¹⁹⁵ Gerade durch besagte hypertextuelle, „metaphysisch“ anmutende Modifikation in PeterLichts Text tritt Marianne nicht mehr als Frau auf, die spricht und handelt, sondern eher als Symbol, weshalb es im Hypertext auch nicht mehr nötig ist, die Figur in ihrer Perfektion sprachlich zu preisen. All das ist bei Licht sprachlich-semiotisch im Paratext komprimiert.

Nach der Betrachtung der Figur *Marianne*, die physisch nicht auftritt und deswegen umso anwesender ist, rückt abschließend eine letzte Facette des hypertextuellen „Figurenspiels“ in den Mittelpunkt: PeterLicht verschmilzt die Molièreschen Nebenfiguren *Meister Jacques*, ein im Hause Harpagons angestellter Koch und *Frosine*, die Heiratsvermittlerin und Verbündete der jungen Liebenden¹⁹⁶, zur geschlechtlich nicht definierten „Onkeltante Jakob/Frosine“.¹⁹⁷ Zwei Identitäten aus dem Hypotext werden zu einer gemacht. Liegt hier eine extreme Modifikation der diegetischen Umstände vor? Welche hypertextuelle Identität überwiegt? Im Paratext ist diese Figur bewusst unentschieden als „Onkeltante“¹⁹⁸ bezeichnet. Die Aufgaben, die ihr zukommen, bzw. die Kontexte, in denen sich die Figur etabliert, sind jedoch im Rahmen des Motivs *Bemühen um gemeinsame Struktur* anzusiedeln. Denn die (oder der) Onkeltante organisiert den Haushalt und kümmert sich um gemeinsame Mahlzeiten.¹⁹⁹ Genannte Tätigkeiten sind denen des Meisters Jacques im Hypotext sehr ähnlich, doch Molières Meister Jacques ist im Vergleich zur an-

¹⁹⁴ Ebd. S. 11.

¹⁹⁵ Vgl. Molière: *Der Geizige*. S. 9f.

¹⁹⁶ Vgl. Berthold Zilly: *Molières „L'avare“*. S. 57.

¹⁹⁷ PeterLicht: *Der Geizige*. S. 3.

¹⁹⁸ Ebd. S. 61.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 58f.

deren Dienerfigur La Flèche ein „Feind [...] der Menschlichkeit“.²⁰⁰ Solche drastischen Schlussfolgerungen erscheinen bezogen auf die hypotextuelle Onkeltante nicht anwendbar, steht letztere der Familie Harpagon trotz deren Antriebslosigkeit doch positiv gegenüber.²⁰¹

Die bedingungslose Herrschaftstreue attestiert Berthold Zilly jedoch auch dem hypotextuellen Pendant Meister Jacques²⁰²; ein Motiv, das Licht folglich in den Hypotext überführt, aber gleichzeitig auch relativiert. Die Onkeltante weist ihre Identität betreffende Parallelen zum Hypotext auf, hebt sich aber durch die Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion vom „dumme[n] Diener“²⁰³ Meister Jacques ab. „Ich bin nur der Reflex von Euch“²⁰⁴ heißt es diesbezüglich symptomatisch. Auch wenn der Onkeltante bewusst ist, dass das Haus Harpagon von „Dauerpubertät“²⁰⁵ geprägt ist, so formuliert sie im selben Atemzug zweifelsfrei den Einwand: „Aber das sind ja meine Leute. Man muß sie mögen.“²⁰⁶ Besagte Modifikation einer grundsätzlich ähnlichen Identität kann mit Genette als Aufwertung durch psychologische Transformation aufgefasst werden: Die Figur der Onkeltante zeichnet sich durch eine ausdifferenzierte Beobachtungsfähigkeit sowie durch eine den Umständen gerecht werdende humorvolle Gelassenheit aus.²⁰⁷ Von diesen Eigenschaften nehmen auch die anderen Personen Notiz, wie beispielsweise Valère, der sich der Familie gegenüber vorwurfsvoll empört: „Tschuldigung, wie seid IHR drauf? Helft doch mal der Onkeltante“.²⁰⁸ Einander weniger positiv gesinnt präsentieren sich Valère und Meister Jacques dagegen im Hypotext: „Wißt ihr denn, ihr aufgeblasener Kerl [gemeint ist Meister Jacques, Anm. d. Verf.], daß ich Manns genug bin, euch ebenso zu verprügeln?“²⁰⁹

Wie viel Molièresche Frosine steckt nun noch in der hypertextuellen Onkeltante? Bisher konnte gezeigt werden, dass die Zuständigkeitsgebiete der On-

²⁰⁰ Vgl. Berthold Zilly: Molières „L'avare“. S. 50.

²⁰¹ Vgl. PeterLicht: Der Geizige. S. 15.

²⁰² Vgl. Berthold Zilly: Molières „L'avare“. S. 50.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ PeterLicht: Der Geizige. S. 17.

²⁰⁵ Ebd. S. 15.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd. S. 55.

²⁰⁸ Ebd. S. 58.

²⁰⁹ Molière: Der Geizige. S. 49.

keltante eher denen von Meister Jacques entsprechen, wenn auch der psychologische Charakter der beiden Rollen divergiert. Zur Diegese – also letztendlich zur Identität – einer Figur gehört auch die geschlechtliche Zuordnung²¹⁰, welche bei Licht nicht einmal festgelegt ist. Trotzdem wird die Figur eher als Frau assoziiert, wie es selbst in dieser Arbeit in früheren Kapiteln scheinbar unbedacht erfolgte. Gründe, die Onkeltante als Frau zu lesen, wären exemplarisch folgende: Erstens spricht die Onkeltante davon, wegen ihres abgebrochenen Absatzes den Schuster kontaktieren zu müssen²¹¹, was konventionell bedingt eine weibliche Fixierung aufkommen lässt. Zweitens ist das Grundwort im Kompositum *Onkeltante* das feminine Substantiv *Tante*, weshalb das Genus dieser Formulierung weiblich ist. Einen expliziten Beleg dafür liefert der bereits zitierte Ausspruch von Valère, denn darin heißt es im Dativ: „Helft doch mal *der* [Hervorh. d. Verf.] Onkeltante“.²¹² Die Funktion der Heiratsvermittlerin ist hypertextuell nicht mehr gestaltet, schließlich ist an der Organisation institutionell verankerter Zweisamkeit keine der Personen interessiert. Eine derartige Entscheidung zöge schließlich Engagement und entschlossene Handlungen nach sich.

Die Tatsache, dass Licht Frosine im Paratext trotz fehlender motivischer Weiterentwicklung festschreibt, manifestiert einmal mehr, wie umfassend Molières Text in seinem Status als Hypotext genutzt wird. Dabei befinden sich fundierte Transformationen in Form von Umwertungen und experimentell-unverbindlicher Umgang mit den hypertextuellen Bedingungen in Balance.

Die hypertextuelle Analyse darf sich einem zentralen Aspekt nicht verweigern: der Frage nach einer möglichen Umwertung der Hauptfigur. Am Ende von Kapitel 3.1 und auch in den Pressestimmen wird angedeutet, dass Harpagon bei Licht weniger als sturer, verachtungswürdiger Geizhals auftritt als noch bei Molière. Ein solcher Eindruck entsteht bereits nach oberflächlicher Rezeption. Wie lässt er sich hypertextuell erfassen?

Erscheint Harpagon deshalb aufgewertet, weil seine Kinder durch permanente Unentschlossenheit vor sich hin lebend abgewertet sind? Die Neuk-

²¹⁰ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 408.

²¹¹ Vgl. Peter Licht: *Der Geizige*. S. 15.

²¹² Ebd. S. 58.

zentuierung der Nebenpersonen verstärkt sicherlich den obigen Eindruck. Doch auch auf Harpagon selbst bezogen werden hypertextuelle Transformationen analysierbar. Molières Text erzielt seine komische, absurde Wirkung nicht zuletzt dadurch, dass für Harpagons extremen Geiz eigentlich kein Grund besteht. Weder seine Kinder noch seine Angestellten bedrängen ihn mit unangemessenen finanziellen Ansprüchen oder trachten von vornherein in illegaler Absicht nach seinem Vermögen. Ungeachtet dessen entwickelt Harpagon Wahnvorstellungen, was das Versteck seiner Geldkassette anbelangt.²¹³ Viel eher argumentieren seine Kinder ihre materiellen Bedürfnisse fundiert und nachvollziehbar, benötigen sie doch Harpagons Hilfe, um ihre tief empfundene Liebe zu den Partnern Valère und Mariane öffentlich zu leben.²¹⁴ Im Hypertext von Licht gestalten sich diese Verhältnisse tendenziell umgekehrt. Harpagons Geiz scheint nun motiviert; gerade wenn er diesen umfassend „philosophisch“ legitimiert: „Und ich bin draußen. Ich möchte nicht Teil sein von diesem Hin und Her. Ich möchte raus aus dem System. Ich möchte nur noch halten.“²¹⁵ Zu solch komplexer Selbsteinschätzung sind seine Kinder nicht fähig. Élise befindet sich in permanenter Apathie: „Ich weiß nicht...“²¹⁶. Cléante redet sich in naive Faszination, wenn der finanzielle Kreislauf zum Greifen nahe scheint: „[D]a kommt dann immer was reingelaufen in mein Kontöchen? It’s kind of feeling, you know? ...jeden Monat passiert was... da bin ich total ok aligned mit mir und dem Surrounding... I like it!“²¹⁷

In Genettes Worten zusammengefasst wird die Figur des Harpagon aufgewertet durch den Prozess der „Motivation“²¹⁸. Der Hypertext fügt eine Motivation – also einen Beweggrund – ein, wo im Hypotext keine zu bestimmen ist. Harpagons Geiz erscheint im Hypotext gerade deshalb so absurd, weil er nicht erforderlich ist und krankhafte Ausmaße annimmt. Im Hypertext sind der Geiz und damit die Verweigerungshaltung hingegen eine notwendige Maßnahme, um der unmotivierten, diffusen Geisteshaltung der Kinder entge-

²¹³ Vgl. Berthold Zilly: Molières „L’avare“. S. 36f.

²¹⁴ Vgl. Molière: Der Geizige. S. 8ff.

²¹⁵ PeterLicht: Der Geizige. S. 28.

²¹⁶ Ebd. S. 54.

²¹⁷ Ebd. S. 41.

²¹⁸ Gérard Genette: Palimpseste. S. 440.

gen zu wirken. Von dieser Umkehrung, die sich im Wesentlichen im Rahmen des Handlungselements *Harpagons statischer Geldbesitz* vollzieht, hängt auch der unter dem Motiv *Unzulänglichkeit bei der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* subsumierte Zustand seiner Kinder zusammen. Besagtes Motiv lässt sich bereits auf Harpagon und dessen Dialogfähigkeit im Hypotext anwenden²¹⁹, bevor es bei Licht zum Grundzustand des Stücks wird. Die Aufwertung der Hauptperson steht darüber hinaus im Zeichen der modernisierten diegetischen Parameter Zeit und Raum. Wenn Cléante eingangs proklamiert: „Das muß morphen. Von einem Zustand in den andern“, dann wird aus Harpagons bewusster Nichtbeteiligung an diesen aktuellen Finanzpraktiken schließlich eine politische Haltung.

Die in diesem Kapitel durchgeführte hypertextuelle Analyse, welche den Molièreschen Einzeltext als Hypotext zugrunde legt, eröffnete mehrere Diskussionspunkte und daran geknüpfte Schlussfolgerungen; so beispielsweise der nicht eindeutig zu bestimmende diegetische Status von Lichts Text. Davon ausgehend ließen sich Umwertungen von Neben und Hauptpersonen beschreiben. Dabei zeigte sich, wie gegenwärtig der Hypotext trotz völlig anderer Sprache im Hypertext ist. Die hypertextuelle Präsenz manifestiert sich dabei fernab von oberflächlicher Namenstreue, wobei letztere als Ausgangspunkt für differenzierte hypertextuelle Rezeption dient. Da das Verhältnis von Hypo- und Hypertext als Transposition in den Blick genommen wurde, entstehen natürlich Desiderate. So z. B. die punktuelle, hypertextuelle Nachahmung von Strukturelementen aus dem Hypotext, die als Pastiche gelesen werden können: Harpagons erster Auftritt bei Licht ist formale wie inhaltliche Imitation bei gleichzeitiger Rücksichtnahme auf die aufgewerteten Charaktere Harpagon und La Flèche. Wo Harpagon bei Molière noch ungehalten befiehlt: „Scher dich raus, sofort, und keine Widerworte!“²²⁰, bittet der „neue“ Harpagon in sich ruhend eigentlich um dasselbe: „Du Flechi, könntest du bitte so nett sein und bitte ein wenig zur Seite treten!“²²¹ Der weitere Szenenverlauf ist so genau an der Parallelszene Molières orientiert, dass er im restlichen

²¹⁹ Vgl. Berthold Zilly: Molières „L'avare“. S. 72f.

²²⁰ Molière: Der Geizige. S. 11.

²²¹ PeterLicht: Der Geizige. S. 12.

Stück eine Sonderposition einnimmt, denn dieses ist strukturell freier gestaltet. Deshalb fällt die eben beschriebene detaillierte Strukturkongruenz innerhalb einer Szene als nachahmende Hypotextverbundenheit überhaupt auf.

3.3 Hypotext Familiengemälde

Die zweite Analysesequenz stellt hypertextuelle Beziehungen zu einem Hypotext her, der zwar paratextuell explizit markiert ist, gleichzeitig aber schwer als Gegenstand zu erfassen ist: der Gattung *Familiengemälde*. Dabei wird nun die Vorstellung eines erweiterten Textbegriffes insofern relevant, als einer Gattung Textstatus zukommt. Da der „Gattungstext“ hypertextuell ausgestaltet wird, empfiehlt es sich, besagten „Text“ – soweit er wissenschaftlich reflektiert ist – durch für die später folgende Analyse relevante Charakteristika zu konturieren.

Das Familiengemälde als Gattung ist seitens der Forschung bisher nur in Zusammenhang mit dem Bürgerlichen Rührstück²²² oder im Rahmen von Auseinandersetzungen mit Patriarchat sowie Autorität im Drama untersucht worden.²²³ Es präsentiert sich folglich fast als „fluktuierender Motivkanon“, der selbst auf bereits klar etablierte Gattungen angewandt werden kann. So fragt beispielsweise Françoise Genton nach dem etwaigen Status von Schillers *Don Carlos* als Familiengemälde.²²⁴ Genton paraphrasiert das Familiengemälde als auf das private bezogene Darstellung familiärer Konstellationen bzw. Autoritätsstrukturen.²²⁵ Die idyllische (Klein-)Familie, als deren Mittelpunkt der Vater gilt und deren Harmonie sich auch gegen eventuelle Krisen am Ende behauptet, bildet den motivischen Mittelpunkt des Familiengemäldes.²²⁶ Horst Albert Glaser führt exemplarisch zur Gewährleistung dieses glücklichen Endes

²²² Vgl. Horst Albert Glaser: Das bürgerliche Rührstück.

²²³ Vgl. Ursula Hassel: Familie als Drama.

²²⁴ Françoise Genton: Don Carlos, doch ein Familiengemälde?

²²⁵ Vgl. ebd. S. 4f.

²²⁶ Vgl. Bengt Algot Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. S. 192.

auch den dramaturgischen Begriff *deus ex machina* an²²⁷, der im Hinblick auf PeterLichts Text eine Rolle spielen wird.

Besondere Beachtung verdient der zweite Bezeichnungsbestandteil *Gemälde*. Es handelt sich dabei um eine Formulierung, die Statik und Konstanz suggeriert, was sich inhaltlich durch die unangetastete Autorität des Vaters sowie das nicht-hinterfragende Festhalten am Modell der Familie bestätigt. Letzteres ist durch einengende Werte wie „Gehorsam, Fleiß und Sparsamkeit“²²⁸ konkretisiert, die letztendlich eng verbunden mit der Vaterfigur sind. Die literarische, stringente Durchsetzung der aufgezählten Moralvorstellungen manifestiert nach Glaser die „entscheidende Differenz zu den kritischen Dramen“.²²⁹ In Verbindung mit der Gemälde-Metaphorik gewinnt auch der im Rahmen der Theaterpraxis etablierte Begriff des Tableaus an Bedeutung: Durch eine kontinuierlich aufgebaute Handlung dringen symbolisch aufgeladene Momente des Verharrens.²³⁰

Der soeben erfolgte Einblick in den Forschungsstand zum Familiengemälde ist weder auf Vollständigkeit noch auf tiefgehende, kritische Diskussion ausgerichtet gewesen. Vielmehr soll er als Basis für die hypertextuelle Textbetrachtung dienen, weshalb in erster Linie diesbezüglich interessante Aspekte präsentiert wurden. Analog zum vorangegangenen Kapitel beginnt die Untersuchung mit der Festlegung eines Analyserahmens nach Genette. Eine Gattung als komplexer Text offenbart sich als Hypotext wohl am ehesten dann, wenn die Textrelation auf der Nachahmung essentieller Charakteristika der Gattung beruht. Denn ist ein Hypotext abstrakt und vielschichtig beschaffen, erschwert dies das Entwickeln oder Erkennen detaillierter, transformierender Eingriffe – wie es etwa im Rahmen der Einzeltextreferenz bezüglich Molière konstruktiv möglich war. Im Folgenden gilt als Analyserichtung die des Pastiches, eine genuin hypertextuelle Gattung, bei der nach Genette gilt: „Ein Pastiche [...] liegt dann vor, wenn ein Text erkennen läßt, daß er einen Stil nachahmt.“²³¹ In

²²⁷ Vgl. Horst Albert Glaser: Das bürgerliche Rührstück. S. 17.

²²⁸ Ebd. S. 9.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Vgl. Bengt Algot Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. S. 192.

²³¹ Gérard Genette: Palimpseste. S. 109.

diesem Zusammenhang setzt Genette die Begriffe *Stil* und *Gattung* gleich.²³² Im Kontext der vorliegenden Studie kann die Formulierung *Pastiche* nicht – wie von Genette ursprünglich intendiert – als tradierte Gattung gelten, die einem ganzen Text vorsteht. Lichts Geiziger stellt an sich kein *Pastiche* auf ein Familiengemälde dar; eine solche Klassifizierung verkennt die komplex-kodierte „Unentschiedenheit“ des Textes. Dennoch weist der Hypertext pastiche-ähnliche Elemente im Hinblick auf das Familiengemälde auf, die von spielerischer²³³ Überzeichnung leben.

Eine paratextuell explizierte Imitation besteht im programmatischen Kommentar „Alle sind immer da“²³⁴, der sich innerhalb der statischen Handlung und der allgemeinen Antriebslosigkeit (s. Kapitel 3.1) konsequent verwirklicht. In pointierter Form ist so das *Familiengemälde* im Text präsent. Die Textkonzeption auf paratextueller, inhaltlicher sowie sprachlicher Ebene ahmt die gattungstypische Tendenz des ausgedehnten Augenblicks nach. Als Beleg für die sprachliche Stagnation können die grammatischen sowie semantischen Wiederholungen²³⁵ bzw. die sinnentleerten Dialoge gelesen werden.²³⁶ Was bezüglich der Gattung *Familiengemälde* vor allem einem Moment der Inszenierung gleichkommt, etabliert sich bei PeterLicht auf mehreren textlichen Dimensionen: Das Stück ist ein metaphorisches „Gemälde“; die schier endlose Ausweglosigkeit eines Zustandes ohne Reaktionskonsequenzen. In dieser Hinsicht erscheint das Ende des Hypertextes, das sich in pastichisierender Tradition durch die unverhältnismäßige, groteske Ausgestaltung des *deus ex machina* Prinzips gestaltet, eine weitere Bezugnahme auf das Familiengemälde zu suggerieren. In Form des in sich widersinnigen Parallelismus „Cléante kriegt allein die Marianne. Harpagon kriegt allein die Marianne“²³⁷, der eine Verszeile eines vom dramatischen Personal gesungenen Abschlussliedes repräsentiert, führt Licht den *deus ex machina* Mechanismus ad absurdum, indem er ihn kompakt sprachlich abbildet. Durch den irrealen Text sowie die

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. ebd. S. 44.

²³⁴ PeterLicht: *Der Geizige*. S. 3.

²³⁵ Ebd. S. 6f.

²³⁶ Ebd. S. 17ff.

²³⁷ Ebd. S. 73.

Tatsache, dass ein Lied strukturell unverbunden und inhaltlich unvorbereitet das Ende des dramatischen Textes bildet, orientiert sich Licht prägnant an der ebenfalls schwer kausal herzuleitenden Struktur des *deus ex machina* Prinzips.

Der Vater als Oberhaupt der Familie wurde zu Anfang des Kapitels als wesentliches Charakteristikum eines Familiengemäldes etabliert; eine Rollenverteilung, die auf den Hypertext von PeterLicht Einfluss nimmt. Harpagon ist als autoritärer Familienvater in Szene gesetzt, an dem keine Bitte der Kinder vorbeiführen kann. Metonymisch heißt es im Paratext „Familie Harpagon“.²³⁸ Allerdings erscheinen die hierarchischen Familienstrukturen bei PeterLicht etwas relativiert. Harpagon gewinnt seine Autorität vor allem aufgrund seiner Monologexkurse, in denen er als ruhender Pol „alleine für sich“²³⁹ besteht und nicht aufgrund von Befehlen oder moralische Zurechtweisungen. Natürlich ist er es, der mit Cléante innerhalb des Gelddialoges „wie ein Löwe mit seiner Beute spielt“, bevor Harpagon seinem Sohn letztendlich die finanzielle Unterstützung wie selbstverständlich verweigert.²⁴⁰ Auf der anderen Seite wird Harpagon von der Onkeltante als Gleicher unter Gleichen um Hilfe im Haushalt gebeten: „Harpi, hilfst du mir“²⁴¹ bzw. setzt seine väterliche Autorität bezüglich Cléantes Verweigerung familiärer Aktivitäten nicht durch.²⁴² Die väterliche Dominanz findet sich folglich eher in Form des Monologs imitiert, als im Dialog mit Familienmitgliedern. Die verschobene Autoritätsakzentuierung geht motivisch mit dem Element *Unzulänglichkeit bei der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* einher, von dem offensichtlich auch Harpagon betroffen ist. Die Flucht in den Monolog, die Hingabe zu symbolisch aufgeladenen Alltagsphilosophien werden neue Realisierungskonzepte von Autorität, die Harpagon im Kontakt zu den ihn umgebenden Personen explizit nicht manifestiert. Denn der monologisierende Harpagon bezieht einen Standpunkt und reflektiert über sich selbst, was ihn von der restlichen Familie unterscheidet.

²³⁸ Ebd. S. 3.

²³⁹ Ebd. S. 27.

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 24.

²⁴¹ Ebd. S. 53.

²⁴² Vgl. ebd. S. 52.

Die „Tugend“ der Sparsamkeit, die Glaser im Kontext des Familiengemäldes anführte, ist im *Geizigen* von PeterLicht selbstredend omnipräsent. Unter Beachtung des nach Genette festgelegten Analyserahmens *Pastiche* gestaltet sich die nachgeahmte „Geiz-Parallele“ jedoch problematisch. „Der Imitator hat umgekehrt im wesentlichen mit einem Stil [beinhaltet auch thematische Elemente, Anm. d. Verf.] und nur zusätzlich mit einem Text zu tun“²⁴³ So formuliert Genette das Verhältnis zwischen der nachgeahmten Gattung und dem Einzeltext, der schließlich anhand dieser abstrahierten Stilvorlagen entsteht. Dessen konkrete Handlung kann folglich eher als „Zufallsergebnis“ gewertet werden. Eine solche Gewichtung trifft aber nicht auf PeterLichts Text zu, da die ausgestalteten Molièreschen Handlungsmotive die das Familiengemälde pastichisierenden Elemente überwiegen.

Der patriarchalische Geiz ist eine untrennbar mit Molières Komödie verbundene Komponente, die gleichzeitig als Stilbestandteil des Familiengemäldes betrachtet werden kann. Gerade die hypertextuelle Überlagerung *Familiengemälde – Der Geizige von PeterLicht* zeigt, dass die Handlung des konkreten Einzeltextes eben nicht zufällig ist, sondern den eigentlichen Schwerpunkt bildet. Das Familiengemälde als Gattung findet sich in Ansätzen nachgeahmt, was nicht zuletzt dadurch begünstigt wird, dass Diegese und Handlung von Molières Text ideale Voraussetzungen für das Spiel mit den herausgestellten gattungsspezifischen Aspekten bietet. Insofern präsentieren sich selbst die Hypotexte untereinander verzahnt.

3.4 Hypotext Popliteratur

Es scheint fast redundant, zu erwähnen, dass Definitionsversuche der Literaturströmung *Popliteratur* vielschichtig bzw. weitreichend sind. Das nicht-festgelegte Wesen derselben stellt wohl selbst einen Bestandteil der Erklärung des Phänomens dar. Die Vagheit des Gegenstands im Bewusstsein, sollen

²⁴³ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 108.

trotzdem einige Tendenzen aufgeführt werden, welche helfen, den nun zugrunde liegenden Hypotext in zentralen Elementen zu erfassen.

Moritz Baßler nennt die Popliteraten im Untertitel seines Werkes zum deutschen Pop-Roman „[d]ie neuen Archivisten“²⁴⁴, womit er Auskunft über eine essentielle literarische Operation zeitgenössischer (Pop-)Literatur gibt: Banale, triviale Alltagsbeobachtungen oder -bestandteile fänden sich als gewichtige Komponente in fiktionalen Texten wieder, wodurch sie fortan im kulturell-literarischen Archiv bzw. Gedächtnis fixiert seien. Daraus resultiere eine „Aufwertung“²⁴⁵ der bisher nicht „würdigen“ Facetten des gesellschaftlichen Lebens.²⁴⁶ Das Archivkonzept kann als wesentliches „Dogma“ der Popliteratur gelten, weil auf dieser Basis weitere popliterarische Eigenheiten konstruktiv artikuliert werden können. So greift die Forschung bereits zur Strukturierung der Erkenntnisse auf die einander bedingenden Oppositionsbegriffe *Abwertung des Wertvollen – Aufwertung des Wertlosen* zurück.²⁴⁷ Der Archivbegriff ist aufgrund der Orientierung an lebensweltlichen „Nebensächlichkeiten“ zu tiefst synchronistisch geprägt, weshalb er den von Thomas Meinecke formulierten Vorgang des „Gegenwart festhalten[s]“²⁴⁸ ideal abstrahiert.

Die Fixierung und bisweilen oberflächliche Affirmation des Heute bedingt aber nicht automatisch eine kritische Hinterfragung desselben oder eine bewusste Reflexion individueller Standpunkte.²⁴⁹ Viel eher lässt sich die Geisteshaltung der neuen literarischen Protagonisten in Form von „Naivität“²⁵⁰ komprimieren, wie es etwa Stefan Krankenhagen tut. Er liest Naivität als Reaktion auf das „sinnentleerte Zeichen“²⁵¹, lädt den Begriff also nicht mit kindlich-verklärenden Assoziationen auf. Grob ausgedrückt bedeutet Naivität zwar nach wie vor das Unvermögen, hinter den Fassaden des Lebens tiefgründige Zusammenhänge und Erkenntnis zu erblicken. Der Grund dafür ist jedoch

²⁴⁴ Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman.

²⁴⁵ Ebd. S. 20.

²⁴⁶ Vgl. ebd. S. 20f.

²⁴⁷ Vgl. Anja Pompe: Peter Handke. Inhaltsverzeichnis.

²⁴⁸ Jochen Grywatsch / Enno Stahl: Pop, Archiv und Hypertext. S. 365.

²⁴⁹ Vgl. Anke S. Biendarra: Pop & Politik: Formen von Engagement in der zeitgenössischen Popliteratur. S. 127.

²⁵⁰ Stefan Krankenhagen: Die neuen Schichten. S. 102.

²⁵¹ Ebd. S. 103.

nicht mehr ein unreifer Geist, sondern der Umstand, dass es nichts Fundamentales zu erkennen gibt, außer das Bewusstsein genau dieses unfestgelegten Zustandes. Letzterer wird zum Ausgangspunkt für experimentelle literarische Ausgestaltung auch auf sprachlicher Ebene, wie anhand von PeterLichts *Geizigem* im Anschluss aufzuzeigen ist.

Unter dem „Deckmantel“ der Archivvorstellung beläuft sich weiterhin die Aneinanderreihung von Markennamen²⁵² wozu auch Songtextzitate – also handelt sich mit Popliteratur bereits um eine intertextualitätsaffine Gattung an sich – oder Bandhuldigungen²⁵³ gehören. Die literarische Inszenierung von konkreten Konsumgütern bzw. von Popmusik schreibt all diese Faktoren nicht nur in das „Archiv“ ein, sondern ist zugleich für den unkritischen, hedonistischen Umgang mit kapitalistischen Erscheinungsformen verantwortlich. Darin läge natürlich ein möglicher Vorwurf, der die Komplexität einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Popliteratur in Frage stellen könnte. Das faszinierende an ihr bleibt aber, dass sie sich nicht auf beschriebene affirmative Eindimensionalität beschränken lässt: Das reflexionslose Katalogisieren²⁵⁴ kann als provokativ-politische Auseinandersetzung mit der Gegenwart gelesen werden – oder eben nicht. Es sind die Ambivalenz und die spielerische Vagheit des „Neuen“, die den Reiz ausmachen.

PeterLichts Text stellt unter den aufgezeigten hypertextuellen Voraussetzungen ein „Pop-Pastiche“ dar, besteht also aus ähnlichen textrefentiellen Strukturen wie es anhand des Familiengemäldes gezeigt wurde. Die hypertextuelle Bezugnahme auf die Gattung im vorangegangenen Kapitel erwies sich dabei als von Molières Einzeltext inspiriert, der wiederum hinsichtlich der Popliteratur wenig motivische Parallelen offenbart. Ein Pastiche erfordert die spielerisch-überzeichnete Nachahmung abstrakter Stil- sowie Inhaltscharakteristika, die sich im Hinblick auf die Popliteratur bereits noch vor der detaillierteren Textarbeit in Aspekten extrahieren lassen. So spiegeln das Element *Unzulänglichkeit bei der Kommunikation emotionaler Befindlichkeit* und die darunter subsumierten Selbstinszenierungs-Performances die unentschiedene Naivität

²⁵² Vgl. Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. S. 155.

²⁵³ Vgl. Stefan Krankenhagen: Die neuen Schichten. S. 97.

²⁵⁴ Vgl. Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. S. 22.

wider. Innerhalb der monologischen Exkurse flüchten die Figuren einfallsreich „ins Archiv“.

„Ich möchte einmal im Leben eine Zahnpastatube kaufen. Und dann soll die für immer bleiben“²⁵⁵ Harpagon nutzt eine banale Komponente des täglichen, körperlichen Reinigungsprozesses als „literarischen Katalysator“, um seinen fast Barock anmutenden Vanitasgedanken Ausdruck zu verleihen. Die übertriebene Imitation des Archivkonzeptes entsteht durch die direkte Verbindung von profanen Kleinigkeiten und gewichtigen menschlichen Emotionen, was eine komische Wirkung zur Folge hat. Gleichzeitig tritt nahezu mustergültig das Kausalprinzip *Aufwertung des Wertlosen – Abwertung des Wertvollen* unter der sprachlichen Oberfläche in Erscheinung: „Wann *vergeht* [Hervorh. d. Verf.] ein Erdnußbuttergläschen? Das macht mich traurig.“²⁵⁶ Das Vergehen ist als tradierter literarischer Begriff anzusehen, den Licht im Syntagma mit dem „neuen“ Archivbestandteil *Erdnußbuttergläschen* unmittelbar kombiniert. Das literarisch Würdige und das Unwürdige werden egalisiert.

Anzumerken ist, dass die Archivierung scheinbar nicht zum Selbstzweck erfolgt, da Harpagon sie oft „philosophisch“ ausdeutet. Damit widerspräche seine Figurenkonzeption eigentlich dem Popprinzip, das feste Standpunkte scheut. Pastichisiert Licht popliterarische Ausprägungen, um dadurch festlegbare Botschaften transportieren zu können? Die Antwort auf diese Frage findet sich in der Interaktion der bisherigen drei Hypotexte miteinander: Harpagon, der bei Molière eine Vaterfigur ist, die Autorität mehr aus den konventionell etablierten Strukturen denn aus Persönlichkeit gewinnt, wird im Hypertext unter Verwendung von Tendenzen der Gattung *Familiengemälde* zum Familienoberhaupt, das in sich ruhend beobachtet und entscheidet. Dennoch ist Harpagon sprachlich und teilweise auch mental „ein Kind des ‚Al-Bundy-Land[s]‘²⁵⁷“, das „Ziegengoudascheibenschälchen“²⁵⁸ oder „Schrimpsdöschen“²⁵⁹ literarisch recycelt. Er kann jedoch – und der Eindruck wird in der

²⁵⁵ PeterLicht: *Der Geizige*. S. 29.

²⁵⁶ Ebd. S. 30.

²⁵⁷ Ebd. S. 3.

²⁵⁸ Ebd. S. 30.

²⁵⁹ Ebd.

letzten Analysesequenz verstärkt – als der einzige angesehen werden, der das Archiv nicht nur um seiner selbst willen erweitert.

Der Rest der „Familie Harpagon“²⁶⁰ katalogisiert genauso ungebremst wie Harpagon, gibt aber wenig Aufschluss über geistige Selbstkonzepte. Der Vanitas-Tenor bleibt ebenfalls latent bestehen, wenn Élise mit den anderen im Chor die Abfallentsorgung schematisch aufschlüsselt: „Beton kommt in die [...] Betontonne! [...] Wahrheit kommt in die [...] Wahrheitstonne!“²⁶¹ Die *Abwertung des Wertvollen* ist deutlich überzeichnet durch Gleichsetzung mit Alltagsumgebung nachgeahmt. Passend abgestimmt spricht Cléante, der in den Mülltrennungsdialo­g nicht involviert ist, gerade vom „30jährigen Krieg oder [...] Frühbarock“.²⁶²

Hervorragend als punktu­elles Pop-Pastiche liest sich auch Valères Assoziati­on über Beinbekleidung: „Ich trug die Hose nach Hause in meinen Bau und ließ sie an meinen Beinen erklingen [...]. Sie war schön. *Ich sah, daß sie schön war.* [Hervorh. d. Verf.]“²⁶³ Das Zitat geht bezüglich der popliterarischen Aufwertungsdimensionen noch über die bisherigen hinaus, da in Form der Genetteschen Parodie²⁶⁴ biblische Hypertextualitätsausmaße erreicht werden. Das Moment der übertriebenen Nachahmung – das Pasticheartige – beruht im Hypertext auf der syntagmatischen Engführung, parodistischen Elementen sowie motivischer Kongruenz.

Die naiven, im Stadium der „Dauerpubertät“²⁶⁵ verhafteten Figuren verwenden eine Sprache, die weniger die Realität als hypotextuelle Unentschlossenheit bzw. Experimentierfreude abbildet. Lustvoll zugespitzt präsentiert sich diese Tendenz in der sechsten Szene (ab Seite 17), worin Harpagon und Cléante sich über Geld unterhalten. Die Sprache ist voll von Anakoluthen oder phatischen Ellipsen, die nicht nur verbergen, was der eigentliche Gesprächsgegenstand war, sondern darüber hinaus dialogische Bezugsstrukturen de-

²⁶⁰ Ebd. S. 3.

²⁶¹ Ebd. S. 38f.

²⁶² Ebd. S. 39.

²⁶³ Ebd. S. 44.

²⁶⁴ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. S. 194.

²⁶⁵ PeterLicht: Der Geizige. S. 15.

konstruieren.²⁶⁶ Dementsprechend ironisch sinnentleert wirkt Harpagons Kommentar: „ok, dann halten wir das so fest“²⁶⁷, da keine Substanz – nicht einmal formalsprachliche – zum „Festhalten“ mehr übrig ist. Gerade Harpagons eben zitierte Reaktion macht den Grad der künstlichen Imitation hypertextueller Spielarten artikulierbar. Für die beiden „Dialogpartner“ träge Norbert Meders Einschätzung des Sprachspiels zu: „Wir spielen weiter, auch wenn wir uns nicht einig sind, auch wenn keine Grammatik uns den Anschluss garantiert.“²⁶⁸

PeterLicht als popkulturelle Erscheinung, die durch kontrastive Befehle wie in seinem Song „Meide die Popkultur“²⁶⁹ eher noch fester zementiert wird, verarbeitet in seinem Text ebenfalls Markenedonismus und Popmusikzitate. Metonymisch verpackt zählt Cléante Mineralwassermarken auf, während er einen Satz davor den Grundkonflikt um die von ihm und Harpagon begehrte Marianne thematisiert.²⁷⁰ Die Analogie von Liebe und Mineralwasser steht erneut in der „Pastiche-Tradition“ der syntagmatischen Engführung des Wertvollen und Wertlosen. Élise parodiert im Zuge ihrer Abfallbeschreibung einen Song von *Whirpool Productions*²⁷¹, dessen Zuordnung ein sehr fundiertes enzyklopädisches Popwissen voraussetzt. Im Gegensatz dazu ist das leicht modifizierte *Doors*-Zitat „It’s the end my friend“²⁷² ohne Probleme als solches zu erkennen. Es gestaltet Cléantes Reaktion auf die Zustände während des 30jährigen Krieges, verweist also pointiert auf die divergenten Bestandteile des gegenwärtigen Archivs, welches sowohl Barock als auch amerikanische Popmusik der sechziger Jahre umfasst. Dass der im Zusammenhang mit der Gattung *Familiengemälde* untersuchte *deus ex machina* Schluss in Form eines Popsongs gestaltet ist, zeigt einmal mehr hypertextuelle Mehrfachkodierung sowie die Verwobenheit der Hypotexte untereinander.

²⁶⁶ Vgl. ebd. S. 19f.

²⁶⁷ Ebd. S. 26.

²⁶⁸ Norbert Meder: *Der Sprachspieler*. S. 265.

²⁶⁹ PeterLicht: *Vierzehn Lieder*. Audio-CD.

²⁷⁰ Vgl. ebd. S. 48.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 37.

²⁷² Ebd. S. 40.

3.5 Hypotext Intertextualitätsdiskurs

Abschließend steht ein „Hypotext“ im textreferentiellen Interesse, der zu Anfang der Studie systematisch vorgestellt wurde: der Intertextualitätsdiskurs selbst. Demzufolge ist es nicht erforderlich, dessen Charakteristika erneut zueinander in Beziehung zu setzen. Zwei Aspekte sind jedoch im Hinblick auf hypertextuelle Ausgestaltung in PeterLichts Text relevant. Es handelt sich dabei zunächst um die dem „intertextuellen Universum“ inhärente Vorstellung des Textmosaiks nach Kristeva.²⁷³ Demnach stellt es sich als unmöglich heraus, einen Einzeltext von anderen abzugrenzen: Der Glaube, Anfang und Ende eines Werkes festlegen zu können, ist somit nur noch „Illusion“. Schließlich stellen diese Textbestandteile im grenzenlosen Raum der Intertextualität nur eine Antwort auf Bestehendes bzw. eine neue literarische Diskussionsbasis dar. Der Begriff *Werk* impliziert die Verantwortlichkeit eines Autors für dessen Text²⁷⁴ sowie eine einmalig-individuelle, literarische „Handschrift“, weshalb er in intertextueller Hinsicht eigentlich nicht als adäquat gelten kann: Der Autor fungiert im textrelationalen Kontext eher als „Medium“²⁷⁵, denn als „genialer Erschaffer“, da er selbst als fiktionale Konzeption von den ihn umgebenden Kon-Texten konstruiert wird.

Verbunden mit der Formulierung *Werk* ist zudem seine Autonomie respektive Konstanz. Eine intertextuelle Perspektive relativiert auch diese Eigenschaften zu Gunsten textueller Vernetztheit. In den Produktionsprozess eines Textes fließt die Rezeption anderer Texte ein, was natürlich eine Prämisse von Literarität allgemein sein kann, sich aber gleichzeitig – explizit markiert – konkret artikulieren lässt. Folgt man der intertextuellen Vorstellung Julia Kristevas, so verweist jede Textphrase auf eine andere, womit eben jene „andere“ im Hypertext präsent ist und als mentale Assoziation beim Rezipienten wirkt, obwohl die materielle „Textsubstanz“ des Hypotextes an sich nicht vorhanden ist.

²⁷³ Vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 348.

²⁷⁴ Vgl. Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 41.

²⁷⁵ Ebd.

Der zweite hier relevante Aspekt des Intertextualitätsdiskurses besteht im dialogischen Prinzip nach Bachtin, das Julia Kristeva als u. a. als konzeptionelles Fundament diente. Dialogizität ist allerdings auf ästhetisch-allgemeine, linguistische sowie literarische Dimensionen anwendbar, so dass die folgenden kurzen Ausführungen nur ein basales Begriffsmoment beinhalten. Für Bachtin zeichnet sich der Roman als Gattung durch „künstlerisch organisierte Redevielfalt“²⁷⁶ aus, was sich allein schon durch die „Vielstimmigkeit“ von Erzähler- und Figurenstimme bestätigt. Die Oppositionsformulierung *monologisch – dialogisch* ist hinsichtlich Literatur nicht primär gleichzusetzen mit den gleichnamigen dramatischen, formalen Strukturen, da sie vor allem über inhaltlich-ästhetische Tendenzen Aufschluss gibt. Horace Engdahl schlüsselt das dialogische Prinzip in Anlehnung an Bachtin auf, indem er die Instanz des „Überadressaten“²⁷⁷ expliziert. Damit verdeutlicht er den dialogischen Charakter, der stets mit dem Bewusstsein besagter „metaphysische[n]“²⁷⁸ Komponente verbunden ist, welche die Möglichkeit einer zukünftig-absoluten Wahrheit verkörpert. Fiktionale Dialoge im Roman können demnach nur scheinbar auf das Verstehen des „leibhaftigen“ Dialogpartners ausgerichtet sein; nämlich dann, wenn sie eigentlich nur die abstrakten Richtlinien des Überadressaten kommunizieren. Engdahl sieht in solcher Entwicklung ein Kriterium für Monologizität.²⁷⁹ Authentischer Dialog – so formuliert es Hans Robert Jauß – sucht „seine Wahrheit im Verstehen der Gegenrede“²⁸⁰ und ist darum „unvollendbar“²⁸¹, was nicht heißt, dass es keinen Überadressaten mehr gibt. Auf Struktur und Inhaltskonzeption von Literatur im Allgemeinen übertragen, stellt die Bachtinsche Dichotomie bewusst unaufgelösten Widerspruch bzw. Relativierung vereinheitlichter Wahrheiten dem beharrlichen Festhalten an gültigen, axiologischen Grundsätzen gegenüber (Vgl. Kapitel 2.1).

²⁷⁶ Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. S. 157.

²⁷⁷ Horace Engdahl: Monologizität und Dialogizität. S. 152.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Hans Robert Jauß: Zum Problem des dialogischen Verstehens. S. 21.

²⁸¹ Ebd.

Als analytischer Bezugsrahmen im Hinblick auf hypertextuelle Untersuchung gilt die Travestie, die sich nach Genette dadurch auszeichnet, „einen vornehmen Text [...] in einem vulgären Stil umzuschreiben“.²⁸² Wie auch in den vorangegangenen Analysesequenzen ist das Erscheinungsbild der Travestie als Gattung, welcher ein Text eindeutig zugeordnet werden kann, zu modifizieren. PeterLichts Text tritt nicht als Travestie auf den Intertextualitätsdiskurs in Erscheinung. Das Grundprinzip – also die Kodierung „vornehmer“ Stil- oder Motivmomente innerhalb banaler Inhaltsebene – offenbart sich jedoch in einzelnen Textpassagen. Der wesentliche Unterschied zum Pastiche, das die hypertextuelle Herangehensweise mit den Hypotexten *Familiengemälde* bzw. *Popliteratur* zusammenfasste, liegt im transformierenden Charakter der Travestie. Der Stil wird verändert und nicht überzeichnend nachgeahmt.

„[D]as Zeug muss fließen, die Kohle, die Penunse [...] das muß hin und her das muß sich verwandeln. Das muß morphen. [...] Von dem Zustand DEINE KOHLE in den Zustand MEINE Kohle. Der Kreislauf muß in Bewegung bleiben.“²⁸³ Cléante empört sich über den Widerwillen seines Vaters, der sich der flexiblen Finanzwelt verweigert. Zumindest erregt sich Cléante auf expliziter Ebene über den Geiz seines Vaters, denn das angeführte Zitat lässt sich abstrakt zugleich als Dogma der Intertextualität begreifen: Die Verantwortlichkeit des Autors für den von ihm geschaffenen Text existiert nicht mehr, das entstandene Produkt wird zum Spielball für beliebig viele Instanzen. Harpagon klagt im oberflächlich extrahierten Kontext der pflanzlichen Nomenklatur: „Alles muss zu irgendwas gehören.“²⁸⁴ und fügt sich somit ebenfalls in die dargestellte Mehrdeutigkeit der Aussagen ein. Der Kreislauf der Texte, die sich permanent aufeinander beziehen, bleibt in Bewegung und kann darüber hinaus vielleicht sogar Literatur an sich genannt werden. Der Prozess der Travestie findet sich bestätigt, da alltäglich-materielle Inhalte komplexe, „vornehme[...]“²⁸⁵ Stileigenheiten des Methodendiskurses überlagern, aber nicht unlesbar machen.

²⁸² Gérard Genette: Palimpseste. S. 194.

²⁸³ PeterLicht: Der Geizige. S. 4.

²⁸⁴ PeterLicht: Der Geizige. S. 27.

²⁸⁵ Gérard Genette: Palimpseste. S. 194.

Im „Universum“ der Texte verschwimmen letztendlich die Grenzen von Synchronie und Diachronie, da es zur literarischen Qualität eines Textes gehört, sich gleichzeitig aus Vergangenheit und Gegenwart des Bestehenden zusammensetzen. Cléante verkörpert diesen paradox anmutenden Zustand im Nebeneinander seiner Einschätzungen bezüglich potentieller Verdienstmöglichkeiten: „REGELMÄSSIG‘ find ich so als Strukturprinzip super“²⁸⁶ bzw. „Ich find prinzipiell ‚SOFORT‘ als Strukturprinzip SUPER.“²⁸⁷ Abgesehen davon, dass letzterer Kommentar sowohl stilistisch als auch inhaltlich musterhaft das popliterarische Prinzip der unmittelbar-affirmativen Gegenwartshinwendung abbildet, sind diese Widersprüchlichkeiten auch hinsichtlich methodenreflexiver Dimensionen relevant.

Die mentale Präsenz des uneigentlichen Textes im eigentlichen führt Cléante in Form konditionalen Gedankenexperiment aus, das auf menschliche Grundbedürfnisse abzielt: „Also wenn ich gedanklich an einem Knochen nage, dann ist der ja da, obwohl der ja noch nicht da ist.“²⁸⁸ Erneut überlagern scheinbar banale Betrachtungen, schwer fassbare Zusammenhänge. Liest man PeterLichts Text, liest man gleichzeitig auch Molières Komödie, obwohl diese nicht in materialer Existenz vorliegt, wohl aber als gedankliche Assoziation generiert wird. Analog zu seinem Sohn überlegt auch Harpagon hinsichtlich der Haus-tiersversorgung: „Sie futtern die Vorstellungsgurke runter und fühlen sich wohl.“²⁸⁹

Abschließend steht der Versuch, in Harpagons Wesen Travestie-Elemente des Dialogischen Prinzips nach Bachtin zu erkennen. Wie bereits dargelegt, sind Harpagons Monologe Räume, in denen er sich Autorität, indem er seine finanziellen Einstellungen legitimiert und reflektiert. Dabei treten auf subtile Weise Ansätze von Monologizität zutage. Er inszeniert sich als Verkörperung der absoluten Wahrheit, nämlich des unangetasteten „FÜR SICH [S]tehen[s]“.²⁹⁰ Doch auch er bleibt konkrete Antworten auf die Frage nach Wahrheit schuldig und illustriert seine Ausführungen anhand trivialer An-

²⁸⁶ PeterLicht: Der Geizige. S. 40.

²⁸⁷ Ebd. S. 38.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd. S. 63.

²⁹⁰ Ebd. S. 28.

schauungsobjekte wie Zahnpastatuben.²⁹¹ In Scheindialogen etwa mit Cléante oder La Flèche zeigt sich Harpagon nicht am Verständnis der Rede des Gegenübers interessiert, er spielt mit viel eher mit den Dialogpartnern und symbolisiert von Anfang an den erwähnten Überadressaten.²⁹²

Während Monologizität bei Bachtin als pejorativ konnotierter Begriff anzusehen ist, entwickelt es sich im Hypertext von Licht zum letztmöglichen „Überlebensmodell“, da das Einlassen auf authentische Dialoge mit den Familienmitgliedern unmöglich ist, haben die Gesprächsstrukturen doch jegliche Substanz verloren. Harpagon selbst gibt am Ende auch dialogische Tendenzen preis: „ICH NEHME DIE KRITISCHE HALTUNG EIN“²⁹³ Die auch typographisch ausgedrückte Eindringlichkeit des Ausspruches wirkt im Zusammenhang mit den im Anschluss kritisierten Tomaten²⁹⁴ grotesk, was darüber hinaus ein Travestieeffekt ist. Besondere Beachtung verdient das Prädikat des Zitates *einnehmen*. Die kritische Haltung kann folglich auch wieder verlassen werden, kommt einem metaphorischen Mantel gleich, der zeitweise getragen wird. Auf diese Weise entspräche der „wirkliche Wesenskern“ des Harpagon wohl den gefestigten und festgelegten Ausprägungen der Bachtinschen Monologstrukturen.

Die Möglichkeit, unter den Alltagsexkursen solch konzeptuelle Verzweigungen lesen zu können ist auch durch die Koordination der bisherigen Hypotexte gegeben, die in gewisser Weise alle in den der Intertextualitätstheorie münden: Die Gestaltung Harpagon als autoritärer Vater, der das monologische Prinzip in Ansätzen offenbart, scheint hypertextuell durch Molières Komödie sowie die Traditionen des Familiengemäldes antizipiert. Die Entscheidung, zwischen Intertextualitätsdiskurs und PeterLichts Text eine travestieartige Beziehung herzustellen wird durch die popliterarische Archivierung von Banalitäten begünstigt. Schließlich generieren die letztgenannten Elemente die „niedere“ Stilebene, unter der wissenschaftlich fundierte Intertextualitätserkenntnisse erfahrbar werden.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. ebd. S. 17ff.

²⁹³ Ebd. S. 66.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

Die Chance, Spuren literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen aus PeterLichts Text zu extrahieren, verleiht diesem eine Selbstreflexivität auf Metaebene. Das methodische Verhaftet-sein in Intertextualität, das schon im Titel markiert war, dringt nun bis in die Tiefen der Textstrukturen. Der für die eigentliche Textarbeit erforderliche Methodendiskurs wird an sich zum Hypotext. So erreicht das „hypertextuelle Spiel“ ungeahnte Ausmaße und bleibt schlussendlich sich selbst verbunden. Damit ist durchaus eine Verbindung zum Hypertext im Sinne des Nicht-linearen Onlinetextes hergestellt, der sich durch Linksstruktur von jedem Rezipienten neu generieren lässt. Kapitel 2.3 nahm an, dass sich Lichts Text auf sich selbst verlinken würde, was einerseits in abstrakter Form durch die spielerische Ausgestaltung des intertextuellen Prinzips an sich erfolgt, sich andererseits konkret durch Figuren, die dieselbe Formulierung („Getrenntblüter“²⁹⁵) dialogisch und räumlich unabhängig voneinander gebrauchen, feststellen lässt. Eine Nähe zum Linkbegriff als gespeicherte Assoziation ist zu erkennen, wenngleich dieser Feststellung ein sehr subtiler Charakter zukommt.

²⁹⁵

PeterLicht: Der Geizige. S. 27 und S. 36.

4. Resümee

Ein Text, ein Theoriekonzept und vier Texte, die sich mithilfe des Theoriekonzeptes im eigentlichen Text lesen und in ihrer Beziehung zueinander artikulieren lassen – grob zusammengefasst verkörpert diese Aufzählung die Bilanz der vorliegenden Studie, klammert aber gleichzeitig die Frage nach Bedeutung der gewonnenen Erkenntnisse aus. Welche Relevanz besitzen die ausgeloteten intertextuellen Dimensionen hinsichtlich der Deutung von PeterLichts Text? Wie hängen Intertextualität und hermeneutische Ansätze überhaupt methodisch zusammen? Die aufgeworfenen zwei Fragen bilden die Struktur der folgenden Abschlussüberlegungen, wobei die letztgestellte nur in Ansätzen berücksichtigt werden kann und den Auftakt der Diskussion gestaltet.

Ursprünglich gehört es zum Wesen der Intertextualitätstheorie, interpretationsgeleitete Kategorien wie etwa Autorenabsichten bzw. Textsinn in den Hintergrund zu positionieren oder sogar zu negieren.²⁹⁶ Bei der Lektüre der dieser Arbeit zugrunde liegenden Konzeption Genettes fällt ein ähnlicher Tenor auf: „Seit langem [...] auf gespanntem Fuß mit der Texthermeneutik stehend, lege ich keinen Wert darauf [...], mich einer Hermeneutik des Hypertextes anzuschließen.“²⁹⁷ Die von ihm aufgespannte Terminologie kennzeichnet sich durch Oppositionsbegriffe wie etwa die bereits angewandten *Homodiegese* – *Heterodiegese* oder *Aufwertung* – *Abwertung*, was Genette in strukturalistische Nähe rückt.²⁹⁸ Folglich erscheint es logisch, dass sein Theoriewerk *Palimpseste* zahlreiche literarische Beispiele innerhalb der graduellen Oppositionsbegriffe „einordnet“, ohne explizit zu deuten. Allerdings implizieren der Komplex der *Umwertung* und dessen Subkontraste eine hermeneutische Tendenz, wie bereits am Ende des Kapitels 2.2 postuliert wurde. Auf PeterLichts Text bezogen hieße dies folgendes: Die Figur des Harpagon erscheint in vager Impression „irgendwie sympathisch“. Ein solcher Eindruck entsteht nach erstmaliger Rezeption des Textes und lässt sich ausschließlich anhand PeterLichts *Der Geizige* festigen. Jedoch „verlangt“ diese Schlussfolgerung eigent-

²⁹⁶ Vgl. Wolfgang Wiesmüller: Intertextualität versus Interpretation? S. 66.

²⁹⁷ Gérard Genette: *Palimpseste*. S. 20.

²⁹⁸ Vgl. Willi Benning: *Literaturtheorie heute*. S. 24.

lich nach einem intertextuellen Zugriff auf den Text, da die Namenskongruenz sowie die paratextuelle Markierung nicht übersehen werden dürfen. PeterLicht zeichnet keine Figur, die einen „liebenswerten Geizhals“ verkörpert, sondern er vereinnahmt eine bereits bestehende, indem er deren Wesenszüge transformiert. Genettes Umwertungsoperation kann somit als Schnittstelle zwischen Intertextualität (oder spezieller: Hypertextualität) und Hermeneutik gelten. Umfassendere Deutungsoptionen intertextueller Textrelationen zeigt Peter Stocker auf, indem er „Funktionen der Intertextualität“²⁹⁹ auf grundsätzlicher Ebene bestimmt. Die „Poetische Funktion“³⁰⁰ nach Stocker subsumiert die Mehrfachkodierung von Textpassagen, was bei PeterLichts *Geizigem* eine gewichtige Rolle spielt: Im Verlaufe der Analyse fiel auf, dass dasselbe Zitat aus dem Stück in mehreren hypotextuellen Zusammenhängen Verwendung fand.

Der Analyseprozess selbst bestätigt die in 2.2 aufgestellten Hypothesen: Genettes Systematik ermöglicht sowohl das Festlegen eines groben Analyse Rahmens (wie die Transposition in 3.2 oder das Pastiche in 3.4), als auch die Artikulation differenzierter Betrachtungen, so etwa die Umwertungen der Nebenfiguren. Es ist jedoch einzuräumen, dass sich – sofern der Analyse Rahmen im Pastiche oder der Travestie besteht – wenig detaillierte Diskussionen daraus ableiten. Der Grund dafür ist das klar zu definierende Prinzip, nach dem die „Gattungen“ Pastiche oder Travestie funktionieren, sodass komplexe „Suboperationen“ im Gegensatz zur Transposition ausgeschlossen sind. Genettes Vokabular berücksichtigt die verzweigten Ausprägungen transpositioneller Erscheinungen, indem Phänomene wie *Transdiegese als Initiator für Umwertung* (Kapitel 3.2) – Zusammenhänge, die er so nicht erwähnt – trotzdem logisch erfassbar werden. Weiterhin löst er strukturell die diachrone Tradition der Gattungen Pastiche oder Travestie von deren systematischer Zusammensetzung, weshalb die Übertragung auf abstrakte Inhalte wie Popliteratur sowie den Intertextualitätsdiskurs legitimiert ist. Nicht zuletzt beweist auch die Tatsache, dass kaum wörtliche Zitate in PeterLichts Text zu extrahie-

²⁹⁹ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. S. 73.
³⁰⁰ Ebd. S. 80.

ren sind, die Relevanz von Genettes Hypertextualitätstheorie für die gemachten Untersuchungen.

Welche Schlussfolgerung ist nun aus dem verzweigten „hypertextuellen Spiel“ bei Licht zu ziehen? Kann es überhaupt „die Eine“ geben? Oder ist die Tatsache, dass es keine absolute Interpretation geben kann, letztendlich „die Eine“?

Der Text profiliert sich vor allem durch seine Nicht-Festgelegtheit bzw. seinen experimentellen Umgang mit Elementen literarischer und diskursiver Natur. Demzufolge fällt es schwer, ihn auf eine Sinnintention festzulegen. „Der geizige Harpagon wird in der kapitalistisch flexiblen Finanzwelt zum Oppositionellen und übt auf seine Weise Kritik. PeterLichts Text ist ein politischer, antikapitalistischer.“ So könnte eine absolute Interpretationsschlussfolgerung lauten, die aber nur ansatzweise berechtigt ist: Licht wertet die Figur des Harpagon zwar auf (Kapitel 3.2), gleichzeitig inszeniert er ihn aber als unfähig, seine Autorität im Dialog auszuleben (Kapitel 3.3), der popliterarischen Archivierungssprache permanent verhaftet, ohne selbst greifbare Lebenskonzepte zu entwerfen. Das Fixieren des Textes auf die Aufwertung des Geizes in kapitalistischen Zeiten reduziert das Potential des Stücks. Sobald man versucht, eine globale Interpretationsleitlinie zu konturieren, wird diese durch die Komplexität der hypertextuellen Beziehungen relativiert. Genau daran liegt die Eigenart des Textes, der sich auf hohem Niveau jeder Festlegung entzieht.

In dieser Hinsicht entspricht PeterLichts *Geiziger* Peter Zimas Überlegungen. Er fasst zusammen, „daß das postmoderne Subjekt anscheinend nicht mehr in der Lage ist, die intertextuellen Beziehungen, die seine sprachliche und gesellschaftliche Substanz bilden, wertend-diskursiv zu bündeln, zu vereinheitlichen“.³⁰¹ Mit dem Adjektiv-Attribut *postmodern* drängt sich ein gewichtiges Schlagwort auf, das die Onkeltante in ihren Aufzählungen die Familie Harpagon betreffend beiläufig erwähnt.³⁰² Das „unverbindlich[e] Spiel mit Formen“³⁰³, was für Zima ein Aspekt der Postmoderne ist, kann nicht nur als Synonym für eine intertextuelle Affinität betrachtet werden, sondern paraphra-

³⁰¹ Peter Zima: Das literarische Subjekt. S. 198.

³⁰² Vgl. PeterLicht: Der Geizige. S. 15.

³⁰³ Peter Zima: Das literarische Subjekt. S. 195.

siert darüber hinaus einen zentralen Anspruch von PeterLichts Text. Sein *Geiziger* ist ein extrem artifizieller Text, was wohl auf alle literarischen Texte zutrifft. Der künstliche Charakter wird dennoch verstärkt durch die exhaustive Bezugnahme auf wiederum „künstliche“ Texte sowie die fiktiv-künstliche „Autorfigur“. Das Etikett *PeterLicht* „versteckt“ die wahre „Identität“ nicht nur in Photographien oder Filmaufnahmen, es überlagert sie auch hinsichtlich des literarischen Schaffens durch andere Texte. Analog zum Verstecken des Gesichtes hinter Teetassen, verbirgt sich das Autor-Ich hinter facettenreichen Texten sowie deren hypertextueller Ausgestaltung. Das ist jedoch nicht pejorativ zu werten, denn es ist die vielschichtige Art der Transformation von Texten, die den „Kern“ von PeterLichts literarischer Identität gestaltet.

Fast scheint es, als habe PeterLicht die konventionell gegenwärtige „Forderung“ nach einem interpretatorischen Schlusssatz vorausgeahnt und begegnet ihr im Paratext mit folgenden mehrfachkodierten Worten:

„Man muß nicht immer alles verstehen.“³⁰⁴

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Molière, Jean Baptiste Poquelin dit (1980): Der Geizige. Als Ms. vervielf. Berlin: Henschelverl.

PeterLicht (2010): Der Geizige. Ein Familiengemälde nach Molière. Probenfassung. Unveröffentlichtes Manuskript, 2010, Köln.

Sekundärliteratur

Antos, Gerd (Hg.) (1997): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik, 188).

Bachtin, Michail M; Grübel, Rainer Georg (1979): Die Ästhetik des Wortes. [1. Aufl.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 967).

Baßler, Moritz (2002): Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. Orig.-Ausg. München: Beck (Beck'sche Reihe, 1474).

Benning, Willi (2006): Literaturtheorie heute. Eine Übersicht. In: Benning, Willi; Mitralaxi, Katharina; Petropoulou, Evi (Hg.): Das Argument in der Literaturwissenschaft. Ein germanistisches Symposium in Athen. 1. Aufl. Oberhausen: Athena-Verl. (Beiträge zur Kulturwissenschaft, 9), S. 17–43.

Biendarra, Anke S. (2008): Pop & Politik. Formen von Engagement in der zeitgenössischen Pop-Literatur. In: Literatur für Leser, Jg. 31, H. H. 2, S. 125–141.

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred; Schulte-Middelich, Bernd (1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien; [Symposion]. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35).

Choo, Geum Hwan (2006): Intertextualität in Botho Strauß' Dramen. Anhand ausgewählter Stücke und Inszenierungen. Univ., Diss.--München, 2004. München: Utz (Sprach- und Literaturwissenschaft, 20).

Dudenredaktion (2001): DUDEN - Das Fremdwörterbuch. 9.Aufl. Mannheim: Dudenverlag.

Engdahl, Horace (1982): Monologizität und Dialogizität – eine Dichotomie am Beispiel der schwedischen Romantik. In: Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München: Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1), S. 141–154.

Fix, Ulla (1997): Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität - ein „postmodernes“ Stilmittel? Eine thesenhafte Darstellung. In: Antos, Gerd (Hg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik, 188), S. 97–108.

Fjordevik, Anneli (2004): Heinrich von Kleists Amphitryon. Lustspiel nach Molière unter dem Aspekt der Intertextualität im Gesamtwerk. Univ., Diss.--Uppsala, 2004. Uppsala: Univ. (Acta Universitatis Upsaliensis, 47).

Funke, Christoph (2010): Welt und Tube. Gorki-Theater Berlin: „Der Geizige“. In: Neues Deutschland, 23.02.2010.

Genette, Gérard; Bayer, Wolfram; Hornig, Dieter (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp Aesthetica, 1683 = N.F., 683).

Genton, Françoise (2000): ‚Don Carlos‘, doch ein Familiengemälde? In: Aurora, Jg. 60, S. 1–11.

Glaser, Horst Albert (1969): Das bürgerliche Rührstück. Stuttgart: Metzler (Dichtung und Erkenntnis, ISSN 0933-5714).

Grywatsch, Jochen; Stahl, Enno (2006): Pop, Archiv und Hypertext. Überlegungen zu aktuellen Veränderungen im Archivsystem; mit dem Transkript einer Diskussion mit Thomas Meinecke und Moritz Baßler. In: Literatur in Westfalen, Jg. 8, S. 363–383.

Hassel, Ursula (2002): Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Univ., Diss.-Bonn, 1999. Bielefeld: Aisthesis-Verl.

Helbig, Jörg (1996): Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Freie Univ., Diss.-Berlin. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3,141).

Holthuis, Susanne (1993): Intertextualität. Univ., Diss.--Bielefeld, 1992. Tübingen: Stauffenburg-Verl. (Stauffenburg Colloquium, 28).

Japp, Uwe (2000): Über Interpretation und Intertextualität: Mit Rücksicht auf Faust II, 2 („Klassische Walpurgisnacht“). In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 74, H. 3, S. 395–412.

Jauß, Hans Robert (1982): Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München: Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Reihe A, Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1), S. 11–24.

Krankenhagen, Stefan (2008): Die neuen Schichten. Naivität in der deutschen Pop-Literatur. In: Literatur für Leser, Jg. 31, H. H. 2, S. 95–109.

Kristeva, Julia (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft; 2. Frankfurt am Main: Athenäum-Verl (Ars poetica: Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst. Texte,, ISSN 0342-9342), S. 345–375.

Kümmel, Peter (2010): Im Honig. Von Vätern und Söhnen, von Glück und Geld: Neue Theaterstücke von Nils-Momme Stockmann (in Stuttgart) und Peter Licht (in Berlin). In: Die Zeit, 25.02.2010.

Lachmann, Renate (1983): Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die ‚fremden Texte‘. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Jg. 15, S. 66–107.

Lachmann, Renate (1984): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle, Karlheinz; Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 11), S. 133–138.

Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus (1997): Intertextualität. Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept. In: Antos, Gerd (Hg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik, 188), S. 109–126.

Meder, Norbert (2004): Der Sprachspieler. Der postmoderne Mensch oder das Bildungsideal im Zeitalter der neuen Technologien. 2. wesentlich erw. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann (Schriften zur wissenschaftlichen Pädagogik, 2).

Müller, Lothar (2010): Pipi, Alzi, Heimi und dann zehn Jahre Pflegipflegi. Peter Licht macht am Berliner Gorki-Theater aus Molières „Der Geizige“ ein Familiengemälde der infantilen Jugend und der sie lustvoll ausbremsenden Alten. In: Süddeutsche Zeitung, 22.02.2010.

Orosz, Magdolna (1997): Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS (S-Addenda).

Papke Christian; Pressler, Jan (2010): „Die Diktatur der Angepassten“. Ein Vortrag. In: Pabisch, Peter (Hg.): Von Eierschwammerlhöhen zur D. H. Lawrence-Ranch. Österreichisches Literaturgeschehen in den Rockies? Eine Begegnung. Bern: Lang (Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte, 100), S. 200–218.

Peter, Anne (2010): Der Kreislauf muss in Bewegung bleiben. Der Geizige – Peter Licht und Jan Bosse verheutigen Molière am Berliner Maxim Gorki Theater. Online verfügbar unter www.nachtkritik.de, zuletzt geprüft am 20.02.2010.

PeterLicht (Kompon.) (2001): vierzehn Lieder. CD: Modul (Sony Music).

Pilz, Dirk (2010): Meine Kohle, deine Kohle. Peter Licht hat Molières „Der Geizige“ umgeschrieben. Jan Bosse inszenierte. In: Berliner Zeitung, 22.02.2010.

Pompe, Anja (2009): Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Univ., Diss.-- Greifswald, 2008. Köln: Böhlau (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, 15).

Rakow, Christian (2010): Jan Bosse zeigt eine Bearbeitung von „Der Geizige“ am Gorki-Theater. In: Märkische Allgemeine, 23.02.2010.

Rauter, Jürgen (2006): Zitationsanalyse und Intertextualität. Intertextuelle Zitationsanalyse und zitatanalytische Intertextualität; [Wissenschaftsevaluation, Informationswissenschaft, Literaturwissenschaft]. Univ., Diss.--Düsseldorf, 2005. Hamburg: Kovac (Schriftenreihe Poetica, 91).

Schäfer, Andreas (2010): Und ich so: voll genervt. „Der Geizige“ am Maxim-Gorki-Theater: Peter Licht und Jan Boss holen Molière ins ewig pubertierende Heute. In: Der Tagesspiegel, 22.02.2010.

Schödlbauer, Ulrich (1995): Genette, Gérard: Palimpseste [Rezension]. In: Arbitrium, H. 2, S. 156–158.

Sørensen, Bengt Algot (1984): Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München: Beck.

Stierle, Karlheinz (1984): Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz; Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 11), S. 139–150.

Stocker, Peter (1998): Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Univ., Diss.--Fribourg, 1997. Paderborn: Schöningh (Explicatio).

Wahrig-Burfeind, Renate (2010): Wahrig-Fremdwörterlexikon. 7., vollst. neu bearb. und aktualisierte Aufl. Gütersloh: Wissenmedia (Bertelsmann Wahrig, 2).

Wiesmüller, Wolfgang (2001): Intertextualität versus Interpretation? Ein Fall von „Dialogizität“ in der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion. In: Gaál-Baróti, Márta; Bernáth, Árpád (Hg.): „Millionen Welten“. Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Budapest: Osiris, S. 65–80.

Wirth, Uwe (2001): Hypertexttheorie und Literaturtheorie: ein kritischer Vergleich. In: Burtscher-Bechter, Beate (Hg.): Theory studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Innsbruck: Studien-Verl. (Comparanda, 4), S. 129–143.

Yoo, Hyun-Joo (2007): Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität. Humboldt.-Univ., Diss.--Berlin. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, 575).

Zilly, Berthold (1979): Molières „L'avare“. [Rheinfelden]: Schäuble (Reihe Romanistik, ISSN 0174-0946).

Zima, Peter V. (2001): Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen: Francke.