



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eine Analyse der transtextuellen Bezüge in Mark Z.
Danielewskis „House of Leaves“

Verfasser

Marlon Schuhfleck

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

0. Vorwort	1
1. Einleitung	2
2. Paratextualität	5
2.1 Definition.....	5
2.2 Paratexte im Roman „HoL“	6
2.2.1 Echte Paratexte.....	7
2.2.2 Fiktive Paratexte.....	9
2.2.2.1 Die Anmerkungen.....	12
2.2.2.1.1 Auktoriale Anmerkungen.....	12
2.2.2.1.2 Allographe Anmerkungen.....	13
2.2.2.1.3 Verlegerische Anmerkungen.....	17
2.2.2.2 Die Verwendung von Fußnoten.....	19
2.3 Buch oder Hypertext.....	22
2.4 Fazit.....	25
3. Intertextualität	28
3.1 Definition.....	28
3.2 Die Verwendung von Zitaten im Roman.....	28
3.3 Der Theseusmythos.....	34
3.3.1 Einleitung.....	34
3.3.2 Inhalt.....	36
3.3.3 Das Labyrinth.....	37
3.3.4 Figurenkonstellationen.....	41
3.3.5 Der Minotaurus.....	43
3.3.6 König Minos.....	47
3.3.7 Fazit.....	48
3.4 Der Echomythos.....	49
3.4.1 Einleitung.....	49
3.4.2 Inhalt.....	51
3.4.3 Der Echoeffekt.....	51
3.4.3.1 Beispiel 1.....	53
3.4.3.2 Beispiel 2.....	57
3.4.4 Andere Echos.....	58

3.4.5 Fazit.....	58
4. Archi-, Meta- und Hypertextualität.....	61
4.1 Die Fußnote 49.....	61
4.2 Cervantes´ „Don Quijote“.....	63
4.3 Borges´ „Pierre Menard, Autor des <i>Quijote</i> “.....	68
4.4 Bezüge zu Borges.....	71
4.5 Archi-, Meta- und Hypertextualität.....	74
4.6 Das Pseudoresümee bei Borges.....	75
4.7 Pseudometatextualität in „HoL“.....	79
4.7.1 Die Abhandlung.....	79
4.7.1.1 Der Idiolekt von Metatexten.....	82
4.7.1.2 Der Pastichevertrag.....	83
4.7.2 Die Anmerkungen.....	87
4.8 Fazit.....	92
5. Nachwort.....	93
6. Bibliographie.....	98
7. Anhang.....	101

0. Vorwort

Das Untersuchungsobjekt meiner Diplomarbeit ist der 2000 in Buchform erschienene Roman „House of Leaves“¹ von Mark Z. Danielewski. Das Ziel meiner Untersuchung ist es, die transtextuellen Bezüge des Romans darzustellen. Zu diesem Zweck benutze ich den von Genette geprägten Begriff Transtextualität, den Genette grundsätzlich als all das definiert, was den Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt.“²

Ich habe mich vor allem deshalb für Genettes Begriff Transtextualität entschieden, da ich mir davon drei bestimmte Vorteile erwarte.

1. Die praxisorientierte Ausrichtung von Genettes Ansatz erlaubt eine direkte Anwendung und eignet sich demgemäß für die konkrete Arbeit an Texten.
2. Genette unterteilt den Begriff Transtextualität in fünf Unterkategorien: Para-, Inter-, Meta-, Hyper- und Architextualität. Diese Kategorien werden, soweit mir dies sinnvoll erscheint, jeweils in eigenen Kapiteln einzeln besprochen und liefern somit gleichzeitig ein Gerüst für meine Arbeit.
3. Die Kategorien von Genette erlauben mir des Weiteren bestimmte Aspekte des Romans in meine Arbeit mit aufzunehmen (so zum Beispiel Fußnoten), die mithilfe eines herkömmlichen Verständnisses des Begriffs kaum oder nur mit Umwegen dem Gebiet der Transtextualität zugerechnet werden könnten.

Der in Punkt zwei erwähnten Einteilung entsprechend, wird, anschließend an das 1. Kapitel, das anhand einer kurzen Inhaltsangabe erste strukturelle Merkmale des Romans verdeutlichen soll, das 2. Kapitel dieser Arbeit die paratextuellen Bezüge, das 3. Kapitel die intertextuellen Bezüge und das 4. Kapitel die archi-, hyper-, sowie metatextuellen Bezüge behandeln. Die Untersuchung der jeweiligen Kategorien strebt dabei keineswegs Vollständigkeit an, die angesichts der Vielseitigkeit des Untersuchungsobjekts in diesem Rahmen wohl auch kaum zu erreichen wäre, sondern beschränkt sich auf die Darstellung einzelner Fallbeispiele, die als bezeichnend für die jeweilige Kategorie gelten können. Die von mir präsentierte Auswahl der transtextuellen Bezüge ist demnach eine äußerst selektive und damit subjektive. Der Grund für das Zusammenfassen von drei verschiedenen Kategorien im 4. Kapitel ergibt sich, wie zu zeigen sein wird, dadurch, dass diese drei Kategorien im Roman in einer äußerst engen Wechselbeziehung zueinander stehen, sodass eine separate Darstellung den Sachverhalt unnötig verkomplizieren würde.

Am Rande sei noch bemerkt, dass der Begriff Transtextualität keineswegs den einzigen oder besten, sondern vielmehr lediglich einen der möglichen Zugänge zum Roman darstellt.

¹ Der Titel wird im Folgenden mit HoL abgekürzt.

² Genette: Palimpseste. S.9

1. Einleitung

Der Inhalt des Romans

Grundsätzlich ist es gar nicht so einfach eine Inhaltsangabe von „House of Leaves“ zu geben, da der Roman sich aus verschiedenen Textebenen zusammensetzt, die in einem gegenseitigen Wechselspiel das Ganze des Romans ergeben. Deshalb werde ich mich bei der Zusammenfassung des Inhalts auf das Notwendigste beschränken, was für meine Zwecke, nämlich bestimmte transtextuelle Bezüge aufzuzeigen, durchaus ausreichend sein dürfte.

Truant

Die Handlung setzt mit dem Ich-Erzähler des Romans ein. Dabei handelt es sich um Johnny Truant, der in Los Angeles lebt, sein Geld in einem Tattoo-Studio verdient und dessen Interesse hauptsächlich Nachtclubs, Frauen und Drogen gilt. Durch Zufall gelangt Truant in den Besitz eines Manuskripts, das sich aus den ungeordneten, fragmentarischen, teils zerstörten Teilen einer Abhandlung zusammensetzt. Truant versucht dieses Manuskript wieder herzustellen und an Informationen über den Verfasser zu gelangen, was sich als äußerst folgenreich für ihn herausstellt. Er vertieft sich immer mehr in die Lektüre der Abhandlung, die einen derartigen Einfluss auf Truant ausübt, sodass für ihn alles andere bedeutungslos wird. Umso mehr er sich im Zuge dessen von seiner Umwelt isoliert, desto mehr verliert er sich in paranoiden Visionen: Truants Wahrnehmung der Wirklichkeit gerät ins Wanken. Die Grenze zwischen seinen Erlebnissen, seinen Erinnerungen und den im Manuskript beschriebenen fiktiven Ereignissen beginnt sich zunehmend zu verschieben.

Das Manuskript

Das Manuskript, das Truant findet, zusammensetzt, liest und später herausgeben wird, beinhaltet den Text einer fiktiven Abhandlung. Verfasst wurde sie von einem alten, blinden Mann namens Zampanò. Das Thema seiner Abhandlung ist ein Dokumentarfilm des Fotografen Will Navidson. In der Abhandlung werden folgende Aspekte des Films besprochen:

1. der Inhalt des Films
2. die technischen und ästhetischen Merkmale des Films
3. die Rezeption des Films:

Dadurch, dass in der Abhandlung Zampanòs unter anderem eben auch der Inhalt des Films beschrieben wird, ergibt sich somit eine weitere Handlungsebene.

Das Haus

Diese Ebene, die die im Film dargestellten Geschehnisse betrifft, beschreibt die Geschichte einer Familie, die in ein neues Haus einzieht. Will Navidson, von Beruf Fotograf, möchte den Einzug ins neue Heim dokumentarisch festhalten und montiert zu diesem Zweck zahlreiche Kameras im Haus, die später das Material für den Dokumentarfilm liefern werden. Recht bald stellt sich allerdings heraus, dass der Einzug ins neue Haus mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist. So ergibt eine zufällige Überprüfung, dass das Haus innen um $\frac{1}{4}$ Zoll größer ist, als es die äußeren Abmessungen eigentlich erlauben. Während man dieses räumliche Paradoxon zu Beginn noch durch einen Fehler des Messverfahrens zu erklären versucht, erübrigen sich solche Hoffnungen spätestens zu dem Zeitpunkt, als sich im Haus an einer Stelle, wo eigentlich kein Raum sein dürfte, plötzlich ein mehrere Meter langer Flur bildet. Im Laufe der Handlung beginnt diese nicht erklärbare, räumliche Anomalie weiter zu wuchern. Immer mehr verzweigte Gänge und Räume schließen sich an den finsternen Flur an, ohne dass das Haus dabei von außen größer erscheinen würde. Das Innere des Hauses nimmt im Folgenden derart riesige Ausmaße an, sodass sämtliche Expeditionen ins Haus, sowie Erklärungsversuche Fehl schlagen. Letztlich kann niemand klären, was oder ob sich etwas im Haus befindet, geschweige denn, wie und warum das Haus solch anormale Dimensionen annimmt.

Die Struktur des Romans

Somit ergibt sich für den Roman das folgende strukturelle Schema:

1. Zampanòs Abhandlung, die sich auf den Film bezieht, also auf die darin dargestellte Handlung, auf ästhetische Merkmale, sowie auf die Rezeption des Films.
2. Diese Abhandlung wird von Truant herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. In den Anmerkungen bezieht er sich einerseits auf die Abhandlung, indem er z.B. Hintergrundinformationen zum Verfasser der Abhandlung liefert, bezieht sich aber andererseits ebenso auf Geschehnisse seiner eigenen Biografie.
3. Diese Herausgeberfiktion wird im Roman nun verdoppelt. Das heißt, dass die mit Anmerkungen von Truant versehene Ausgabe von Zampanòs Abhandlung in einer zweiten Ausgabe von namenlosen Herausgebern bearbeitet wird, die dem Text abermals Anmerkungen hinzufügen. Und eben diese zweite Ausgabe stellt nun den Text des Romans dar.

Diese verschiedenen Ebenen beziehen sich rekursiv aufeinander: Während sich Zampanòs Abhandlung auf den fiktiven Film (und auf die Literatur, die es dazu gibt) bezieht, stellen Truants Anmerkungen einen Bezug zu Zampanòs Abhandlung dar, wohingegen die Anmerkungen der Hrsg. sich wiederum auf die Abhandlung oder aber auf Truants Anmerkungen beziehen. Diesem Aspekt

der Bezugnahme entsprechend, werden die Ebenen im Folgenden als Primär-, Sekundär- und Tertiärebene bezeichnet. Um nun genauer auf das Verhältnis der Ebenen zueinander eingehen zu können, bedarf es der ersten Unterkategorie Genettes: nämlich Paratextualität.

2. Paratextualität

2.1 Definition

Unter dem Begriff Paratext versteht Genette „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“³ Die Kategorie Paratext umfasst dabei verschiedenste Formen wie bspw. Vorwort, Nachwort, Titel, Motto, Illustration, Umschlagbild, Verlagsimpressum, aber auch Anmerkung usw.; also Praktiken, die verbaler, aber auch nicht verbaler Art sein können. Diese Formen nehmen grundsätzlich eine gewisse Grauzone zwischen Text und Nicht-Text ein:

Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *präsent* zu machen, und damit seine »Rezeption« und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.⁴

Eine Gemeinsamkeit dieser durchaus verschiedenen Erscheinungsformen ergibt sich durch den „*funktionalen* Charakter des Paratextes“⁵, der „in all seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.“⁶ Dementsprechend kann als ein wesentliches Merkmal des Paratextes gelten, dass er stets „»seinem« Text untergeordnet“⁷ ist. Die Unterteilung in Text und Paratext bedingt also eine hierarchische Gliederung dieser Begriffe, wobei sich diese Hierarchie in der Regel durchaus auch optisch erkennen lässt. So sind Paratexte meistens am Rand des Textes zu finden, d.h. vor, hinter oder neben dem Text, und erscheinen meistens, als deutliche Verbildlichung ihrer untergeordneten Rolle, in einer kleineren Schriftgröße als der Text. Trotz dieser hierarchischen Verhältnisse kann der Paratext aber durchaus Einfluss auf den Leser bzw. auf die Lektüre des Textes nehmen. Vgl. dazu Genette:

Diese Anhängsel, die ja immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten, bilden zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*: den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten.⁸

In dieser Passage werden drei verschiedene Aspekte zugleich erwähnt:

³ Genette: Paratexte. S.10

⁴ Ebenda. S.9

⁵ Ebenda. S.18

⁶ Ebenda. S.18

⁷ Ebenda. S.18

⁸ Ebenda. S.10

1. Der Paratext stammt vom Autor und/oder von seinen Verbündeten (gemeint sind damit der Verleger und/oder autorisierte Dritte). Genette unterscheidet demgemäß grundsätzlich zwischen dem auktorialen, dem verlegerischen und dem allographen Paratext.
2. Der Paratext nimmt eine zwischen Text und Leser bzw. zwischen Autor und Leser vermittelnde Funktion ein.
3. Der Paratext kann als eine Zone der Transaktion angesehen werden.

Besonders der dritte Punkt betont, dass der Paratext trotz seiner marginalen Position erheblichen Einfluss auf die Lektüre bzw. auf die Rezeption eines Werkes nehmen kann. Dies geschieht dadurch, dass der Paratext eine bestimmte Lesart des Textes (oder zumindest Stützpfiler derselben) transportiert bzw. propagiert. Hierbei sollte erwähnt werden, dass, auch wenn es sich um eine gewisse Art der Steuerung des Lesers im Sinne einer „relevanteren Lektüre“ handelt, natürlich niemand verpflichtet ist, dem Paratext Glauben zu schenken bzw. den Paratext überhaupt zu lesen. So kann der Leser bspw. ein Vorwort des Autors oder Fußnoten eines Herausgebers einfach überblättern und somit diesem Einfluss entgehen. Nicht so einfach verhält es sich allerdings mit einem Paratext wie dem Titel, dessen offensichtlicher und kaum zu ignorierender Einfluss auf die Lektüre sich von selbst versteht. Genette spricht diesbezüglich vom „[...] unterschiedlich verbindliche[n] Charakter des Paratextes [...]“.⁹

Zur näheren Charakterisierung und Unterscheidung von Paratexten führt Genette bestimmte Fragestellungen an:

Wo befinden sie sich? Wann wurden sie eingefügt? Von wem werden sie eingefügt? An wen richten sie sich? Wozu werden sie eingefügt? Welcher Art sind sie?¹⁰

Die letzte Frage betrifft materielle Eigenschaften, also bspw. ob es sich bei dem Paratext um einen Text oder ein Bild handelt. Aspekte der Typographie, des Formats und dergleichen können ebenso dieser Frage zugeordnet werden.

Zusammenfassend kann der Paratext also als ein aus verschiedenen Elementen bestehendes Beiwerk eines jeden Textes beschrieben werden, das sich stets auf den Text bezieht. Der Paratext ist dem Text in seiner Funktion als sekundärer Hilfsdiskurs zwar untergeordnet, kann aber in seiner vermittelnden Rolle durchaus Einfluss auf die Rezeption eines Textes nehmen kann.

2.2 Paratexte im Roman „Hol“

Im Roman „Hol“ finden sich zahlreiche Formen von Paratexten. Bevor nun allerdings näher auf diese Kategorie eingegangen werden kann, bedarf es einer vorläufigen Unterscheidung, die bereits

⁹ Ebenda. S.12

¹⁰ Vgl. dazu: Genette: Paratexte. S.12ff.

ein bestimmtes Spezifikum der Verwendung von Paratexten im Roman verdeutlicht. Gemeint ist damit, dass sich im Roman authentische, aber auch fiktive Paratexte finden lassen. Wie jeder Text ist auch der Roman „HoL“ von Paratexten umgeben. Der Text hat einen Titel, ein Umschlagbild, einen Klappentext, ein Verlagsimpressum und dergleichen. Diese Paratexte sind reale Paratexte, die der Genette'schen Definition entsprechen und anhand seiner Termini noch näher kategorisiert werden können. Allerdings finden sich eben auch Paratexte, die nicht real, sondern fiktiv sind. Diese Textpassagen erscheinen der Form nach als Paratexte, sind aber eigentlich eindeutige Bestandteile des Romans und müssen damit zum Text hinzu gezählt werden. Demnach handelt es sich dabei eben nicht um Paratexte, sondern vielmehr um eine Imitation von Paratexten. Ich fasse diese Elemente dennoch unter der Kategorie Paratextualität zusammen, da sie auf eine offensichtliche Weise mit der Form von Paratexten spielen. Im Folgenden werde ich diese Elemente, die als Paratexte erscheinen, es eigentlich aber nicht sind, als fiktive Paratexte oder als Pseudoparatexte bezeichnen.

Das Vorhandensein von Pseudoparatexten erklärt sich durch die spezielle Struktur des Romans: In der Einleitung wurde erwähnt, dass der Roman aus einer fiktiven Abhandlung besteht, die in eine doppelte Herausgeberfiktion eingebettet wird. Formell betrachtet, handelt es sich bei den jeweiligen Textebenen also um eine Abhandlung, um Anmerkungen zu dieser Abhandlung, sowie um Anmerkungen zu den Anmerkungen. Diese strukturelle Situation bedingt nun automatisch ein spezifisches Verhältnis von Text und Paratext. So setzt etwa die Form der Abhandlung grundsätzlich das Vorhandensein bestimmter paratextueller Elemente, wie etwa Fußnoten, voraus. Ein ähnlicher, vielleicht noch deutlicherer Sachverhalt gilt für die anderen Textebenen, also die jeweiligen Anmerkungs Ebenen. Diese Ebenen bestehen nämlich ausschließlich aus Paratexten bzw. sind Paratexte, da die Anmerkung eine spezifische Form des Paratextes ist und die Ebenen eben einen fiktiven Paratext der Abhandlung darstellen. Damit verdeutlicht sich aber auch allmählich das Verhältnis der jeweiligen Textebenen im Roman. Diese nehmen die Rollen von Text (die Abhandlung) und Paratext (die Anmerkungen von Truant und die der Herausgeber) ein. Das heißt, dass sich das Verhältnis der Ebenen zueinander als ein fiktiv paratextuelles präsentiert. Die Struktur des Romans bedingt demnach also bereits eine bestimmte Form von Transtextualität: Durch die Imitation von bestimmten Formen (Abhandlung, Anmerkung) wird ein Verhältnis von Text und Paratext inszeniert. Wie sich dieses Verhältnis genau darstellt, wird im Folgenden noch zu zeigen sein. Vorher möchte ich allerdings noch kurz auf die „echten“ Paratexte des Romans eingehen.

2.3 Echte Paratexte

Wie bereits erwähnt, gibt es im Roman, wie in jedem Buch, natürlich auch echte Paratexte,

allerdings erscheint die Faktizität dieser echten Paratexte in einem gewissen Sinne als beschränkt. So weist etwa Rune Graulund in ihrem Aufsatz „Text and paratext in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*“ diesbezüglich darauf hin, dass bei der Verlagsnennung („Random House“) im Impressum, das Wort „House“ in blauer Schrift erscheint, wobei, wie sich in dieser Arbeit noch zeigen wird, diese spezifische Farbverwendung als typisch für den Roman gelten kann.¹¹ Grundsätzlich heißt das, dass ein Element des Fiktiven (eben die spezifische Farbverwendung) auf ein faktisches Element (eben das Impressum) sozusagen überspringt. Indem dieser echte Paratext bereits bestimmte Merkmale des Romans (Farbverwendung) aufweist, kommt ihm ein gewisser Anschein des Fiktiven zu. Dementsprechend bemerkt Graulund bezüglich der Farbverwendung im Impressum: „a fact which hints to the reader that the publishers have allowed Danielewski to enter what is otherwise a domain exclusively reserved for the technical information pertaining to the actual, physical book itself and not to its content.“¹²

Anders ausgedrückt: Wenn sich der Autor in die Gefilde des Verlags begibt bzw. begeben darf, dann zeigt sich die Grenze zwischen Text und (echtem) Paratext als eine durchlässige.

Noch deutlicher zeigt sich dieser Aspekt bei dem folgenden Paratext, der sich unter dem Verlagsimpressum findet:

This novel is a work of fiction. Any references to real people, events, establishments, organizations or locales are intended only to give the fiction a sense of reality and authenticity. Other names, characters and incidents are either the product of the author’s imagination or are used fictitiously, as are those fictionalized events and incidents which involve real persons and did not occur or are set in the future. – Ed.¹³

Diese Bemerkung liest sich wie ein herkömmlicher Paratext, der über die Fiktivität des nachfolgenden Textes Aufschluss gibt. Dementsprechend findet sich diese Information auch an einer Stelle des Buches (Umschlagklappe), die eben für gewöhnlich ausschließlich Paratexten vorbehalten ist. Bei näherer Betrachtung ergeben sich allerdings Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser scheinbar neutralen Aussage. Dies vor allem aufgrund der am Ende des Zitats zu findenden Signatur, nämlich der Abkürzung „Ed.“. Die oben zitierte Passage wird den namenlosen Herausgebern (=Ed.) zugesprochen, also einer Instanz, die, wie sich im Laufe der Lektüre herausstellt, selbst im Roman vorkommt und die damit eigentlich als fiktiv anzusehen ist. Und noch schlimmer: Die Herausgeber sind nämlich nicht nur fiktiv, sondern vor allem auch „a `group` of people who will later turn out to be all but trustworthy.“¹⁴ Damit entsteht eine für den Roman typische Situation, die dem klassischen Paradoxon ähnelt, das entsteht, wenn der Lügner sagt, dass

¹¹ Vgl. dazu Kapitel 3.4.3.1

¹² Graulund: Text and paratext in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*. S.381

¹³ Danielewski: *House of Leaves*. Impressum

¹⁴ Graulund: Text and paratext in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*. S.381

er lügt. Eine Bastion der Authentizität, die tatsächlichen oder echten Paratexte des Romans, die den Sachverhalt eigentlich klären sollten und es scheinbar auch tun, sind selbst bereits Teil der Fiktion. Damit wird die Glaubwürdigkeit des Paratextes in Frage gestellt und somit, da eine ansonsten authentische Form (der Paratext) mit einer fiktiven Instanz kurzgeschlossen wird, eine Unbestimmtheit hinsichtlich der Fakt/Fiktion-Grenze erzeugt. Damit sind die Stellen, die den Leser scheinbar nur über die Spielregeln informieren, eigentlich bereits ein Teil des Spiels. Festzuhalten bleibt vorerst, dass die echten Paratexte des Romans durch bestimmte Charakteristika (u.a. die Farbverwendung) einen Anschein des Fiktiven bekommen und sich dadurch bereits an dieser Stelle ein Aspekt andeutet, der, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit herausstellen wird, als äußerst bezeichnend für den Roman gelten kann: Nämlich eine ständige Unterminierung der Fakt/Fiktion-Grenze, die an dieser Stelle durch eine Unterminierung der Text/(echter) Paratext-Grenze vollzogen wird.¹⁵

2.4 Fiktive Paratexte

Bei fiktiven Paratexten oder Pseudoparatexten handelt es sich, wie bereits erwähnt wurde, um eine Imitation von Paratextualität. Gewisse Merkmale von Paratexten werden also nachgeahmt, um bestimmte Teile des Textes als Paratexte erscheinen zu lassen. Hinsichtlich der Kategorie fiktive Paratextualität zieht der Roman „HoL“ nahezu alle Register. Es findet sich ein Vorwort, eine Einleitung, zahlreiche Mottos, ein äußerst ausgeprägter Anmerkungsapparat, sowie drei verschiedene Anhänge und ein Index. Fern davon, sich auf die Funktion eines marginalen Beiwerks zu beschränken, treten die verschiedensten paratextuellen Formen in eine ständige Interaktion, in einen Dialog mit dem eigentlichen Text. Der Paratext offenbart sich, im Gegensatz zu seiner herkömmlichen Funktion, in quantitativer, als auch qualitativer Hinsicht als äußerst dominant. Graulund bemerkt diesbezüglich: „Rather, the paratext is apportioned so much power that it is allowed constantly to encroach on the text, often to the point where there is nothing but paratext left.“¹⁶

Um nun einen Überblick über die Vielfalt der pseudoparatextuellen Formen im Roman bzw. über die Art der Interaktion geben zu können, möchte ich fürs Erste kurz auf eine der Fragen eingehen, die Genette zur näheren Charakterisierung von Paratexten vorgibt. Nämlich von wem stammen die Paratexte? Bzw. welcher fiktiven Instanz können sie zugeschrieben werden? Im Hinblick auf diese Frage lassen sich drei Fälle unterscheiden, die mit der Unterteilung in die jeweiligen Textebenen, die in der Einleitung präsentiert wurden, zusammenfällt.

¹⁵ Näheres dazu: Siehe Kapitel 4

¹⁶ Graulund: Text and paratext in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. S.379

1. Der auktoriale Paratext:

Dabei handelt es sich um die Paratexte, die dem Autor der Abhandlung, also Zampanò, zugeschrieben werden können. In diese Kategorie fallen die Mottos, die sich jeweils am Anfang eines jeden Kapitels finden, sowie diverse Anmerkungen (u.a. Quellennachweise für Zitate).

2. Der verlegerische Paratext:

Diese Kategorie umfasst die Paratexte, die der Instanz der (namenlosen) Herausgeber zugeschrieben werden können. Also Vorwort, Anmerkungen, sowie der zweite und der dritte Anhang, wobei der zweite Anhang von Truant zur Verfügung gestelltes, ihn selbst betreffendes Material und der dritte Anhang die so genannten Gegenbeweisstücke („Contrary Evidence“) beinhaltet.

3. Der allographe Paratext:

Diese Paratexte stammen von Truant. Hinzuzählen lassen sich die Einleitung, Anmerkungen und der erste Anhang, der eine von Truant zusammengestellte Auswahl von anderen Texten Zampanòs (Gedichte, Tagebucheinträge,...) beinhaltet.

Die Unterscheidung der Paratexte fällt mehr oder weniger mit derjenigen der Textebenen zusammen, da Punkt 2 (die Paratexte der Hrsg.) und Punkt 3 (die Paratexte von Truant) jeweils eigenständige Textebenen bilden. Oder anders ausgedrückt: Sowohl die Textebene der Herausgeber, als auch die von Truant beschränken sich ausschließlich auf eine paratextuelle Form. Aufgrund des Vorhandenseins von verschiedenen Textebenen kommt Paratextualität somit unter anderem eine ordnende Funktion zu. Das heißt, dass durch die Unterteilung in Text und Paratext die Unterteilung der Textebenen bzw. die Erkennbarkeit derselben ermöglicht wird. Dies insofern als der Fließtext die Primärebene und der Paratext die sekundäre, sowie tertiäre Ebene darstellt. Die weitere und genauere Differenzierung, etwa zwischen der sekundären und der tertiären Ebene, wird dadurch gewährleistet, dass jeder Ebene eine unterschiedliche Schriftart zugewiesen wird. Da diese typographischen Merkmale ebenso der Kategorie Paratextualität (der Materialität der Paratexte) zugeordnet werden können, ergibt sich die Unterscheidbarkeit der jeweiligen Ebenen eben ausschließlich aufgrund paratextueller Faktoren. Allerdings gibt es, wie sich noch zeigen wird, im Roman durchaus auch bestimmte Stellen, die diese Ordnung, diese scheinbar eindeutige Aufteilung in verschiedene Textebenen, ins Wanken bringen.

Paratextuelle Formen fungieren im Roman aber nicht nur als Ordnungsprinzip hinsichtlich der Ebenenaufteilung, sondern auf gewisse Weise ebenso als strukturelles „Bindemittel“. Dieser Ausdruck verdeutlicht einen Sachverhalt, der in anderen Worten bereits erwähnt wurde und der sich eigentlich nahezu von selbst versteht. Die Ebenen verhalten sich zueinander wie Text und Paratext, wodurch im Roman ein fiktiver paratextueller Bezug inszeniert wird. Die Bezugnahme der Ebenen zueinander stellt sich dabei als eine rekursive dar. Das heißt, dass sich die sekundäre Ebene auf die

primäre und die tertiäre Ebene auf die sekundäre bezieht, wobei die Bezugnahme aufgrund der verwendeten Form der Anmerkung vordergründig eben eine kritische zu sein scheint.¹⁷ Oder anders ausgedrückt: Jede Ebene spricht in gewisser Weise über die ihr vorangegangene. Jede Ebene wird also an die vorherige angehängt bzw. angebunden. Nur angedeutet sei vorerst, dass sich die Anmerkungen im Roman aufgrund der (scheinbar) kritischen Bezugnahme auch einer anderen transtextuellen Kategorie zuordnen lassen: nämlich der Kategorie Metatextualität.¹⁸ Ohne den Aspekt der im Roman inszenierten Metatextualität bereits gänzlich vorwegzunehmen, sei an dieser Stelle dennoch darauf hingewiesen, dass Para- und Metatextualität sich im Roman (bzw. hinsichtlich der Verwendung von Anmerkungen) funktionell ergänzen. Während die Verwendung von paratextuellen Formen hinsichtlich formeller Kriterien die Unterscheidbarkeit der Ebenen gewährleistet, sorgt der metatextuelle Charakter dieser Formen hinsichtlich inhaltlicher Kriterien (gemeint ist die direkte Bezugnahme) für den Zusammenhang der Ebenen. Dementsprechend kann die Verwendung von bestimmten paratextuellen Elementen eben nicht nur als Ordnungsprinzip, sondern auch als strukturelles „Bindemittel“ verstanden werden. Transtextualität im Allgemeinen bzw. Para- und Metatextualität im Besonderen werden im Roman also auf eine äußerst bezeichnende Weise verwendet: nämlich als strukturelles Muster, das dem Roman seine spezifische Form verleiht.

Im Folgenden möchte ich zur Verdeutlichung dieser bisher eher allgemeineren Überlegungen eine bestimmte (pseudo)paratextuelle Form bzw. die Verwendung und Charakteristika dieser Form im Roman näher erläutern: nämlich die Form der Anmerkung. Ich widme dieser Form besondere Beachtung, da sie mir aufgrund verschiedener Faktoren als äußerst bezeichnend erscheint. Zum einen lassen sich anhand dieser Form, der allein aufgrund quantitativer Faktoren bereits eine augenscheinliche Bedeutung zukommt, beispielhaft bestimmte Aspekte verdeutlichen, die ebenso für die Verwendung von anderen fiktiven Paratexten im Roman gelten. Zum anderen bietet sich die Form der Anmerkung aufgrund der oben angedeuteten strukturellen Implikationen, die diese Form auf den Roman im Ganzen ausübt, als Untersuchungsobjekt an, lässt eine Untersuchung dieser Form vielmehr als unverzichtbar erscheinen.

¹⁷ Bei genauerer Betrachtung finden sich natürlich verschiedenste Aspekte, die dem vermeintlich kritischen Charakter der Anmerkungen im Roman widersprechen und damit, da es sich ja nicht um authentische Anmerkungen handelt, den fiktiven Status der Anmerkungen verdeutlichen. Vgl. Kapitel 4.7.2

¹⁸ Die Form der Anmerkung stellt eine Überschneidung der Genette'schen Kategorien dar, da sich dabei um eine paratextuelle Form mit einem äußerst ausgeprägten metatextuellen Charakter handelt. Die Form der Anmerkung kann somit als ein Beispiel dafür angesehen werden, dass die Genette'schen Kategorien in enger Wechselwirkung zueinander stehen. Näheres zu dieser Wechselwirkung: Siehe Kap. 4.7.1.1.

2.2.2.1 Die Anmerkungen

Die Anmerkungen im Roman lassen sich in drei verschiedene Kategorien unterteilen, je nachdem welcher Textebene sie zugeschrieben werden können. Es finden sich Anmerkungen von Zampanò, von Truant, sowie von den namenlosen Herausgebern. Analog zur vorherigen Unterteilung der Paratexte im Allgemeinen kann also zwischen auktorialen, verlegerischen und allographen Anmerkungen unterschieden werden, die daher im Folgenden einzeln besprochen werden.

2.2.2.1.1 Auktoriale Anmerkungen

Die auktorialen Anmerkungen stammen von Zampanò und werden mit Fußnoten an den Primärtext, die Abhandlung, angehängt. Das Vorhandensein von auktorialen Anmerkungen erklärt sich mehr oder weniger durch die Form der Abhandlung, da es sich dabei um eine Textform handelt, die grundsätzlich eine Affinität zu auktorialen Anmerkungen hat.¹⁹ Den Anmerkungen kommen dabei verschiedene Funktionen oder Aufgaben zu, die sich nicht bzw. kaum von denen „herkömmlicher“ auktorialer Anmerkungen unterscheiden. Ihre Hauptfunktion besteht darin, diejenigen Teile, Passagen oder Informationen aufzunehmen, die zwar aufgrund mangelnder Relevanz keinen Platz im Text finden, die dem Autor allerdings relevant genug erscheinen, um nicht gänzlich entfernt zu werden. Die auktorialen Anmerkungen beinhalten damit also Inhalte, die, typisch für Paratexte im Allgemeinen, eine gewisse Grauzone einnehmen: Nicht mehr zum eigentlichen Text gehörend, sind sie, wenn auch marginal, trotzdem anwesend.

Eine weitere wichtige Funktion der auktorialen Anmerkungen ergibt sich durch das Vorhandensein von und den spezifischen Umgang mit Zitaten in der Abhandlung.²⁰ Diesbezüglich übernehmen die Anmerkungen verschiedene Aufgaben. Zum einen verzeichnen sie die Quelle eines Zitats; Autor, Titel, Verlag, etc. des Zitats werden also in einer an das Zitat angehängten Anmerkung genannt. Zum anderen werden die Anmerkungen des Öfteren bzw. bei Bedarf dazu verwendet, um eine Übersetzung der Zitate zu liefern, da die Zitate in der Abhandlung grundsätzlich in der Originalsprache angeführt werden.²¹ Außer dieser Hilfsfunktion bezüglich des Quellennachweises und der Übersetzung von Zitaten bieten die Anmerkungen aber auch die Möglichkeit Verweise in die Abhandlung aufzunehmen und dies in zweierlei Hinsicht: Einerseits um intratextuelle Bezüge (also ein Bezug auf eine andere Stelle der Abhandlung), andererseits um intertextuelle Bezüge (also

¹⁹ An späterer Stelle dieser Arbeit wird sich herausstellen, dass die implizierte Kausalität dieser Bemerkung – es handelt sich um eine Abhandlung, also finden sich Fußnoten – auch umgedreht werden kann: Da Fußnoten im Text vorhanden sind, scheint es sich bei dem Text um eine Abhandlung zu handeln. Siehe dazu Kap. 4.7.1.1.

²⁰ Die Form des Zitats fällt in die Genette'sche Kategorie Intertextualität, die eine Unterkategorie von Transtextualität darstellt. Siehe dazu Kap. 3.1.

²¹ Wenn die Übersetzung eines Zitats nicht in einer auktorialen Anmerkung angehängt wird, so findet sie sich in einer allographen (Truant) oder einer verlegerischen (die namenlosen Herausgeber) Anmerkung.

ein Bezug zu einem anderen Text) herzustellen.

Die Form der (auktorialen) Anmerkung steht im Roman also generell in einer engen Verbindung zu inter- bzw. intratextuellen Aktivitäten. Dabei können besonders der Aspekt der Quellenangabe, sowie die Entstehung einer (intra- und intertextuellen) Verweisstruktur als äußerst typisch für die im Roman verwendete bzw. imitierte Form der Abhandlung gelten.²² Die Möglichkeit des Verweises wird allerdings in den auktorialen Anmerkungen gelegentlich dermaßen auf die Spitze getrieben, sodass diese Funktion von Anmerkungen sozusagen ad absurdum geführt wird. Dies geschieht bspw. wenn in einer Anmerkung nicht nur ein Verweis, sondern eine ganze Liste von Verweisen (mit gelegentlich monströsen Ausmaßen) angeführt wird.²³ Die wuchernden Bezugsdimensionen solcher Anmerkungen, die sich über mehrere Seiten ziehen können, verschließen sich allein aufgrund der schiereren Anzahl der Verweise nahezu der Überprüfbarkeit und untergraben somit die Beweiskraft derartiger Anmerkungen. Dementsprechend scheint die in solchen Anmerkungen spürbare Übertreibung ein geeignetes Mittel zu sein, um den fiktiven Status der Pseudoparatexte anzudeuten. Das Mittel der Übertreibung kann demnach als ein der Imitation entgegengesetzter Impuls verstanden werden.²⁴

2.2.2.1.2 Allographe Anmerkungen²⁵

Die allographen Anmerkungen stammen von Truant und sind mittels Fußnoten an den Primärtext oder an die auktorialen Anmerkungen angehängt. Den allographen Anmerkungen können grundsätzlich zwei Funktionen zugeschrieben werden. Zum einen enthalten sie Truants Kommentare zum Primärtext, also zur Abhandlung *Zampanòs*, zum anderen stehen diesen Anmerkungen diejenigen gegenüber, in denen Truant seine eigene Geschichte erzählt. Die erste Variante entspricht am ehesten noch der herkömmlichen Form allographer Anmerkungen, wohingegen die zweite Variante einen deutlichen Bruch mit den herkömmlichen Gepflogenheiten solcher Anmerkungen darstellt. Im Folgenden möchte ich diese zwei Varianten, um einen besseren Überblick zu ermöglichen, getrennt besprechen, wobei allerdings erwähnt werden muss, dass beide

²² Abermals lässt sich hierbei die Frage stellen, ob diese Aspekte (also Quellenangabe und das Entstehen einer Verweisstruktur) verwendet werden, weil es sich um eine Abhandlung handelt oder ob es sich um eine Abhandlung handelt, weil diese Aspekte verwendet werden.

²³ Siehe dazu bspw. die sich über mehrere Seiten erstreckende Auflistung von Fotografen, die sich in der Fußnote 75 findet. Siehe dazu: Danielewski: *House of Leaves*. S. 64 ff.

²⁴ Diese Dynamik zwischen Imitation und Übertreibung weist bereits auf die im Roman omnipräsente Dynamik zwischen Pastiche und Parodie hin. Siehe Kapitel 4.

²⁵ Grundsätzlich könnten die Anmerkungen Truants ebenso als verlegerische Anmerkungen bezeichnet werden, da Truant durchaus die Rolle eines Herausgebers einnimmt. Der Grund, warum ich seine Anmerkungen trotzdem als allograph bezeichne, besteht vor allem darin, dass die Funktion Truants im Kontext des Romans eben nicht auf die eines herkömmlichen Herausgebers beschränkt werden kann. Vielmehr zeichnet sich seine Figur durch eine eigene Stimme, eine eigene Geschichte und dergleichen aus, so dass es mir ratsam erschien, seine Anmerkungen mit dem Attribut „allograph“ zu bezeichnen. Des Weiteren wird damit der Gefahr der Verwechslung vorgebeugt, da die Anmerkungen der namenlosen Herausgeber von mir als verlegerische Anmerkungen bezeichnet werden.

Varianten durchaus auch gleichzeitig in einer einzigen Anmerkung vorkommen können.²⁶

1. kommentierende Anmerkungen

Unter kommentierender Anmerkung verstehe ich (in einem weiten Sinn) eine Anmerkung, die direkt Bezug auf die Textstelle nimmt, an die sie sich anhängt. Truant kommentiert die Abhandlung, indem er über sie spricht, sei es, dass er den Leser auf einen bestimmten Aspekt aufmerksam macht, seinem eigenem Unverständnis Ausdruck verleiht oder aber auf eine andere Stelle der Abhandlung verweist²⁷. Solche Anmerkungen geben somit unter anderem Aufschluss über seine Lektüre der Abhandlung. Des Weiteren liefert Truant aber auch grundsätzliche Informationen zum „näheren Verständnis“ des Primärtextes, die aus recherchierten Angaben zum Autor bzw. zu seinem Werk bestehen können. So werden in den Anmerkungen (ebenso wie bspw. im Vorwort) bestimmte Aspekte explizit ausgesprochen, die in der Abhandlung höchstens indirekt greifbar sind, so etwa, dass es den in der Abhandlung thematisierten Film eigentlich nicht gibt oder dass es sich dementsprechend bei dem Primärtext eben um eine fiktive Abhandlung handelt. Die Angabe von derartigen Hintergrundinformationen zur Abhandlung rechtfertigt denn auch das Attribut „kommentierend“, da solche Anmerkungen gelegentlich, zumindest von einem inhaltlichen Standpunkt, durchaus einen Anschein der kritischen Bezugnahme erzeugen. Damit verdeutlicht sich aber ebenso, dass die Anmerkungen Truants entscheidenden Einfluss auf die Lektüre der Abhandlung nehmen können bzw. dass der Paratext die Lektüre des Textes verändern kann. Demnach offenbaren sich die Anmerkungen Truants, der Genette'schen Definition entsprechend, als ein Ort der „Transaktion“.

Abgesehen von stilistischen Brüchen, da die derbe Ausdrucksweise Truants kaum der sachlichen, nüchternen Ausdrucksweise von herkömmlichen allographen Anmerkungen entspricht und damit einen Gegenpol zum angesprochenen Anschein des Kritischen erzeugt, erfüllen diese kommentierenden Anmerkungen zumindest die in der Definition von Paratexten erwähnte Forderung, dass der Paratext (und damit eben auch die Anmerkung) sich stets auf den ihm übergeordneten Text bezieht.

2. Anmerkungen, die sich nicht auf den Primärtext beziehen

Es finden sich allerdings auch zahlreiche Anmerkungen Truants, die die Forderung der Bezugnahme

²⁶ Nebenbei sei erwähnt, dass ein ähnlicher Sachverhalt, also eine Mischung aus Kommentar und Angaben zur eigenen Geschichte, auch für das Vorwort Truants gilt. Der Unterschied besteht eigentlich nur aus der unterschiedlichen Örtlichkeit dieser Paratexte. Während das Vorwort vor dem Text abgedruckt ist, finden sich die Anmerkungen über den Text verteilt, jeweils am unteren Ende der Buchseite. Die Funktionsweise zeigt sich als eine ähnliche.

²⁷ Indem Truant auch auf andere Stellen der Abhandlung verweist, beteiligt er sich an der intratextuellen Verweisstruktur des Romans.

eben nicht erfüllen. Dabei handelt es sich um die Anmerkungen, die Truant als Plattform dafür dienen, um seine eigene Geschichte zu erzählen. Diese Anmerkungen zeichnen sich aufgrund der fehlenden Bezugnahme zum Primärtext durch eine gewisse Eigenständigkeit aus. Grundsätzlich heißt das, dass die verwendete Form der Anmerkung mit einem dieser paratextuellen Form nicht entsprechenden Inhalt gefüllt wird und diese Anmerkungen ihren Pseudostatus (es handelt sich ja wie erwähnt um Pseudoparatexte) somit hinsichtlich inhaltlicher Kriterien deutlich offenbaren. Besonders das Charakteristikum der Eigenständigkeit solcher Anmerkungen entlarvt diese Paratexte als das was sie sind: nämlich Text. Die daraus resultierende Unterminierung der Text/Paratext-Grenze, die durch die Verwendung von Pseudoparatexten über den ganzen Roman hinweg betrieben wird, tritt bei solchen Anmerkungen damit äußerst deutlich zutage.

Die Unterminierung dieser Grenze zeigt sich aber auch an anderen Stellen. Ein prägnantes Beispiel hierfür findet sich etwa an einer Stelle des 2. Kapitels der Abhandlung, die den folgenden kurzen Dialog zwischen Will und Karen wiedergibt.

“Hey, the water heater’s on the fritz,” she manages to say.

“When did that happen?”

She accepts his brief kiss.

“I guess last night.”²⁸

Direkt anschließend an diese Passage findet sich eine längere Anmerkung Truants, die folgendermaßen eingeleitet wird.

„I got up this morning to take a shower and guess what? No fucking hot water. A pretty evil discovery especially when you’re depending on that watery wake-up call, me being massively dehydrated from a long night drunk my road-dog Lude and I winged our way onto last night.“²⁹

Am Ende dieser Anmerkung, in deren weiteren Verlauf Truant über die Erlebnisse der letzten Nacht berichtet, kommt Truant nochmals auf das fehlende Warmwasser zu sprechen.

Now I’m sure you’re wondering something. Is it just coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter?

Not at all. Zampanò only wrote “heater.“ The word “water“ back there—I added that.

Now there’s an admission, eh?

Hey, not fair, you cry.

Hey, hey, fuck you, I say.³⁰

Diese Passage kann in mehrerer Hinsicht als beispielhaft gelten. Zum einen verdeutlicht sie die für einen Kommentator äußerst unübliche derbe Ausdrucksweise Truants, zum anderen führt diese Passage ebenso einen für den Roman äußerst bezeichnenden Aspekt vor: nämlich ein spezifisches

²⁸ Danielewski: House of Leaves. S.12

²⁹ Ebenda. S.12

³⁰ Ebenda. S.16

Verhältnis (eine gewisse Intimität) zwischen Erzähler und Leser, das dadurch entsteht, dass der Leser von Truant direkt angesprochen wird. In Hinblick auf das Verhältnis von Text und Paratext zeigt sich allerdings besonders der Aspekt der Fälschung als bedeutend. Indem Truant eingesteht, den Primärtext geändert bzw. verfälscht zu haben, und damit den „ihm zugesprochenen“ Bereich der Anmerkungen verlässt, wird die oben angesprochene, ordnende Funktion der Paratexte und dadurch die Grenze zwischen Text und Paratext verletzt. Dass es sich dabei nur um eine singuläre Überschreitung handelt, ist nicht von Belang, da ein einziger Eingriff in den Text die schiere Möglichkeit weiterer Eingriffe unausweichlich mit sich bringt und damit die scheinbar deutliche Aufteilung der Textebenen destabilisiert wird.

Ein ähnlicher Sachverhalt zeichnet sich an einer der Stellen des Romans ab, die vor allem aufgrund eines unkonventionellen Schriftbildes auffallen. Die Anordnung des Textes verläuft an solchen Stellen nicht mehr auf herkömmliche Weise, also von links nach rechts, von oben nach unten, sondern nimmt bisweilen recht ungewöhnliche Formen (gespiegelt, auf den Kopf gestellt, schief, gestaffelt, zerfahren,...) an. An eben einer dieser Stellen befindet sich die folgende Anmerkung der namenlosen Herausgeber:

„Mr. Truant refused to reveal whether the following bizarre textual layout is Zampanò's or his own.
– Ed.“³¹

Wem diese ungewöhnliche Textverteilung zuzuschreiben ist, bleibt also unklar, wodurch sich abermals eine gewisse Unbestimmtheit hinsichtlich der Text-Paratext-Grenze andeutet: Zwar kann der Eingriff in den Text vonseiten Truants nicht eindeutig bestätigt, aber eben auch nicht ausgeschlossen werden. Ähnlich zum oben besprochenen Aspekt der direkten Fälschung des Textes durch Truant genügt auch hier die schiere Möglichkeit eines Eingriffs, die in der Anmerkung angesprochen wird, um die Grenze der Textebenen bzw. zwischen Text und Paratext zu destabilisieren.

Die deutlichste Überschreitung der Text/Paratext-Grenze findet allerdings im 21. Kapitel der Abhandlung statt. Dieses Kapitel besteht ausschließlich aus einem Paratext, nämlich einer einzigen Anmerkung Truants. Da dieses Kapitel somit keinen Primärtext aufweist, lässt sich eigentlich kaum mehr von einer Anmerkung sprechen, da es in diesem Kapitel keinen Text gibt, an dem sich etwas anmerken ließe. Die Eigenständigkeit der „Anmerkung“ versteht sich in diesem Fall von selbst, da sie eben alleine steht. Die endgültige Verdeutlichung dieser Eigenständigkeit besteht darin, dass diese Anmerkung sich im Gegensatz zu den anderen Anmerkungen nicht in einer Fußnote befindet, sondern wie der eigentliche Text (die Abhandlung) angeordnet wird, sich also von seiner marginalen Position ins Zentrum der Seite begibt, und auch in der gleichen Schriftgröße wie der

³¹ Ebenda. S.134

eigentliche Text erscheint. Diese formalen Veränderungen spiegeln die Eigenständigkeit des Paratextes wider, der, indem er sich vom Text „emanzipiert“, selbst zum Text wird. Die entscheidende Voraussetzung dieser Entwicklung von Paratext hin zum Text, die im 21. Kapitel endgültig vollzogen wird, besteht darin, dass der Paratext von seiner Funktion der direkten Bezugnahme „befreit“ wird. Erst dieses Loslösen vom paratextuellen Paradigma der direkten Bezugnahme ermöglicht die Eigenständigkeit solcher Anmerkungen.

Allerdings schließt dieser Aspekt, die tendenzielle bzw. vollzogene Loslösung der Anmerkungen vom Primärtext, keinesfalls die Möglichkeit einer indirekten Bezugnahme aus. So lassen sich bei genauerer Betrachtung bspw. durchaus inhaltliche Parallelen (oder auch Umkehrungen und Kontraste) entdecken. So ergibt sich ein offensichtlicher Zusammenhang (oder eben ein indirekter Bezug) zwischen den Ebenen dadurch, dass die Figuren der verschiedenen Textebenen mit Labyrinthen verschiedenster Art konfrontiert werden. Während sich Navidson im Labyrinth des Hauses befindet, setzt sich Zampanò mit dem Labyrinth des Films auseinander, wohingegen Truant mit dem Labyrinth von Zampanòs Abhandlung zu kämpfen hat. Vervollständigt wird diese Liste durch den eigentlich Leser, der sich durch das Labyrinth des Romans lesen muss.

Indem sich gewisse Motive oder Themen auf verschiedenen Textebenen wiederholen bzw. spiegeln, entsteht zumindest für den Leser des Romans die Möglichkeit die jeweiligen Erzählstränge aufeinander zu beziehen. Der Unterschied zu „herkömmlichen“ Paratexten besteht darin, dass die Bezugnahme der Anmerkungen zum Text nicht explizit vorhanden ist, sondern vielmehr nur indirekt ermöglicht wird und vom Leser selbst vollzogen werden kann bzw. muss. Grundsätzlich heißt das also, dass das Fehlen einer direkten Bezugnahme keineswegs die Möglichkeit einer Transaktion zwischen Text und Paratext ausschließen muss. Allerdings erfolgt diese eher auf eine indirekte Weise und erfordert somit die „Mitarbeit“ des Lesers. Dementsprechend kann sich der Leser durch das Vorhandensein solcher indirekten Bezüge am intratextuellen Spiel beteiligen, indem er verschiedenen Ebenen bzw. Text und Paratext zueinander in Beziehung setzt.

2.2.2.1.3 Verlegerische Anmerkungen

Dabei handelt es sich um die Anmerkungen, die den namenlosen Herausgebern zugeschrieben werden können und die sich mittels Fußnoten an den Primärtext, an die auktorialen oder an die allographen Anmerkungen anhängen. Im Gegensatz zu den Anmerkungen Truants beziehen sich die verlegerischen Anmerkungen stets auf die Stelle, an die sie angehängt sind. Die paratextuelle Bedingung der Bezugnahme wird also erfüllt. Auch stilistisch bilden die verlegerischen Anmerkungen einen Kontrast zu den allographen Anmerkungen. Im Gegensatz zu den Anmerkungen Truants sind die Anmerkungen der Herausgeber äußerst kurz und in einem

nüchternen, sachlichen Tonfall gehalten. Dementsprechend ist es für den Leser im Vergleich zu den Anmerkungen Truants wesentlich schwieriger die Fiktivität der verlegerischen Anmerkungen zu erkennen.³²

Von Bedeutung sind die verlegerischen Anmerkungen vor allem in zweierlei Hinsicht. Zum einen liefern sie Hintergrundinformationen zu Truant und zu seinen Anmerkungen und stellen damit, indem sie gewissermaßen den Kommentar zum Kommentar bzw. den Paratext zum Paratext bilden, eine Verdoppelung der AnmerkungsEbene dar. Zum anderen beteiligen sich die namenlosen Herausgeber in ihren Anmerkungen an der intratextuellen Schnitzeljagd, indem sie, wie dies ebenso für die anderen AnmerkungsEbenen gilt, den Leser immer wieder auf andere Stellen des Romans (sei es Abhandlung, Anhang, etc.) verweisen.

Die jeweilige Entscheidung des Lesers, also ob er einem intratextuellen Verweis folgt oder nicht, kann dabei durchaus Auswirkungen auf die weitere Lektüre des Romans haben. Ein prägnantes Beispiel hierfür findet sich etwa in der Fußnote 78, die von den Herausgebern an eine längere Anmerkung Truants angehängt wird. Dort weisen die Herausgeber den Leser auf Folgendes hin:

Though Mr. Truant's asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from a better understanding of his past may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E. – Ed.³³

In dieser Anmerkung werden nun zwei Aspekte besonders deutlich dargestellt. Einerseits die Tatsache, dass der Leser durch den intratextuellen Verweis vor die Entscheidung gestellt wird, ob er dem Verweis der Herausgeber nachgeht und demnach die Lektüre im Anhang fortsetzt oder ob er den Hinweis ignoriert und wieder zum Primärtext zurückkehrt. Andererseits wird in der Anmerkung klargestellt, dass diese Entscheidung des Lesers eben durchaus Konsequenzen für die weitere Lektüre haben kann. Während die eine Variante, also die sofortige Rückkehr zum Primärtext, für die Leser gedacht ist, die es vorziehen „to interpret Mr. Truant on his or her own“, versorgt die andere Variante, also das Lesen der besagten Stellen des Anhangs vor der Rückkehr zum Primärtext, diejenigen Leser, „who feel they would profit from a better understanding of his past“, mit Hintergrundinformationen zur Figur Truant. Die Sichtweise des Lesers und damit die weitere Lektüre hängen also maßgeblich von der Entscheidung des Lesers (bzw. dem dadurch bedingten Informationsstand) ab. Demgemäß entstehen an dieser Stelle durch die Anmerkung der Herausgeber und den darin zu findenden intratextuellen Verweis zwei verschiedene Lesarten des restlichen Romans. Exakt auf diesen Aspekt weist Chanen (beispielhaft in Bezug auf das 9. Kapitel der

³² Beispiele, anhand derer sich die Fiktivität dieser Anmerkungen trotzdem offenbart, finden sich in Kapitel 4.7.2

³³ Danielewski: *House of Leaves*. S.72

Abhandlung) hin, wenn er bemerkt, dass „each reader of Chapter 9 of *House of Leaves* has a not trivially different reading of the chapter because of choices being made about which footnotes to follow and which to leave unread.“³⁴

2.2.2.2 Die Verwendung von Fußnoten

Als Mittel der Verknüpfung zwischen Text und Pseudoparatext bzw. zwischen Abhandlung und Anmerkung oder zwischen Anmerkung und Anmerkung dienen Fußnoten. Das heißt, dass die Anmerkungen Truants mittels Fußnoten an die Abhandlung angeheftet werden. Das Gleiche gilt natürlich auch für die Anmerkungen der Herausgeber. Um die richtige Zuordnung von einer Anmerkung und der Passage, an die sich die Anmerkung anhängt, zu gewährleisten, werden die Anmerkungen und die dazugehörige Textpassagen mit kleinen Ziffern versehen, was eine durchlaufende Nummerierung der Anmerkungen mit sich bringt. Gelegentlich wird diese Nummerierung allerdings durchbrochen, indem bestimmte Anmerkungen mit anderen Zeichen an die betreffenden Textpassagen angehängt werden. So findet sich bspw. zwischen Fußnote 154 und 155 eine weitere Fußnote, die einer Textstelle einen intertextuellen Verweis hinzufügt und die eben nicht mit einer Ziffer, sondern mit dem Zeichen oder Buchstaben „F“ markiert wird.³⁵ Eine Erklärung für diese Abweichung findet sich erst bei näherer Betrachtung eines anderen (pseudo)paratextuellen Elements: nämlich Rubrik C des 2.Anhangs, in dem 2 Collagen abgedruckt sind. In der oberen Hälfte der ersten Collage³⁶ findet sich der Abdruck einer Code-Tafel, die bestimmten Zeichen eine bestimmte Bedeutung zuordnet. Unter anderem wird darin dem Buchstaben „F“ die Bedeutung „Require food and water“ zugeordnet. Diese Bedeutung korrespondiert nun mit dem Inhalt der Passage, an die sich die Fußnote anhängt, da an dieser Stelle berichtet wird, wie die Expeditionsteilnehmer ein geplündertes Vorratslager vorfinden. Die Fußnotenmarkierung beschränkt sich also nicht auf ihre Verweis- bzw. Übersichtsfunktion, sondern muss selbst bereits als ein Bedeutungsträger verstanden werden. Da diese Bedeutung allerdings nur mithilfe des Anhangs entziffert werden kann, stellt diese Passage somit ebenso ein Beispiel für die potentielle Einflussnahme eines (pseudo)paratextuellen Elements (eben der Anhang), auf einen anderen Pseudoparatext (die Anmerkung) dar. Diesbezüglich ergibt sich an dieser Stelle eine Interaktionskette, die sich vom Text zur Anmerkung bis hin zum Anhang zieht und verdeutlicht somit, dass nicht nur Text und Paratext, sondern auch unterschiedliche Paratexte in Beziehung zueinander gesetzt werden (können).

Grundsätzlich stellen Fußnoten, die die Verknüpfungen herstellen, Kreuzungspunkte zwischen den

³⁴ Chanen: Surfing the text. S.169

³⁵ Siehe: Danielewski: House of Leaves. S.122

³⁶ Siehe: Ebenda. S.582

jeweiligen Ebenen dar. Das heißt, dass der Leser an solchen Punkten die Entscheidung treffen muss, welchem Strang er folgt: ob er dem Primärtext folgt oder auf den Sekundär-, gegebenenfalls Tertiärtext abzweigt. Die Situation offenbart sich also als ähnlich zu derjenigen, die sich aufgrund der zahlreichen intratextuellen Verweise ergibt. Fußnoten verweisen stets auf andere Texte (auf Anmerkungen) und müssen daher als Orte im Text verstanden werden, die potentiell von der jeweiligen Textstelle weg weisen. Tatsächlich stellt sich die Situation für den Leser des Öfteren als eine doppelt verzwickte dar, da sich die intratextuellen Verweise eben meistens in den Anmerkungen befinden. Das heißt, der Leser entscheidet einerseits, ob er den Primärtext verlässt und die Anmerkung liest und andererseits ob er in der Anmerkung, sofern er diese liest, dem intratextuellen Verweis folgt oder wieder zum Primärtext zurückkehrt.

Fußnoten können damit, ebenso wie intratextuelle Verweise, als potentielle Unterbrechungen der Text- bzw. Lektüre-Linearität verstanden werden. Damit offenbart sich eine grundsätzliche Affinität zwischen Fußnoten und Transtextualität im Allgemeinen (bzw. Intratextualität im Besonderen).

Während Fußnoten stets auf Paratexte verweisen, so verweisen transtextuelle Bezüge stets auf andere Texte. Bei beiden Phänomenen handelt es sich also um Verweise, die sich generell dadurch auszeichnen, dass sie den Leser vom eigentlichen Text bzw. von einer bestimmten Textstelle wegführen (können).³⁷ Diesem Effekt entsprechend werden Fußnoten, die ja grundsätzlich Digressionen in einem Text darstellen, im Roman häufig als retardierende Momente genutzt, die die Spannung steigern sollen. Dies geschieht bspw. dadurch, dass die im Primärtext erzählte Handlung an einem Höhepunkt durch eine Fußnote unterbrochen und der Fortgang der Handlung, sofern der Leser sich überhaupt dazu entscheidet der Fußnote bzw. der Abschweifung zu folgen, erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen wird. Außer diesem Moment der Verzögerung werden Fußnoten, wie Hayles dies bemerkt, im Roman u.a. eben auch dazu benutzt, die Lesegeschwindigkeit zu steuern.³⁸ So kann die Lesegeschwindigkeit durch bestimmte Faktoren effektiv verlangsamt werden: die kleinere Schrift in den Fußnoten, die Schachtelung von Fußnoten, die teils komplizierte Verweisstruktur, die Stauung von viel Text auf einer Seite, oder die teils unkonventionelle Textaufteilung von Text und Paratext. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zu anderen Stellen des Romans, die die Lesegeschwindigkeit extrem beschleunigen. So bspw. wenn sich auf einer ganzen Buchseite nur ein Wort oder überhaupt nur ein Buchstabe befindet, der Leser die Seite also förmlich überfliegen kann.³⁹

Natürlich gilt der oben erwähnte Effekt, dass Fußnoten den Leser vor die Entscheidung stellen, in

³⁷ Diese Affinität rechtfertigt somit letztlich die Entscheidung Genettes, Paratextualität als eine transtextuelle Unterkategorie zu werten.

³⁸ Siehe dazu: Hayles: *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*. S.796 f.

³⁹ Hayles stellt diesbezüglich dem 9. Kapitel der Abhandlung das 10.Kapitel gegenüber. Siehe: Ebenda. S.796 f.

welche Richtung die Lektüre fortgesetzt wird, für Fußnoten im Allgemeinen, also nicht nur in diesem bestimmten Roman, sondern in jedem Text, in dem sie auftauchen. Allerdings wird dieser Effekt im Roman auf die Spitze getrieben. Dies vor allem aufgrund der folgenden Gründe:

1. Der schiere Umfang gewisser Fußnoten, die sich gelegentlich über mehrere Seiten ziehen können.
2. Die Eigenständigkeit gewisser Fußnoten, die scheinbar keinen direkten Bezug zum Primärtext haben.
3. Die exzessive Verwendung und Schachtelung von Fußnoten. So kommt es an mehreren Stellen des Romans zu Fußnoten in Fußnoten einer Fußnote etc.
4. Die Unterbrechung bzw. Störung der Verweisstruktur. So finden sich die Anmerkungen an diversen Stellen des Romans (bspw. das 9. Kapitel der Abhandlung) nicht mehr einfach unter dem Fließtext, sondern müssen aufgrund der an solchen Stellen unkonventionellen Schriftanordnung vom Leser vielmehr erst gesucht werden. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass der Leser auf eine Fußnote stößt, deren korrespondierende Stelle im Fließtext erst viele Seiten später auftaucht oder aber auf Verweise zu Fußnoten stößt, die sich erst nach mühsamer Suche finden lassen.

Grundsätzlich ergeben sich somit im Roman speziell aufgrund der Verwendung von Anmerkungen (und intratextuellen Verweisen) bzw. genauer gesagt, aufgrund der durch Fußnoten erzeugten Verweisstruktur zwei verschiedene Lesestrategien:

1. Man liest die Anmerkungen dann, wenn auf sie im Text verwiesen wird. Den Roman lesen bedeutet dann also, jeder noch so verwinkelten Verzweigung des Textes zu folgen und damit den Verlauf der jeweiligen Ebenen (Primär-, aber auch Sekundärtext) ständig zu unterbrechen. Der Akt der Lektüre vollzieht sich somit in einem ständigen Hin-und-Herspringen.
2. Man liest die Ebenen getrennt und hintereinander, also zuerst den vollständigen Primärtext und erst in einer zweiten Lektüre den Sekundärtext, in einer dritten den Tertiärtext... Diese zweite Lese-Variante löst das den Roman erzeugende Textgewebe in die einzelnen Fäden auf. Damit wird das im Roman gleichzeitig Erscheinende in ein künstliches Nacheinander überführt.

Somit dürfte ersichtlich geworden sein, dass der Roman ein dichtes transtextuelles Textgewebe erzeugt, das sich vor allem aus den vielfältigen (pseudo)paratextuellen Bezügen bzw. aufgrund der Verwendung von Anmerkungen und Fußnoten ergibt.

2.3 Buch oder Hypertext

Die durch Fußnoten und intratextuelle Verweise errichtete Verweisstruktur des Romans erinnert an die Struktur von Hypertexten⁴⁰, wobei dieser Eindruck durch die blaue Färbung bestimmter Wörter im Roman⁴¹ noch zusätzlich verstärkt wird. So bemerkt Martin Brick, der sich in seinem Artikel unter anderem mit der Verwendung von Farben im Roman beschäftigt, diesbezüglich folgendes: „Most notably, blue script among black lettering suggests computer hypertext to the twenty-first century reader. Readers are given the impression that the word ‘house’ is linked to other parts of the text, and that the text changes shape to accommodate the reader.“⁴²

In diesem Zitat wird durch die Bezugnahme auf das digitale Medium ein Merkmal des Romans angedeutet, das bereits mehrfach in der Sekundärliteratur zum Roman aufgegriffen und besprochen wurde: Nämlich die zahlreichen intermedialen Bezüge, sowie die gleichzeitig damit einhergehende Thematisierung von Medien im Roman. So charakterisiert etwa Katherine Hayles den Roman hinsichtlich intermedialer Aspekte folgendermaßen:

As if learning about omnivorous appetite from the computer, *House of Leaves*, in a frenzy of remediation, attempts to eat all the other media. This binging, however, leaves traces on the text’s body, resulting in a transformed physical and narrative corpus. In a sense, *House of Leaves* recuperates the traditions of the print book—particularly the novel as a literary form—but the price it pays is a metamorphosis so profound that it becomes a new kind of form and artifact.⁴³

Hayles, die in ihren Artikel hauptsächlich mit dem Begriff „remediation“ (d.h. „the re-presentation of material that has already been represented in another medium“⁴⁴) arbeitet, sieht aufgrund der ständigen Thematisierung, Präsenz und Einflussnahme von anderen Medien (bzw. der eigenen Medialität) im Roman „HoL“ ein Beispiel für einen von ihr so genannten „technotext“:

„To designate texts that display this heightened sense of their materiality, I have coined the term *technotext*. Produced by inscription technologies, technotexts construct their materialities so as to foreground the inscription technologies that produce them.“⁴⁵

Dementsprechend versucht Hayles unter anderem in ihrem Artikel anhand des 9. und 10. Kapitels der Abhandlung aufzuzeigen, wie der Roman durch ein Wechselspiel von medialen Eigenschaften und Inhalt seine Materialität zur Schau trägt.⁴⁶

Einen anderen intermedialen Ansatz, der an dieser Stelle zumindest erwähnt zu werden verdient, liefert Pressman in ihrem Artikel „House of Leaves: Reading the Networked Novel“, in dem sie

⁴⁰ Der Begriff Hypertext bezeichnet an dieser Stelle eine bestimmte Spielart der sogenannten „Digitalen Literatur“ und darf nicht mit der transtextuellen Unterkategorie Hypertextualität verwechselt werden.

⁴¹ Vgl. dazu auch Kapitel 3.4.4.

⁴² Martin Brick: Blueprint(s).

⁴³ Hayles: Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. S.781

⁴⁴ Ebenda. S.781

⁴⁵ Ebenda. S.794

⁴⁶ Siehe dazu: Hayles: Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. S.791ff.

aufzuzeigen versucht, dass der Roman nicht nur Intermedialität thematisiert bzw. intermediale Einflüsse aufweist, sondern selbst Teil eines intermedialen Netzwerkes ist.

The book *House of Leaves* is the central node in a network of multimedia, multi-authored forms that collectively comprise its narrative: the *House of Leaves* website (www.houseofleaves.com), *The Whalestoe Letters* (an accompanying book by Danielewski containing a section from the novel's Appendix), and the musical album *Haunted* by the author's sister, the recording artist Poe. The novel was published to exist in relation to these entities, all of which were published in 2000. *House of Leaves* participates in a feedback loop with these works: the multimedia entities spring from, feed off, and filter back into the novel through references and clues that illuminate its narrative.⁴⁷

Eine genaue Analyse der intermedialen Bezüge des Romans oder der Thematisierung von Medien im Roman führt an dieser Stelle zu weit bzw. am Thema vorbei, weshalb an dieser Stelle lediglich auf die oben zitierten Texte verwiesen sei, die diesbezüglich gründliche Vorarbeit geleistet haben.⁴⁸ Ich möchte an dieser Stelle lediglich einen weiteren Artikel erwähnen, nämlich „Surfing the text.“⁴⁹ von Brian Chanen, da der darin vertretene Ansatz es erlaubt, den eingangs erwähnten Bezug zur Gattung Hypertext (bzw. zum digitalen Medium) nochmals aufzugreifen. Chanen spricht in seinem Artikel nicht nur von einer Ähnlichkeit zwischen dem Roman und Hypertexten, sondern behauptet sogar eine direkte Einflussnahme.

An analysis of Mark Z. Danielewski's recent novel *House of Leaves* (2000) shows that medial concerns, and concerns with the possibilities of print fiction in the digital age, are not just thematised in contemporary literature: the hyperlinked, networked structure of the digital environment has influenced the structure of print fiction and the ways in which a reader is encouraged to approach print text.⁴⁹

Chanen, der den Roman gewissermaßen als Buch gewordenen Hypertext liest, erkennt den Einfluss der Gattung Hypertext (und damit des digitalen Mediums) vor allem aufgrund der im Roman zu findenden Netzstruktur, was er denn auch beispielhaft anhand des 9. Kapitels der Abhandlung aufzuzeigen versucht. Dieser Bezug zur Gattung Hypertext bzw. die damit einhergehende Betonung der Netzstruktur scheint mir nun geeignet zu sein, um in einem kurzen Vergleich die Konsequenzen der Verwendung von Paratexten (in Kombination mit intratextuellen Verweisen) im Roman aufzuzeigen zu können.

Während der Hypertext die durch das digitale Medium gegebene Möglichkeit einer Link-Vernetzung nutzt, verwendet der Roman „HoL“ Fußnoten und intratextuelle Verweise als Mittel zur Vernetzung der jeweiligen Ebenen. Sowohl der Roman „HoL“ im Besonderen, als auch die Form des Hypertextes im Allgemeinen zeichnen sich somit vor allem dadurch aus, dass sie mit jeweils unterschiedlichen Mitteln (Fußnoten bzw. Links) ein intratextuelles Textnetzwerk errichten. Ein

⁴⁷ Pressman: *House of Leaves: Reading the Networked Novel*. S.107

⁴⁸ Diesbezüglich sei auch der Artikel „The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*.“ von Mark Hansen erwähnt.

⁴⁹ Chanen: *Surfing the text*. S.164

Unterschied zwischen dem Roman und Hypertexten besteht in den unterschiedlichen Hierarchie-Verhältnissen, die in den jeweiligen Formen zwischen den vernetzten Ebenen vorherrschen. Während bei Hypertexten die verschiedenen mittels Links verbundenen Ebenen grundsätzlich als gleichberechtigt anzusehen sind, zeigt sich das Verhältnis der Ebenen im Roman durch die Verwendung von Pseudoparatexten scheinbar als ein hierarchisches, da Paratexte dem Text definitionsgemäß untergeordnet sind. Da sich das Hierarchieverhältnis zwischen Text und Paratext im Roman aber, wie gezeigt wurde, nicht als das herkömmliche offenbart, der Paratext sich eben tendenziell aus seiner marginalen Position „emanzipiert“, kommt es im Roman hinsichtlich des Verhältnisses der Ebenen zu einer Annäherung an das Gleichberechtigungsprinzip des Hypertextes. Ein weiteres gemeinsames Merkmal, das sich durch die mit jeweils unterschiedlichen Mitteln erreichte Verweisstruktur bedingt, zeigt sich darin, dass sowohl der Roman „HoL“, als auch Hypertexte im Allgemeinen mit der Linearität von Texten zugunsten der Möglichkeit multilinearen Lesens brechen. Während dem Leser eines Hypertextes meistens mehrere Links zur Verfügung gestellt werden und der Leser somit vor der Entscheidung steht, in welche Richtung er weiter lesen möchte (also welchen Link er anklickt), muss der Leser des Romans sich zwischen der Text- und der Anmerkungsebene entscheiden (also was er wie und wann liest). Chanen charakterisiert die Lektüre des Romans (bzw. des 9. Kapitels) demgemäß folgendermaßen:

„The footnotes, especially evident in the ‘labyrinth chapter’ – Chapter 9 – form a complex network that cannot simply be read like a traditional linear text but must be ‘navigated’ like a hypertext.“⁵⁰

Diesem Navigationsprinzip entsprechend kann der Leser im Roman, ähnlich wie in Hypertexten, durchaus auch auf Sackgassen oder Endlosschleifen stoßen⁵¹, die, sofern die Lektüre weitergeführt werden möchte, notwendigerweise ein Durchbrechen der Leselinearität erfordert.

Offensichtlich scheint es Danielewski ein dringendes Anliegen gewesen zu sein, sich der herkömmlichen Linearität von Texten, die beim Anfang beginnen und sich über die Mitte dem Ende nähern, zu widersetzen; eine Linearität, die Danielewski, wie der folgende Ausschnitt aus einem Interview verdeutlichen soll, als einschränkend und begrenzt begreift:

But books don't have to be so limited. They can intensify informational content and experience. Multiple stories can lie side by side on the page. Search engines--in the case of *House of Leaves* a word index--will allow for easy cross-referencing. Passages may be found, studied, revisited, or even skimmed. And that's just the beginning.⁵²

Multilinearität wird also als Mittel genutzt, um den Inhalt, als auch die Erfahrungen des Lesers zu intensivieren. Diesem Paradigma der Multilinearität gemäß drängt sich hinsichtlich struktureller

⁵⁰ Ebenda. S.167

⁵¹ Siehe dazu: Chanen: Surfing the text. S.172

⁵² Cottrell: A conversation with Mark Danielewski.

Eigenschaften sowohl beim Roman „HoL“, als auch bei Hypertexten die Labyrinthmetapher förmlich auf, die denn auch dahingehend, wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird, im Roman von großer Bedeutung ist.⁵³

Trotz dieser Parallelen, die sich zwischen dem Roman und Hypertexten ergeben und trotz der Tatsache, dass Danielewski Teile des Romans bzw. eine erste Fassung des Romans vorab ins Internet stellte, scheint es für Danielewski, laut eigenen Angaben, nie ein Thema gewesen zu sein, den Text als einen Hypertext zu schreiben. In einem Interview bemerkt er diesbezüglich:

Well, even back then, when I put the book on the internet I knew that the final book would be vastly different. You can't understand these vertical footnotes, the page, on a screen. You wouldn't understand the depth of the book. You would not actually experience as rapidly the flipping of the pages and things like that. So in many ways my book exists as a three-dimensional object and therefore it is perfectly unsuited for the internet.⁵⁴

Als ausschlaggebend erweist sich die räumliche, dreidimensionale Existenz bzw. die Materialität des Mediums Buch, also die Möglichkeit es anfassen zu können, die Seiten zu blättern, etc. Hypertexte eignen sich zwar ideal dazu, Texte als multilineare Netzwerke zu konstruieren bzw. zu konsumieren, allerdings konvergiert der zurückzulegende Weg innerhalb des Netzwerks, den der Leser im Moment der Aktivierung eines Links zurücklegt, gegen Null. Die physische Auseinandersetzung mit dem Objekt Buch, die im Roman „HoL“ durch das ständige Blättern, das Drehen des Buches, etc. intensiviert wird, sowie die Betonung der Materialität des Mediums gehen beim Hypertext verloren. Martin Brick bringt diesen Sachverhalt auf den Punkt:

HTML files are inherently "unstable" in terms of structure. They allow a user to jump from one place to another in seconds without any impression of passing through space or over other material. Thus one might contend that HTML more faithfully represents the structure of Navidson's house. It shifts to accommodate the visitor. This structure, however, would largely go unseen. As readers click blue script they jump unaware of what is being passed over, and the ultimate experience is linear and "stable."⁵⁵

Trotz einer strukturellen Affinität zum Hypertext bzw. zum elektronischen Medium des Internets ist der Roman „HoL“ also direkt an das Medium Buch bzw. an die Materialität dieses Mediums gekoppelt.

2.4 Fazit

Zusammengefasst ergeben sich im Roman hinsichtlich der Form der Anmerkung im Besonderen bzw. hinsichtlich der Kategorie Paratextualität im Allgemeinen somit folgende charakteristische Merkmale.

⁵³ Siehe Kap. 3.3.3.

⁵⁴ Wolf: Interview with Mark Z. Danielewski.

⁵⁵ Brick: Blueprint(s). S.

1. Im Roman finden sich zahlreiche Formen von Pseudoparatexten, also Passagen, die formell betrachtet als Paratexte erscheinen. Streng genommen fallen diese Passagen allerdings nicht in die Kategorie Paratextualität, da es sich dabei eben nicht um authentische Formen, sondern um die Imitation solcher Formen handelt.
2. Dem ersten Punkt entsprechend sind die Paratexte kein bloßes Beiwerk des Textes, sondern müssen als zentrale Bestandteile des Textes angesehen werden.
3. Dementsprechend beschränken sich die Pseudoparatexte des Romans nicht nur auf die definitionsgemäße Funktion eines Hilfsdiskurses, sondern entwickeln vielmehr eine gewisse Selbstständigkeit bzw. eine Eigendynamik. Besonders deutlich zeigt sich dieser Aspekt bei den Anmerkungen von Truant. Weit davon entfernt sich dem Primärtext unterzuordnen, nutzt Truant die Anmerkungen nicht nur als Ort des Kommentars, sondern auch als Plattform dafür, seine eigene Geschichte zu erzählen. Die Entfremdung von herkömmlichen paratextuellen Formen geht bisweilen soweit, dass sich keine Verbindung mehr erkennen lässt zwischen dem Paratext und dem eigentlichen Text bzw. zwischen der Anmerkung und der Passage, auf die sich die Anmerkung eigentlich beziehen sollte.
4. Somit ergibt sich hinsichtlich der Pseudoparatexte folgender Sachverhalt: Die imitierte Form von Paratexten wird des Öfteren mit einem dieser Form nicht bzw. kaum gemäßen Inhalt gefüllt. Dieser Bruch bewirkt eine Unterminierung der Text/Paratext-Grenze, da sich der scheinbare Paratext vom Text sozusagen emanzipiert bzw. selbst als Text herausstellt, und damit letztlich ebenso eine Unterminierung der Fakt/Fiktion-Grenze, da eine authentische Hülle mit einem fiktiven Inhalt gefüllt wird. Ein ähnlicher Sachverhalt wurde auch anhand der „echten“ Paratexte aufgezeigt. Genau gesagt zeigt sich die Situation bei den „echten“ Paratexten gewissermaßen als spiegelverkehrt zu derjenigen bei den Pseudoparatexten. Während die „echten“ Paratexte durch bestimmte Aspekte einen fiktiven Anschein bekommen, sorgen im Roman bestimmte formelle Merkmale des Paratextuellen für einen authentischen Anschein des Fiktiven.
5. Pseudoparatexte werden in Kombination mit intratextuellen Verweisen dazu genutzt, um ein Textnetzwerk zu errichten, das die Möglichkeit multilinearen Lesens erlaubt.

(Fiktive) Paratextualität kann bzw. muss also offensichtlich als ein zentraler Bestandteil des Romans angesehen werden. Pressman geht in ihrem Artikel sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass der ganze Roman eigentlich ausschließlich aus Paratexten besteht.

Zampanò's *The Navidson Record* is pure paratext, an ekphrasis on a film whose footnotes and references to other critical commentaries are as important as the narration of the film itself; Johnny Truant's interaction with Zampanò's manuscript provides paratextual commentary in the form of a personal

narrative whose confessional tone and voluminous footnotes often overtake the text he is editing; and the Ed.'s comments on publication process remind the reader that the novel is constantly being shaped by its paratext.⁵⁶

Diese Ansicht, also auch Zampanòs Text als Paratext zum Film zu begreifen, hat zwar durchaus eine gewisse Berechtigung, geht mir persönlich allerdings zu weit. Trotz der Tatsache, dass die Abhandlung sich, ähnlich wie Paratexte, als Sekundär- oder Hilfsdiskurs darstellt und selbst paratextuelle Elemente aufweist, werde ich das Verhältnis zwischen Film und Abhandlung nicht als ein paratextuelles, sondern als ein metatextuelles. Dementsprechend findet sich eine Analyse dieser Ebene (der Abhandlung) erst im 4. Kapitel dieser Arbeit, das sich hauptsächlich mit dem Begriff Metatextualität beschäftigen wird.

⁵⁶ Pressman: *House of Leaves*: Reading the Networked Novel. S.121

3. Intertextualität

3.1 Definition

Im Gegensatz zum allgemeineren Gebrauch dieses Begriffs definiert Genette Intertextualität „als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“⁵⁷

In diese Kategorie fallen laut Genette transtextuelle Formen wie das Zitat, das Plagiat und die Anspielung. Diese Formen der Intertextualität ergeben sich durch die jeweilige Akzentuierung bestimmter Parameter: wörtlich-nicht wörtlich, explizit-implizit, Grad der Markierung, etc. So muss etwa ein Zitat deutlich markiert werden, um den Fremdanteil, der wörtlich übernommen wurde, explizit anzuzeigen, wohingegen ein Plagiat, das zwar ebenso eine wörtliche Übernahme darstellt, eben keine Markierung aufweist. Die Anspielung hingegen stellt eine nicht wörtliche Form der Entlehnung dar, die sowohl explizit als auch implizit vollzogen werden kann.

Meine Analyse der intertextuellen Beziehungen im Roman „HoL“ bezieht sich nun hauptsächlich auf die Verwendung von Zitaten und Anspielungen im Roman. Im Blickpunkt werden also einerseits solche transtextuelle Passagen stehen, die wörtlich übernommen und deutlich markiert worden sind (also Zitate), andererseits solche transtextuelle Passagen, die zwar keine wörtliche Entlehnung aus einem anderen Text darstellen, die aber explizit auf den anderen Text anspielen (also Anspielung). Die Form des Plagiats wird keine Rolle spielen.

3.2 Die Verwendung von Zitaten im Roman (bzw. in der Abhandlung)

Hinsichtlich der Kategorie Zitate zeigt sich die Ebene von Zampanò als besonders fruchtbar. Es lässt sich kaum eine Seite finden, wo nicht mehrere Zitate zu finden wären. Dies erklärt sich vor allem durch die Form des Textes, der auf der Primärebene die Form einer Abhandlung imitiert. Diese spezifische Form bedingt notwendigerweise ein bestimmtes Verhältnis zu Intertextualität, da intertextuelle Bezüge, im Besonderen eben die Form des Zitats, ein konstitutives Merkmal einer Abhandlung darstellen.⁵⁸

Die Zitate werden in der Abhandlung des Romans, wie es in einer Abhandlung üblich ist und wie es somit der Aspekt der Imitation erfordert, von den jeweiligen Texten wörtlich und in der Originalsprache (mit in Fußnoten angehängter Übersetzung) übernommen. Markiert werden die Zitate deutlich durch Anführungszeichen, gelegentlich auch durch Kursivschrift oder bei längeren Zitaten durch Einrücken des Absatzes. Den Gepflogenheiten einer wissenschaftlichen Abhandlung

⁵⁷ Genette: Palimpseste. S.10

⁵⁸ Näheres zum spezifischen Verhältnis der Imitation einer Abhandlung und Intertextualität wird in Kapitel 4 im Zusammenhang mit der Kategorie Metatextualität besprochen werden.

gemäß wird am Ende des Zitats in einer Fußnote die genaue Quelle des Zitats mitgeliefert. Autor, Titel der Publikation, Ort, Verlag, Jahr der Ausgabe, sowie die jeweilige Seite im Original des zitierten Textes werden genannt. Die Aspekte Markierung, wörtliche Übernahme und explizite Darstellung werden also eingehalten. Es handelt sich dementsprechend um Zitate per Definition. Ähnliches gilt für die Funktion von Zitaten in der Abhandlung. Der Form der Abhandlung gemäß werden die Zitate in die Abhandlung aufgenommen und besprochen, die in den Zitaten enthaltene Aussage bestätigt oder gegebenenfalls kritisiert. Die Funktionen der Zitate reichen also von einer Bekräftigung des in der Abhandlung vorher Gesagten durch das Zitat (wenn sich die im Zitat vertretene Meinung mit der *Zampanòs* deckt), bis hin zur Kritik dessen, was im Zitat geäußert wird. Durch die Zitate wird also die Isolation eines (bzw. des) Textes durchbrochen: Der Text setzt sich auf deutliche Weise in Beziehung zu anderen Texten, indem in ihm, deutlich sichtbar, Teile anderer Texte aufgenommen, besprochen, bestätigt oder kritisiert werden. Die Abhandlung präsentiert sich somit als ein Teil eines großen Textkorpus, der durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem bestimmten Thema, eben dem Film, entstanden ist.

Der Roman (bzw. die Abhandlung) inszeniert somit Transtextualität in zweierlei Hinsicht. Einerseits bezieht sich die Abhandlung auf das Untersuchungsthema, eben den Film⁵⁹, und andererseits auf die bereits vorhandene (Sekundär)Literatur zu dem Film. Die Zitate können somit als (markierte) Knotenpunkte betrachtet werden, die den transtextuellen Bezug zur bzw. die Auseinandersetzung mit der restlichen zu dem Thema verfügbaren (wissenschaftlichen) Literatur sichtbar machen. An diesem Punkt drängt sich allerdings eine Frage auf: Es wurde bereits erwähnt, dass das Thema der Abhandlung im Roman ein Film ist, den es eigentlich nicht gibt. Wenn nun der Film, auf den sich die Abhandlung bezieht, fiktiv ist, was bedeutet das für die in der Abhandlung zitierte Sekundärliteratur zum Film? Eine Konsequenz der Fiktivität des Themas (also des Films) besteht darin, dass es sich bei den Zitaten um fiktive, aber auch um authentische Zitate handeln kann. Das heißt, dass, obwohl die Form des Zitats stets die selbe bleibt (also Anführungszeichen, Quellenangabe, etc.), es sich um eine tatsächliche Übernahme aus einem anderen Text handeln kann (also ein Zitat per Definition), sich aber ebenso Zitate finden lassen, deren Wortlaut und Quelle erfunden ist. Die Zitate im Roman unterscheiden sich also in ihrem Status. Während die einen „echte“ Zitate sind, stellen sich die anderen als „falsche“ Zitate heraus und können somit als „Pseudozitate“ oder fiktive Zitate bezeichnet werden. Fiktiv, da diese Stellen durch die Form den Anschein eines Zitats erwecken, in Wirklichkeit aber eben keine Zitate sind. Die Situation zeigt sich also als ähnlich zu der, die bereits hinsichtlich der Paratexte im Roman besprochen wurde. Die Unterscheidung zwischen „echten“ und „falschen“ oder fiktiven Zitaten wird dadurch

⁵⁹ Dieser Aspekt kann natürlich genauso als die Inszenierung eines transmedialen Bezugs bezeichnet werden.

erschwert, dass die Form des Zitats eben keinen Aufschluss über den Status des Zitats liefert. Einen ersten Hinweis auf das Vorhandensein von fiktiven Zitaten bekommt der Leser bereits in der Einleitung zur Abhandlung. Dort bemerkt Truant diesbezüglich folgendes:

As for the books cited in the footnotes, a good portion of them are fictitious. For instance, Gavin Young's Shots In The Dark doesn't exist nor does The Works of Hubert Howe Bancroft, Volume XXVIII. On the other hand virtually any dimwit can go to a library and find W. M. Lindsay and H. J. Thomson's Ancient Lore in Medieval Latin Glossaries. There really was a "rebellion" on the 1973 Skylab mission but La Belle Nicoise et Le Beau Chien is made up as is, I assume, the bloody story of Quesada and Molino.⁶⁰

Bei genauerer Überprüfung stellt sich zwar heraus, dass der Band von Bancroft, entgegen der Behauptung Truants, durchaus existiert, allerdings ändert dies nichts an dem im Zitat erwähnten Sachverhalt, dass es in der Abhandlung eben echte und fiktive Zitate gibt. Um die Schwierigkeit der Unterscheidung zwischen „echten“ und „falschen“ Zitaten zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden zwei Zitate gegenüberstellen.

Das erste Zitat stammt aus dem Artikel "Ask It No Questions: The Camera Can Lie," von Andy Grundberg.

"In the future, readers of newspapers and magazines will probably view news pictures more as illustrations than as reportage, since they will be well aware that they can no longer distinguish between a genuine image and one that has been manipulated. Even if news photographers and editors resist the temptations of electronic manipulation, as they are likely to do, the credibility of all reproduced images will be diminished by a climate of reduced expectations. In short, photographs will not seem as real as they once did."⁶¹

In einer angehängten Fußnote wird die Quelle des Zitats hinzugefügt: „Andy Grundberg, "Ask It No Questions: The Camera Can Lie," *The New York Times*, August 12, 1990, Section 2, 1, 29."⁶²

Das zweite, von mir etwas abgekürzte Zitat stammt aus dem Buch "Document Detectives" von Murphy Gruner.

„Just as is true with Chandler's Marlowe, the viewer is won over simply because the shirts are rumpled, the soles are worn, and there's that ever present hat. These days nothing deserves our faith less than the slick and expensive. Which is how video and film technology comes to us: rumpled or slick. [...]"⁶³

Ebenso wie beim vorherigen Zitat wird die Quelle in einer Fußnote angehängt: „Murphy Gruner's *Document Detectives* (New York: Pantheon, 1995), p. 37."⁶⁴

Beide Zitate befinden sich im selben Kapitel, in beiden Zitaten werden die Möglichkeiten und die Glaubwürdigkeit von Medien (Fotografie bzw. Film) besprochen. Beide Zitate werden deutlich markiert und mit einer Quellenangabe versehen. Allerdings ist nur das erste Zitat ein „echtes“ Zitat,

⁶⁰ Danielewski: *House of Leaves*. S.XX

⁶¹ Ebenda. S.141

⁶² Ebenda. S.141

⁶³ Ebenda. S.144

⁶⁴ Ebenda. S.144

das zweite wurde erfunden und ist somit also ein fiktives Zitat. Der Status des jeweiligen Zitats, also echt oder falsch, ist im Zitat selbst nicht ersichtlich und wird somit also ausschließlich durch eine Recherche erkennbar.

Leichter gestaltet sich die Entscheidung bei dem folgenden Zitat aus dem Buch "Shots In The Dark" von Gavin Young:

„Who could have predicted that those two words 'discover something' would prove the seeds to such unfortunate destruction? The problem, of course, was that the certain 'something' Holloway so adamantly sought to locate never existed per se in that place to begin with.“⁶⁵

Abermals folgt in einer Fußnote die Quellenangabe: „Gavin Young, *Shots In The Dark* (Stanford: University of California Press, 1995), p. 151.“⁶⁶

Der Unterschied zu den beiden vorher präsentierten Zitaten besteht darin, dass in dem dritten Zitat die Figur Holloway erwähnt wird, wodurch sich ein direkter Bezug zur fiktiven Handlung ergibt. Da die Figur fiktiv ist, kann ein Zitat, das den Namen Holloway aufgreift, ebenso nur ein fiktives sein. Dementsprechend gibt es also bestimmte Indizien dafür, dass ein Zitat fiktiv ist: So sind eben alle Zitate, die im Titel oder im Wortlaut explizit Elemente der fiktiven Handlung aufgreifen, offensichtlich erfunden und somit besteht hinsichtlich des Status solcher Zitate kein Zweifel. Allerdings gibt es eben auch Zitate, die ihren Status nicht durch solche Indizien offenbaren, wie das zweite Zitat gezeigt hat. Im zweiten Zitat kann kein Element der fiktiven Handlung identifiziert werden, dementsprechend gibt es auch kein Indiz für den Status dieses Zitats. Auf den ersten Blick lässt sich kaum bzw. nicht entscheiden, ob das Zitat echt oder falsch ist. Grundsätzlich kann in diesem Zusammenhang also von einer Ungewissheit hinsichtlich der Echtheit von Zitaten gesprochen werden. Diese Ungewissheit steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Lesehorizont des Lesers: Wenn der Status eines Zitats nicht sicher ist, drängt sich im Leser die Frage auf, ob die Quelle vom Autor erfunden wurde oder, ob man aufgrund mangelnder Kenntnisse die Quelle schlicht nicht kennt. Die Unbestimmtheit gewisser Quellen verstärkt sich dadurch, dass die jeweiligen Zitate nicht nur aus verschiedensten Sprachräumen (spanisch, französisch, lateinisch, altgriechisch, deutsch, ...) stammen, sondern auch verschiedensten Disziplinen (Literatur-, Filmwissenschaft, Philosophie, Soziologie, Geschichte, Physik, Architektur, Psychologie, ...) zugeordnet werden können. Diese enorme Auffächerung des Zitatspektrums in der Abhandlung konfrontiert einen also früher oder später zwangsläufig mit den Grenzen des eigenen Lesehorizonts. Dementsprechend bleibt dem Leser des Öfteren nur mehr die Möglichkeit der Recherche, um den Status eines Zitats ermitteln zu können.

⁶⁵ Ebenda. S.95

⁶⁶ Ebenda. S.95

Bis jetzt wurden hinsichtlich der Zitate also zwei Möglichkeiten präsentiert:

1. Der zitierte Autor und der zitierte Text sind real.
2. Sowohl der Autor als auch der Text sind fiktiv.

Es gibt nun aber noch eine dritte Möglichkeit, die folgendermaßen umschrieben werden kann:

3. Der Autor ist zwar real, aber der zitierte Wortlaut ist erfunden.

Die dritte Möglichkeit, die gewissermaßen als Mischform der beiden anderen Möglichkeiten angesehen werden kann, besteht also darin, dass realen Personen Äußerungen zugeschrieben werden, die diese allerdings niemals getätigt haben. Eine reichhaltige Auswahl solcher Zitate findet sich im XV. Kapitel, in dem sich ein Abschnitt mit folgender Überschrift findet: „A Partial Transcript Of What Some Have Thought by Karen Green.“⁶⁷ Die folgenden Seiten liefern die Abschrift von Interviews, die Karen Green angeblich mit berühmten Persönlichkeiten (Anne Rice, Harald Bloom, Stephen King; Jacques Derrida, ...) geführt hat. Diese Interviews sind natürlich durchwegs fiktiv, was sich bereits dadurch verdeutlicht, dass die Interviewerin eben eine fiktive Figur ist.

Unabhängig vom jeweiligen Status entsteht eine Gemeinsamkeit der Zitate darin, dass diese Zitate so in die Abhandlung eingefügt werden, sodass sie an der eingefügten Stelle passend erscheinen. Diese Behauptung mag auf den ersten Blick als trivial erscheinen, verrät aber bei näherer Betrachtung einiges über die spezifische Verwendung von Zitaten im Roman. Hinsichtlich des jeweiligen Status' ergeben sich diesbezüglich nämlich zwei Möglichkeiten.

1. Wenn ein echtes Zitat passend erscheinen soll, dann muss dieses Zitat einen Sachverhalt äußerst allgemein darstellen. Da ein echtes Zitat aus chronologischen Gründen (da es vor dem Roman entstanden sein muss, da es ansonsten nicht im Roman zitiert hätte werden können) unmöglich spezifische Aspekte der fiktiven Handlung behandeln kann, kann es sich bei solchen Zitaten nur um Texte handeln, die einen bestimmten Aspekt thematisieren, der im Allgemeinen auch im Roman, im Film bzw. in der Abhandlung thematisiert wird. So kann ein echtes Zitat etwa das Labyrinthmotiv im Allgemeinen thematisieren, aber es kann aus logischen Gründen natürlich nicht das besondere Labyrinth der Handlung meinen. Wenn so wie bei oberen Beispiel (1. Zitat) ein Text von Grundberg zitiert wird, so erscheint er als passend, da die darin thematisierte Glaubwürdigkeit von Medien eben auch ein Thema der Abhandlung darstellt. Tatsächlich ergibt sich gelegentlich sogar der Eindruck, dass ein echtes Zitat entgegen den eigentlichen Tatsachen scheinbar Bezug auf die Handlung des Films nimmt. Dieser Effekt spricht grundsätzlich für eine gewisse Raffinesse des Autors hinsichtlich der Auswahl und Einfügung der echten Zitate.

2. Wenn ein fiktives Zitat passend erscheinen soll, so ist dies keine Frage der Thematik. Denn, wenn

⁶⁷ Vgl. dazu: Danielewski: House of Leaves. S.354 ff.

der Wortlaut eines Zitats erfunden werden kann, lässt er sich beliebig an die jeweiligen thematischen Erfordernisse anpassen. Im Gegensatz zu den echten Zitaten, die eine ähnliche allgemeine Thematik aufweisen müssen, können die fiktiven Zitate direkt auf die spezifische Handlungssituation angepasst werden. Das heißt, dass sich ein fiktives Zitat z.B. nicht nur auf eine allgemeine Darstellung des Labyrinthmotivs beschränken muss, sondern sich eben direkt auf das Labyrinth des Hauses beziehen kann. Die Schwierigkeit eines solchen Zitats besteht demnach nicht in den Aspekten Auswahl und Einfügung, sondern eher darin, dass das Zitat sich wie ein authentisches Zitat lesen muss. Es wurde bereits erwähnt, dass sich in der Abhandlung (aus Gründen der Imitation) hauptsächlich Bezüge zu kritischer Literatur finden lassen. Diese Situation bedingt somit eine bestimmte Form der fiktiven Zitate, da diese vor allem eins sein müssen: glaubwürdig. Das heißt, dass aufgrund der spezifischen Erfordernisse hinsichtlich intertextueller Bezüge, die sich durch die im Roman imitierte Form der Abhandlung ergeben, in den fiktiven Zitaten zwangsläufig die Form und der Tonfall von Sekundärliteratur imitiert werden müssen. Dementsprechend handelt es sich bei den fiktiven Zitaten also ebenso um eine Art der Imitation. Damit wird ersichtlich, dass sich bei den fiktiven Zitaten im Kleinen exakt die selbe Situation ergibt, wie bei der Abhandlung im Großen. Es handelt sich jeweils um eine Imitation von Metatextualität, wobei die Imitation des Kleinen eine unumgängliche Notwendigkeit der Imitation des Großen darstellt.

Festzuhalten bleibt vorerst, dass sich im Roman echte Zitate und Pseudozitate finden lassen, wobei bei den echten Zitaten hauptsächlich die Aspekte Auswahl und Einfügung von Bedeutung sind, wohingegen sich bei den fiktiven Zitaten der Aspekt der Imitation als zentral erweist.

Neben den Zitaten, die in die Abhandlung aufgenommen, präsentiert und dort auch besprochen werden, sind als bevorzugte Orte, wo sich im Roman Zitate finden lassen, auch noch die Mottos am Anfang der jeweiligen Kapitel zu nennen, sowie die Appendices gegen Ende des Romans, die streckenweise überhaupt nur aus seitenlangen Anhäufungen von Zitaten aus verschiedensten Quellen bestehen.

Für mich hat sich nun natürlich allein aufgrund der schieren Menge von Zitaten und Anspielungen die Frage gestellt, welche intertextuellen Bezüge ich in meiner Arbeit näher behandeln soll. Und ich habe mich dafür entschieden, solche zu präsentieren, von denen ich überzeugt bin, dass diesen Bezügen aufgrund bestimmter Eigenschaften, die im Folgenden zu zeigen sein werden, besondere Bedeutung zukommt. Um den entscheidenden Punkt vorwegzunehmen: Ich werde vor allem solche intertextuelle Bezüge besprechen, die einen selbstreferentiellen Impuls aufweisen, also solche, die bestimmte Aspekte des Romans thematisieren bzw. offen legen. Gesucht sind also Stellen des

Romans, die einerseits intertextuelle Bezüge darstellen und sich andererseits dadurch auszeichnen, dass sie (meistens auf indirekte Weise) über den Roman sprechen. Mit anderen Worten: Wann, wie und was spricht der Text über sich selbst, indem er gleichzeitig andere Texte sprechen lässt. Als Erstes möchte ich dabei auf den Theseusmythos eingehen, auf den an zahlreichen Stellen des Romans angespielt wird.

3.3 Der Theseusmythos

3.3.1 Einleitung

Der Theseusmythos wird im Roman nicht nur thematisch aufgenommen bzw. verarbeitet, sondern nacherzählt, besprochen und damit mehr als deutlich markiert. Es handelt sich demnach um eine äußerst explizite Form der Anspielung. So wird dem Mythos in der Abhandlung sogar ein eigenes Kapitel gewidmet (Der Titel des 13. Kapitels lautet „~~The Minotaur~~“⁶⁸), wobei die Stelle an der sich das besagte Kapitel befindet, keinesfalls beliebig erscheint, sondern sich, vor allem aufgrund des Topos Labyrinth, ein Zusammenhang zwischen der Behandlung des Mythos und den geschilderten Ereignissen des Films (sowie der Form des Romans) ergibt. Der Theseusmythos wird grundsätzlich immer dann besprochen, wenn sich die Figuren des Romans in den labyrinthischen Gängen des Hauses verirren. Allerdings muss erwähnt werden, dass die diesbezügliche Thematik (natürlich besonders der Topos Labyrinth) nicht nur an dieser Stelle, in diesem Kapitel zu finden ist, sondern sich vielmehr über weite Teile des Romans erstreckt.

Besondere Bedeutung erhält der Theseusmythos aber nicht nur aufgrund der expliziten Benennung, in diesem Zusammenhang könnte man von einer 1. Markierung sprechen, sondern vor allem dadurch, dass die betreffenden Stellen in roter Schrift erscheinen und zusätzlich auch noch durchgestrichen sind. Demnach ließe sich bei diesen Stellen, die explizit auf den Mythos anspielen, von einer dreifachen Markierung sprechen. (Dieser Sachverhalt, also rote, durchgestrichene Schrift, gilt für alle expliziten Anspielungen auf den Theseusmythos, allerdings heißt das nicht, dass jede Stelle, an der sich rote, durchgestrichene Schrift finden lässt, automatisch den Theseusmythos zum Thema hat.⁶⁹) Die Mehrfach-Markierung verleiht diesen Passagen und damit der darin verhandelten Thematik eine augenscheinliche Signifikanz, da sich diese Stellen durch die Markierungen deutlich

⁶⁸ Danielewski: *House of Leaves*. S.313

⁶⁹ Hayles versteht diese Markierungen, ähnlich wie dies vorhin über die Verwendung von blauer Farbe behauptet wurde, als eine Anspielung an Hypertexte. Die betreffenden Textpassagen (auch wenn es sich dabei nicht direkt um Anspielungen an den Theseusmythos handelt) werden durch die Markierungen in Bezug zueinander gesetzt. Die Passagen werden sozusagen miteinander verlinkt. Siehe dazu: Hayles: *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*. S.800

vom restlichen Text absetzen. Besonders auffällig erscheint hierbei, dass die zusätzlich zur expliziten Benennung hinzukommende Zusatzmarkierung eben verdoppelt eingesetzt wird (rot und durchgestrichen), wobei eine einzelne Zusatzmarkierung (rot oder durchgestrichen) wohl ebenso für eine deutliche Signalwirkung ausgereicht hätte. Vielmehr verleiht die verdoppelte Zusatz-Markierung den Passagen etwas Widersprüchliches: Einerseits scheint die rote Schrift, die sich deutlich vom Schwarz der restlichen Schrift absetzt, auf einen Sonderstatus, auf eine besondere Wichtigkeit der Passagen hinzuweisen. Sie hebt die Passagen hervor. Andererseits scheinen diese Passagen im Gegensatz dazu durch das Durchgestrichensein ebenso stets vom Verschwinden bedroht zu sein. Um nun näher auf die Funktion dieser Markierungen eingehen zu können, lohnt ein Blick in den Roman, da die Markierungen darin durchaus thematisiert werden. In einer Fußnote bemerkt Truant zu den durchgestrichenen Passagen nämlich folgendes:

„Note: Struck passages indicate what Zampanò tried to get rid of, but which I, with a little bit of turpentine and a good old magnifying glass managed to resurrect.“⁷⁰

An anderer Stelle verbindet Truant diese allgemeine Feststellung dezidiert mit dem Theseus- bzw. Minotaurus-Thema:

„Whether you’ve noticed or not – and if you have, well bully for you – Zampanò has attempted to systematically eradicate the ‘**Minotaur**’ theme throughout The Navidson Record.“⁷¹

Der Theseus-Mythos oszilliert in der Abhandlung somit zwischen den Polen der An- und Abwesenheit (was sich eben durch die Markierung verdeutlicht), wodurch sich, nebenbei erwähnt, ebenso eine gewisse Dynamik zwischen dem Autor (also Zampanò) und dem Herausgeber (also Truant) bzw. eine Dynamik zwischen Text und Paratext offenbart. Während der Erste (der Autor) Teile seiner Abhandlung löschen will, versucht der Zweite (der Herausgeber) eben diese Löschungen wieder rückgängig zu machen. Dementsprechend könnte man von einer über weite Strecken des Romans spürbaren Dynamik sprechen, die sich durch die teils destruktiven, teils dezentrierenden Absichten vonseiten des Autors und der Absicht der Rekonstruktion vonseiten des Herausgebers (Truant) ergibt. Da Truant in seiner Funktion als Herausgeber vor allem auch ein Leser der Abhandlung ist, drängt sich die Vermutung auf, dass diese angedeutete Dynamik zwischen Zampanò und Truant auch für den Autor des Romans (also Danielewski) und den tatsächlichen Leser des Romans anwendbar ist. So wie Truant den Versuch anstellt, aus einer Truhe voller fragmentarischer, teils verbrannter oder überschriebener Seiten einen ganzen Text herzustellen, so versucht der tatsächliche Leser die teils kryptischen, teils unvollständigen Teile des Romans in ein kohärentes Ganzes zu fügen. Die Wiederherstellung des Textes bzw. die Ordnung der

⁷⁰ Danielewski: House of Leaves. S.111

⁷¹ Ebenda. S.336

Einzelteile gelingt Truant allerdings nicht vollständig, gewisse Teile können nicht wieder sichtbar gemacht werden, wobei eben diese Stellen im Text als materielle Leerstellen, als Unterbrechungen des Textes, als weiße Flächen auf der Buchseite jeweils unterschiedlicher Größe erscheinen. Wenn nun die rekonstruktive Arbeit Truants, wie soeben angedeutet wurde, als Metapher für die „hermeneutische Arbeit“ des Lesers verstanden werden könnte, dann verraten diese tatsächlichen Leerstellen (also die weißen Flecken im Text) bereits einiges über die Struktur des Romans: Dieser versagt sich nämlich grundsätzlich einer endgültigen, absolut kohärenten, nichts offen lassenden Lesart. Vielmehr zeichnet sich der Roman eben dadurch aus, dass er durch Leerstellen, sowie durch Paradoxien eine gewisse Offenheit bzw. Unbestimmtheit bestimmter Teile des Romans erzeugt, die sich einer endgültigen Auslegung widersetzt.

Materielle Leerstellen im Sinne von weißen Flecken im Text finden sich nun auch bei den Passagen, die auf den Theseusmythos anspielen und stellen also die Stellen dar, die Truant nicht wiederherstellen konnte. Diese tatsächlichen Lücken im Text erstrecken sich von fehlenden Buchstaben oder Wörtern bis hin zu fehlenden längeren Passagen⁷² und verdeutlichen somit ebenso das Schwanken der den Theseusmythos betreffenden Passagen zwischen An- und Abwesenheit, das bereits anhand der mehrfachen Markierung erwähnt wurde. Die Passagen, die auf den Theseus-Mythos explizit anspielen, gehören somit gewissermaßen zum Text und gleichzeitig aber auch nicht. Die Passagen sind Nicht-Text, da sie Zampanò aus seiner Abhandlung entfernt bzw. entfernen möchte; sie sind Text, da Truant sie wieder einfügt bzw. einzufügen versucht. Da diese Passagen also Text und Nicht-Text, an- und abwesend zugleich sind, lassen sie sich als widersprüchlich, oder anders gesagt, als hybrid beschreiben. Und eben dieser Aspekt, nämlich Hybridität, wird denn auch, wie sich zeigen wird, im Mythos selbst verhandelt. Um dies zu verdeutlichen und insgesamt näher auf die Bedeutung (bzw. die verschiedenen Bedeutungsschichten) dieses intertextuellen Bezugs im Roman eingehen zu können, ist es vorerst notwendig, kurz auf die Handlung des Mythos einzugehen.

3.3.2 Inhalt:

König Minos lässt sich von Dädalus ein dermaßen verworrenes Labyrinth erbauen, dass selbst der Erbauer nach der Besichtigung kaum mehr aus diesem herausfindet. Dieses Labyrinth dient fortan als Gefängnis für den Minotaurus, ein Ungeheuer, halb Mensch halb Stier, das aus einem Geschlechtsakt zwischen der Königin und einem Stier hervorgegangen ist. Jahr für Jahr werden nun dem Minotaurus Jünglinge zum Fraß vorgeworfen, solange bis der Held Theseus das Labyrinth betritt, den Minotaurus tötet und mithilfe des roten Fadens der Ariadne auch wieder aus dem

⁷² Vgl. dazu bspw.: Danielewski: House of Leaves. S.336 – 338

Labyrinth findet.

Soviel zum bekannten Inhalt des Mythos. Die Geschichte des Mythos dreht sich um ein zentrales Element: Das Labyrinth. Minos, der König und Initiator des Labyrinths. Dädalus, der Erbauer des Labyrinths, der sich beinahe in seiner eigenen Schöpfung verirrt. Minotaurus, das hybride Ungeheuer und Bewohner bzw. Insasse des Labyrinths. Und natürlich Theseus, der Held und Bezwingen des Minotaurus und des Labyrinths.

Der Mythos setzt sich also aus verschiedenen Elementen und Themen zusammen, die durch die Handlung des Mythos in einen narrativen Zusammenhang gesetzt werden. Eben diese Elemente finden sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in zahlreicher Form im Roman wieder. An erster Stelle wäre hierbei wohl das Element Labyrinth zu nennen.

3.3.3 Das Labyrinth:

Das Haus

Es versteht sich wohl von selbst, dass die Beschreibungen des Hauses mit seinen verwirrenden Gängen und Hallen den Eindruck eines riesigen Labyrinths entstehen lassen sollen. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Figuren, die das Innere des Hauses betreten, stets Gefahr laufen sich zu verirren, was denn auch mehrfach der Fall ist und als untrügliches Merkmal eines jeden Labyrinths gelten kann. Ein Unterschied zum Labyrinth des Mythos zeigt sich allerdings darin, dass die Form des Hauses nicht statisch, sondern veränderbar ist. So verändern sich ständig, scheinbar zufällig die Größe und Form des (inneren) Hauses. Während sich das Labyrinth zu Beginn auf die Größe eines Flurs beschränkt, nimmt das Haus zeitweise schier unendliche Ausmaße an, um zum Schluss abermals zu kollabieren bzw. gänzlich zu verschwinden. Diese Veränderungen und Verschiebungen vermitteln einen Eindruck des Unberechenbaren und lassen das Haus in seiner wuchernden Dynamik als etwas nahezu Organisches erscheinen. Dieser Unterschied zum klassischen Labyrinth des Mythos bringt einen weiteren entscheidenden Unterschied mit sich. Während im Mythos der rote Faden den rettenden Weg kennzeichnet, der wieder aus dem Labyrinth hinausführt, werden solche Hilfsmittel (Schnur, aber auch Plan und Kompass) aufgrund der sich verändernden Form des Hauses vollkommen nutzlos.

Ein prägnantes Beispiel für das Versagen des roten Fadens innerhalb des Hauses findet sich im 12. Kapitel. Navidson befindet sich zu diesem Zeitpunkt im Zuge einer Rettungsaktion am Fuße einer Wendeltreppe. Die Verbindung zum oberen Ende der Treppe, wo sich der Ausgang befindet, wird durch ein Seil gewährleistet, allerdings eben nur bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Treppe sich plötzlich dermaßen in die Länge zieht, sodass das Seil, das oben befestigt wurde, nicht mehr bis zum unteren Ende reicht.

Then at a certain point, the depth of the stairway begins to exceed the length of the rope. By the time Reston reaches the top the rope has gone taut, but the stairway still continues to stretch. Realizing what is about to happen, Navidson makes a desperate grab for the only remaining thread connecting him to home, but he is too late. About ten feet above the last banister the rope snaps...⁷³

Bezeichnenderweise wird an der entscheidenden Stelle die Bezeichnung „rope“ durch „thread“ ersetzt, was deutlich auf das Hilfsmittel des Mythos verweist, das in den wuchernden Dimensionen des Hauses allerdings versagt.

Diese Möglichkeit, das mythische Element Labyrinth auf die Handlungsebene des Romans zu beziehen, ist aufgrund der räumlichen Verhältnisse des Hauses bzw. der damit für die Figuren verbundenen Gefahr des Verirrens recht offensichtlich und bedarf keiner weiteren Erläuterungen. Allerdings ist diese Bezugsmöglichkeit eben keineswegs die einzige, wie sich im Folgenden herausstellen wird.

Der Roman

Außer der Identifizierung des Labyrinths mit der bizarren Räumlichkeit des Hauses eröffnet sich des Weiteren die Möglichkeit das Element Labyrinth auf den Roman im Ganzen, auf seine Struktur zu beziehen. Und der Roman wäre nicht der Roman, wenn er diese Möglichkeit nicht auf gewisse Weise selbst thematisieren würde. Im 9. Kapitel der Abhandlung findet sich folgende Beschreibung Zampanòs über den Film von Navidson:

From the outset of *The Navidson Record*, we are involved in a labyrinth, meandering from one celluloid cell to the next, trying to peek around the next edit in hopes of finding a solution, a centre, a sense of whole, only to discover another sequence, leading in a completely different direction, a continually devolving discourse, promising the possibility of discovery while all along dissolving into chaotic ambiguities too blurry to ever completely comprehend.⁷⁴

Diese Charakterisierung des Films lässt sich auch auf den Roman beziehen. Oder wie Chanen es ausdrückt:

„In *House of Leaves* the labyrinth of the house is echoed in the labyrinth of Navidson’s film, of Zampanò’s text, of Truant’s commentary and of the world itself.“⁷⁵

Gemeint ist damit nichts anderes, als dass der Roman, metaphorisch gesprochen, über weite Strecken labyrinthische Züge annimmt. Demgemäß ließe sich der Roman als ein Text-Labyrinth beschreiben, das für den Leser tatsächlich mehr als einmal die Gefahr birgt, sich darin zu verirren. So können etwa mehrfach verschachtelte Fußnoten, die einen vom Primärtext zum Sekundärtext, von dort zum Tertiärtext verweisen, um den Leser von dort an verschiedenste Stellen des Romans

⁷³ Danielewski: *House of Leaves*. S.293 ff.

⁷⁴ Ebenda. S.114

⁷⁵ Chanen: *Surfing the text*. S.172

und wieder zurückzuschicken und so weiter, können eben solche Lese-Erfahrungen beim Leser durchaus den Eindruck des Verirrt-Seins hervorrufen. Besonders die exzessiv verwendeten Fußnoten lassen sich, der Labyrinthmetaphorik folgend, somit als Weggabelungen auffassen, an denen sich der Leser zwangsläufig entscheiden muss, in welche Richtung er weitergeht. Entweder den Weg weiter verfolgen, auf dem man sich gerade befindet, sofern er überhaupt weitergeht oder in einen abzweigenden Nebengang abbiegen. Dabei kann es natürlich stets zu Sackgassen kommen, die einen keine andere Wahl lassen, als zurück zu gehen. Dies ist bspw. der Fall, wenn der Leser durch eine Fußnote zu einer Stelle verwiesen wird, wo sich eigentlich ein angekündigter Text befinden sollte, nur um dort darauf hingewiesen zu werden, dass der besagte Text leider nicht vorhanden ist. Die Labyrinthmetaphorik beschreibt also exakt jenen strukturellen Effekt, der bereits in einer Anspielung auf Hypertexte bzw. hinsichtlich der Verwendung von Paratexten und intratextuellen Verweisen im Roman erwähnt wurde, nämlich, dass dem Leser aufgrund der ausgeprägten Verweisstruktur verschiedene Lesarten offen stehen.

Ähnlich labyrinthische Verhältnisse gelten für diejenigen Stellen des Romans, bei denen die Raumaufteilung der Buchseite konventionelle Richtlinien verlässt und der Text schräg, auf den Kopf gestellt, verzerrt oder spiegelverkehrt erscheint. Die konventionelle Abfolge von Schriftzeichen, von links nach rechts – von oben nach unten, wird unterbrochen bzw. kurzfristig aufgehoben. Das ständige Drehen des Kopfes oder Buches kann dadurch gelegentlich zu einem Effekt der Orientierungslosigkeit führen. Bezeichnenderweise finden sich derartige Abschnitte ausschließlich dann, wenn sich auf der Inhaltsebene eine Figur im Labyrinth befindet. Der Leser befindet sich demnach in diesen Abschnitten in einer ähnlichen Situation wie die betreffende Figur. Beide, sowohl die Figur als auch der Leser, müssen sich ihren weiteren Weg durch das Labyrinth bzw. durch die Buchseite suchen. Die Handlung wird in solchen Momenten durch den Schriftzug verdoppelt, der Schriftzug wird zum Schriftbild, der Text imitiert die Visualität des Films. Danielewski nutzt diesbezüglich nahezu alle Verfahren und Effekte, die die „Visuelle Poesie“ zur Verfügung stellt.⁷⁶

Eine auffallende Koppelung dieser Effekte, also die exzessive Verwendung von Paratexten, intratextuellen Verweisen und unkonventioneller Schriftanordnung, findet sich u.a. im 9. Kapitel der Abhandlung. Es wurde bereits erwähnt, dass Chanen in seinem Artikel eben dieses Kapitel benutzt, um die Hypertextstruktur des Romans aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang sei noch darauf hingewiesen, dass Chanen das Textlabyrinth nicht nur beschreibt, sondern sogar kartographiert und damit visualisiert. Ähnlich zur Vorgehensweise bei Hypertexten erstellt er ein Diagramm, das sämtliche Texteinheiten des Kapitels, sowie die möglichen Verbindungen (bzw. Knotenpunkte)

⁷⁶ Einige Beispiele dazu finden sich in Deterding/ Hölter: Papier simuliert visuelle Medien. S.215 f.

zwischen den Einheiten verzeichnet. Das Ergebnis ist ein ausgesprochen verzweigtes Diagramm, das einen interessanten Einblick in die Netzstruktur des Kapitels bzw. des Labyrinths erlaubt.⁷⁷

Eine Konsequenz dieser Netzstruktur besteht nun darin, wie dies bereits an einer anderen Stelle dieser Arbeit erwähnt wurde, dass die jeweiligen Lesarten verschiedener Leser durchaus unterschiedlich sein können. Somit gilt die folgende, von Zampanò stammende Charakterisierung des Hauses eben auch für den Text:

„Due to the wall-shifts and extraordinary size, any way out remains singular and applicable only to those on that path at that particular time. All solutions then are necessarily personal.“⁷⁸

Die jeweilige Lesart des Romans (bzw. der Weg durch den Roman) hängt also vom Leser ab und bleibt damit stets eine subjektive.

Im Unterschied zum vorher besprochenen Labyrinth im Haus, also dem Labyrinth auf der Handlungsebene, bei dem sich der sprichwörtliche rote Faden als nutzlos herausstellte, lässt sich im Textlabyrinth, also im Roman, allerdings durchaus so etwas wie ein roter Faden erkennen. Auf eben diesen Aspekt wird hingewiesen, wenn in der Abhandlung erwähnt wird, dass „[...] the narrative events up till now have proved an easy enough thread to follow, [...]“⁷⁹ Und tatsächlich fungieren die Geschehnisse der Handlung, wie es das Zitat nahe legt, als roter Faden oder, wenn man so will, als Handlungsfaden durch das Textlabyrinth des Romans. Diese Orientierungsfunktion der Handlung ergibt sich dadurch, dass, im Gegensatz zur Diskontinuität der Textebenen, die sich ständig gegenseitig unterbrechen, die Handlungen der jeweiligen Ebenen für sich genommen durchaus linear verlaufen. Wenn man also auf die Sprünge im Text, die sich durch Fußnoten und Verweise ergeben, verzichtet und somit die jeweiligen Textebenen einzeln liest, findet man mehr oder weniger lineare Handlungen in ihrer chronologischen Reihenfolge vor.

In diesem Zusammenhang lassen sich auch bestimmte (Pseudo)Paratexte als Orientierungshilfen für den Leser verstehen. Man denke diesbezüglich an das Inhaltsverzeichnis, die Kapitelüberschriften (im Anhang) oder an den Index. Allerdings sind diese Orientierungshilfen mit gewissen Einschränkungen behaftet, was sich am deutlichsten beim Index zeigt, bei dem es sich nicht um einen konventionellen Index handelt. So verzeichnet der Index u.a. Schlagwörter, die nicht im Text zu finden sind, Schlagwörter, die schlichtweg unbedeutend sind, sowie Verweise, die sich bei einer Überprüfung als falsch herausstellen. Der Index kann zwar als Orientierungshilfe genutzt werden, andererseits sollte dabei nicht vergessen werden, dass der Index (seinem fiktiven Status gemäß) eben durchaus auch nutzlose, gelegentlich auch verfälschende Informationen beinhaltet und sich damit als Teil des Spiels bzw. Teil des Labyrinths offenbart.

⁷⁷ Siehe dazu: Chanen: Surfing the text. S.170

⁷⁸ Danielewski: House of Leaves. S.115

⁷⁹ Ebenda. S.418

Mit dem bisher Gesagten sollte deutlich geworden sein, dass das Labyrinth-Motiv sich nicht nur auf der Handlungsebene wiederfinden lässt, sondern dass die Stellen im Roman (bzw. in der Abhandlung), die sich auf das Labyrinth beziehen, sich stets auch auf den Roman selbst beziehen lassen. Das Labyrinth-Motiv kann somit offenkundig als selbstreferentieller Aspekt des Romans verzeichnet werden, der sich durch die strukturelle Analogie zwischen Roman und Labyrinth ergibt. Wenn in der Abhandlung also das mythische Element Labyrinth thematisiert wird, dann meint der Roman an solchen Stellen indirekt immer auch sich selbst.

3.3.4 Figurenkonstellationen

Nachdem nun zur Genüge angedeutet sein dürfte, dass sich der Topos Labyrinth auf eine inhaltliche Ebene als auch in einer selbstreferentiellen Funktion auf die Ebene des Textes selbst beziehen lässt, klärt sich Frage, wer das Labyrinth betritt, mehr oder weniger von selbst. Einerseits betreten auf der inhaltlichen Ebene die Figuren des Romans (Navidson, Holloway, ...) das Labyrinth des Hauses, andererseits betritt der Leser das Labyrinth des Textes. Leser meint nun sowohl den tatsächlichen Leser des Romans, als auch die fiktiven Herausgeber-Figuren innerhalb des Romans (also Truant und die namenlosen Herausgeber), da diese Figuren, wie bereits erwähnt wurde, in ihrer Funktion als Herausgeber natürlich in erster Linie auch Leser der Abhandlung sind. Vor allem Truant als Herausgeber der Abhandlung gibt ein einprägsames Beispiel eines verirrtten Lesers ab, der Gefahr läuft, sich im Labyrinth des Textes zu verlieren. „[...] lost in the twist of so many dangerous sentences.“⁸⁰, wie Truant seine Lektüre des Textes an einer Stelle der Einleitung beschreibt. Jedes Labyrinth, ob inhaltlich oder metaphorisch verstanden, bedingt somit automatisch die Figuren bzw. die Leser, die es betreten. Diese Figuren lassen sich nun allerdings nicht mehr eindeutig den im Mythos durchgespielten Rollen, also Held, Opfer oder Ungeheuer, zuordnen. Zwar gibt es gelegentlich punktuelle Übereinstimmungen, wenn sich etwa eine Figur in einer bestimmten Situation sozusagen „heldenhaft“ benimmt, aber im Großen und Ganzen erscheinen die Figuren im Laufe der Handlung als zu komplex oder auch zu widersprüchlich, als dass sie sich auf eine derartige Rolle beschränken ließen. Die Rollen des Mythos erscheinen als zu statisch, zu stereotyp, um sie eindeutig auf die Figuren des Romans umlegen zu können. Ein weiteres Problem dabei, den Figuren des Romans mythische Rollen zuzuordnen, besteht darin, dass die Figuren im Mythos sich hinsichtlich bestimmter struktureller Elemente (wie etwa das Element „Der Kampf“) gegenseitig ergänzen und damit eine oppositionelle Figurenkonstellation bilden, von der im Roman allerdings keine Rede sein kann. Besonders klar tritt dies bei der Figur Theseus und dem Minotaurus hervor. Theseus wird überhaupt erst zum Helden, indem er sich dem Minotaurus stellt und ihn besiegt.

⁸⁰ Ebenda. S.XVIII

Seine Figur erfordert unausweichlich die Existenz eines Ungeheuers. Das heißt, dass es ohne den Minotaurus keinen Theseus gibt, dass es ohne den Kampf mit dem Minotaurus keinen Helden Theseus gibt. Diese strukturelle Abhängigkeit wird im Roman nun nicht erfüllt. Besonders auffällig zeigt sich dieser Aspekt bspw. an der Figur Holloway, der im Zuge der Handlung gleich in mehreren Rollen auftritt. Von Anfang an bewaffnet, scheint er sich am ehesten auf einen Kampf mit mythischen Ungeheuern vorzubereiten. Paradoxerweise werden diese vagen Ansätze des Heldenhaften im weiteren Verlauf ins Gegenteil verkehrt. Scheinbar vollkommen dem „Labyrinthkoller“ verfallen, wird Holloway zur Gefahr für seine Kameraden, schießt auf sie und übernimmt damit kurzfristig selbst die Rolle des Ungeheuren. Schlussendlich kommt Holloway sogar scheinbar die Rolle eines Opfers zu, das von einem Ungeheuer getötet wird. Letzteres bleibt im Roman lediglich eine Andeutung, die nicht eindeutig geklärt werden kann, da diese Möglichkeit die Bestimmtheit eines Ungeheuers voraussetzt, die allerdings, wie sich noch zeigen wird, im Roman keineswegs gegeben ist. An dieser Stelle deutet sich das eigentliche Problem an. Die Figurenkonstellation des Mythos kann deshalb nicht übertragen werden, da im Roman ein zentraler Baustein unausgefüllt bzw. unbestimmt bleibt: nämlich der Minotaurus. Ohne die Existenz bzw. die eindeutige Verkörperung des Ungeheuren bricht die oppositionelle Held/Antiheld-Struktur des Mythos auseinander. Wenn es keinen Minotaurus gibt, kann es auch keinen Theseus geben. Bevor nun näher auf den (abwesenden) Minotaurus im Roman eingegangen wird, möchte ich noch kurz auf die Figur Dädalus zu sprechen kommen, die sich im Roman durchaus wiederfinden lässt. So bemerkt Truant in einer Fußnote folgendes über Zampanò:

„He tries to escape his invention but never succeeds because for whatever reason, he is compelled, day and night, week after week, month after month, to continue building the very thing responsible for his incarceration.⁸¹

Besonders die Begriffe „invention“ und „building“ laden förmlich dazu ein, die Abhandlung als ein Labyrinth zu verstehen, wobei Zampanò dabei die Rolle des Baumeisters, des Konstrukteurs zufällt, der nicht mehr aus seinem Bauwerk hinaus findet. Die Parallelen zur Figur Dädalus bzw. die zwischen dem Architekten und dem Autor sind wohl offensichtlich. Dädalus der Baumeister des mythischen Labyrinths, Zampanò der Baumeister des Textlabyrinths. Bis zu einem gewissen Grad kann somit natürlich auch Truant als Dädalus-Figur gelten, da er der Abhandlung einen weiteren Text, eben seine Anmerkungen hinzufügt, und damit also, metaphorisch gesprochen, das Labyrinth weiter ausbaut. Truant ist es denn auch, der den Leser dazu einlädt, das Labyrinth bzw. den Text nochmals zu erweitern: „You might try scribbling in a journal, on a napkin, maybe even in the

⁸¹ Ebenda. S.337

margins of this book.“ (Die Unterstreichung wurde von mir hinzugefügt.)⁸² Diese Möglichkeit sich an den Rändern des Textes einzuschreiben, wird im Roman nun nicht nur von Truant (sowie natürlich auch von den Herausgebern) wahrgenommen bzw. vorgeführt, sondern wird auch noch an einer anderen Stelle des Romans verdeutlicht. In einer Szene gegen Ende des Romans trifft Truant auf Musiker, deren Songtexte scheinbar einen Bezug zur Abhandlung (bzw. den Roman) herstellen. Nachdem Truant sie darauf anspricht, überreichen sie ihm in einer Art „mise en abyme“-Effekt eine Version des Romans „HoL“, das heißt, eine herausgegebene Fassung der Abhandlung inklusive seiner eigenen Anmerkungen. Truant bemerkt hierzu folgendes:

„During their second set, I thumbed through the pages, virtually every one marked, stained and redlined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves.“⁸³

Die Lektüre der Musiker offenbart sich also, ähnlich zu der von Truant, als eine Wechselbeziehung von Lesen und Schreiben bzw. von Kommentar und eigener Geschichte. Die Leser-Figuren müssen sich also nicht nur einen Weg aus dem Textlabyrinth suchen, sondern bauen dieses durch ihre eigenen Kommentare sogar noch weiter aus und da, wie bereits erwähnt wurde, diese Figuren eben auch als Stellvertreter des eigentlichen Lesers verstanden werden können, lässt sich also sogar der eigentliche Leser als eine Abart der Dädalus-Figur verstehen bzw. wird er zumindest eingeladen, sich in dieser Rolle zu versuchen.

3.3.5 Der Minotaurus

Nachdem bisher ausschließlich vom Labyrinth bzw. den Figuren, die das Labyrinth betreten, die Rede war, stellt sich nun die Frage, wer denn das Labyrinth bewohnt. Oder anders ausgedrückt: Welche Entsprechung bzw. Entsprechungen finden sich im Roman zur Figur des Minotaurus.

In Borges' „Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der imaginären Wesen“ findet sich ein Artikel zum Minotaurus, in dem Borges gleich zu Beginn behauptet, dass es irgendwie natürlich erscheint, dass sich im Zentrum eines monströsen Hauses, gemeint ist damit natürlich das Labyrinth, ein monströses Wesen befindet. „Es scheint angebracht, daß in einem ungeheuerlichen Hause ein ungeheuerlicher Bewohner sei.“⁸⁴

Eben diese Erwartungshaltung, nämlich in der Finsternis des Labyrinths auf ein blutrünstiges Ungeheuer zu treffen, kann denn auch als ein gemeinsamer Nenner der (meisten) Figuren, die in das Haus aufbrechen, gelten. Diese Haltung trifft natürlich auch für den Leser zu und dies nicht ohne Grund. Denn von Anfang an finden sich zahlreiche Indizien bzw. Spuren, man könnte auch von

⁸² Ebenda. S.XXIII

⁸³ Danielewski: House of Leaves. S.514

⁸⁴ Borges: Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der imaginären Wesen. S.86

Zeichen sprechen, die auf die Existenz eines Ungeheuers schließen lassen und damit eine gewisse Erwartungshaltung in den Figuren, aber eben auch im Leser schüren. Eines dieser Indizien ergibt sich etwa durch ein immer wiederkehrendes Geräusch, das als „growl“⁸⁵ bezeichnet wird und das gelegentlich aus bzw. in dem Haus hörbar ist. Bezeichnenderweise lässt der verwendete Begriff „growl“, der knurren oder grollen bedeuten kann, offen, ob der Ursprung des Geräusches organischer (Tier, Mensch oder Bestie) oder anorganischer Art (das Haus) ist.

Schon wesentlich deutlicher erscheint hingegen das im Folgenden beschriebene Indiz, auf das eine ins Haus führende Expedition bei ihrem Rückweg stößt:

„Nevertheless, the climb still proceeds smoothly, until Holloway discovers the remains of one of their foot long neon markers barely clinging to the wall. It has been badly mauled, half of the fabric torn away by some unimaginable claw. Even worse their next cache has been gutted.“⁸⁶

Diese Indizien oder Zeichen verdichten sich im weiteren Verlauf immer mehr, formen also einen Spannungsbogen und steuern damit auf einen Höhepunkt hin, der ausschließlich im Auftauchen des Ungeheuers, der Verkörperung des Monströsen, bestehen kann. Allerdings, und dies ist der entscheidende Punkt, wird diese Erwartungshaltung eben nicht erfüllt, der Spannungsbogen bleibt bis zuletzt offen. Das Ungeheuer will und will nicht kommen, es zeichnet sich, trotz aller auf es hinweisender, schon nahezu fordernder Zeichen, vor allem durch seine Abwesenheit aus. Somit gilt für das Ungeheuer, eben die Verkörperung des Minotaurus im Roman, das Gleiche, was bereits die Behandlung des Theseusmythos im Roman bzw. in der Abhandlung charakterisierte: Nämlich ein stetiges Hin-und-her-pendeln zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Während das Ungeheuer (bzw. der Minotaurus) durch die Situation, die Spannung und die darauf hinweisenden Zeichen schon nahezu greifbar scheint, wird dieses Versprechen schlicht nicht eingelöst. Der Minotaurus des Romans zeigt sich in seiner Abwesenheit als äußerst hartnäckig.

Außer dieser Abwesenheit der tatsächlichen Verkörperung des Monströsen kann es als sehr bezeichnend gelten, dass das mythische Element Minotaurus, ähnlich zum Element Labyrinth, ebenso auf mehrere Aspekte bezogen werden kann. So findet sich bspw. eine Stelle, die eine Gleichsetzung der Elemente Ungeheuer und Labyrinth nahe legt. So kommentiert eine Figur in einem Interview eine Szene, in der das Haus in sich zusammenfällt und mehrere Figuren zu „verschlingen“ droht, im Nachhinein folgendermaßen:

„Navy said it felt like he was running into the jaws of some big beast about to chomp down . . . and as you saw later on, that’s – that’s exactly what that ugly fucker finally did.“⁸⁷

⁸⁵ Siehe bspw.: Danielewski: House of Leaves. S.67

⁸⁶ Danielewski: House of Leaves. S.122

⁸⁷ Ebenda. S.341

Das Labyrinth, das im Mythos eigentlich die Behausung des Minotaurus darstellt, verwandelt sich in dieser Szene in das Ungeheuer selbst, was sich im Zitat durch die Personifizierung des Hauses („jaws“, „big beast“ und „ugly fucker“) verdeutlicht. Die mythischen Elemente Labyrinth und Minotaurus verschmelzen zu einem.

Das Ungeheuer beschränkt sich dabei aber nicht nur auf die Geschehnisse rund um das Haus, sondern zieht seine unsichtbaren Bahnen scheinbar auch auf den anderen Ebenen des Romans. Dies gilt vor allem für die Ebene Truants: Je mehr Truant sich als Leser in die Lektüre der Abhandlung hinein steigert, umso häufiger erlebt er (alp)traumhafte Visionen, in denen er sich von einer lauernenden Kreatur bedroht fühlt. Ähnlich zur Handlung (des Films) findet sich auch auf der Ebene von Truant Indizien für die Existenz eines Ungeheuers (so etwa vier Rillen im Fußboden, die von einer riesigen Pranke zu stammen scheinen), allerdings bleibt es bei diesen Zeichen, das Monströse beschränkt sich abermals auf ein abstraktes, ein abwesendes Dasein. Diese spezifische Verarbeitung des Minotaurus-Motivs findet sich also in vergleichbarer Form sowohl auf der Primär-, als auch auf der Sekundärebene. Es handelt sich dabei also um die Verdoppelung eines strukturellen Elements bzw. um die bereits in Kapitel 2 besprochene Möglichkeit einer indirekten Bezugnahme von Text und Paratext.

Unabhängig von den tatsächlichen Gründen, ob Drogeneinfluss oder psychotische Veranlagung, inszeniert diese scheinbare Übertragung des Monströsen von einer Ebene der Handlung (Zampanòs Abhandlung) auf die Ebene Truants eine Verschiebung, ein Kollabieren der Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Das Monströse scheint aus Truants Perspektive regelrecht aus dem Buch zu steigen. Eben dieser Zusammenbruch der Fakt/Fiktion-Grenze, der beispielhaft durch die Lektüre Truants bzw. durch seine Visionen aufgezeigt wird, dieses Sich-Verlieren im Akt des Lesen wird von Truant im Zusammenhang mit der ihn belauernden Bestie in der folgenden Passage angesprochen, in der er sich direkt an den tatsächlichen Leser des Romans wendet:

To get a better idea try this: focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. Right at this moment. But don't look. Keep your eyes here. Now take a deep breath. Go ahead take an even deeper one. Only this time as you start to exhale try to imagine how fast it will happen, how hard it's gonna hit you, how many times it will stab your jugular with its teeth or are they nails?, don't worry, that particular detail doesn't matter, because before you have time to even process that you should be moving, you should be running, you should at the very least be flinging up your arms—you sure as hell should be getting rid of this book—you won't have time to even scream.

Don't look.⁸⁸

⁸⁸ Ebenda. S.26 f.

Der Leser wird also ein Teil des Spiels, wird sozusagen zu einer Figur des Romans. Die Grenzen zwischen Text und Wirklichkeit werden in zweierlei Hinsicht aufgehoben: Einerseits wird der Leser durch die direkte Ansprache förmlich in den Roman gezogen und andererseits gilt für den Leser demnach das Gleiche wie für die fiktiven Leser: nämlich die ständige Gefahr des Grenzverlusts zwischen Lektüre und Wirklichkeit, zwischen Fakt und Fiktion.

Dieses inszenierte Ineinandergreifen von Fakt und Fiktion bzw. die Verwischung der Grenzen zwischen diesen herkömmlich oppositionell gedachten Begriffen verweist damit auf ein Merkmal des Romans selbst, der stetig eine Verwischung der Grenzen von Fakt und Fiktion betreibt, bspw. dadurch, dass er einen fiktiven Inhalt in einer Tatsachen-verbürgenden Form (der Form einer wissenschaftlichen Abhandlung) präsentiert. Dazu später mehr, vorerst sei diesbezüglich nur noch erwähnt, dass die Kopräsenz dieser konträren Begriffe (also Fakt und Fiktion) dem Roman eine bestimmte Eigenschaft verleiht, die bereits hinsichtlich der gleichzeitigen An- und Abwesenheit des Theseusmythos besprochen wurde: nämlich Hybridität. Und da eben dieses Merkmal wohl als das bezeichnende Merkmal des Minotaurus gelten kann, ergibt sich somit ein Bezug zwischen der mythischen Figur des Minotaurus und dem Roman selbst. Der Minotaurus als Synthese von Mensch und Tier, der Roman als Synthese von Fakt und Fiktion. Dieser Aspekt der Hybridität kann natürlich ebenso auch anhand anderer Merkmale festgemacht werden. So scheint Graulund die Hybridität des Romans im folgenden Aspekt zu erkennen:

House of Leaves therefore pulls in two different and, one would believe, contrary directions: one catering to high-brow literary forms of reading and writing heavily influenced by postmodernist thinking, the other to what will eventually turn out to be the fairly straightforward story of a haunted house.⁸⁹

Das Kollabieren bzw. die Dekonstruktion bestimmter, oppositioneller Begriffspaare kann grundsätzlich als ein prägnantes Charakteristikum des Romans gelten: Außer den soeben besprochenen (Fakt/ Fiktion; An-/Abwesenheit) werden im Laufe des Romans auch noch weitere Begriffspaare dekonstruiert. Man denke etwa an bestimmte Vorstellungen bezüglich der Begriffe Innen und Außen, die angesichts der Tatsache, dass innerhalb eines Hauses eine Expedition in schier unendliche Räume beschrieben wird, offensichtlich außer Kraft gesetzt werden. Ähnliches gilt für die Begriffe Zentral und Marginal; man denke etwa an das im Roman zu findende Verhältnis von Text und Paratext. Das Untergraben der oppositionellen Grenzen bestimmter Begriffe findet seine mythische Entsprechung, seine Verkörperung in der Figur des Minotaurus bzw. eben in seiner Hybridität. Unter diesem Gesichtspunkt kann also auch der Minotaurus, so wie dies für das Motiv des Labyrinths gegolten hat, als ein selbstreferentieller Aspekt des Romans verstanden werden. Nur nebenbei sei erwähnt, dass angesichts dieser inszenierten Grenzüberschreitungen,

⁸⁹ Graulund: Text and paratext in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. S.381

diesbezüglich wurde auch der Begriff Dekonstruktion erwähnt, der Einfluss von Derrida bzw. seinem Werk im Roman an einigen Stellen sichtbar, an mehreren Stellen spürbar wird. An dieser Stelle soll nun aber nicht der Einfluss Derridas auf den Roman behandelt werden, da dieser Aspekt es verdienen würde, ausführlich, gegebenenfalls in einer eigenen Arbeit behandelt zu werden, was die Zielsetzung dieser Arbeit bei weitem sprengen würde.⁹⁰

3.3.6 König Minos

Die klassische Variante des Mythos, auf die bisher Bezug genommen wurde, wird in Zampanòs Abhandlung nur kurz, auf wenige Zeilen begrenzt, nacherzählt, was allerdings, wie mittlerweile ersichtlich geworden sein dürfte, keine Auswirkungen hinsichtlich der enormen Bandbreite des Einflusses hat. Neben der klassischen Variante findet sich allerdings in einer von dieser Stelle abzweigenden Fußnote eine weitere Variante des Mythos, die man als ein Um-Schreiben desselben bezeichnen kann.⁹¹

In dieser zweiten Variante ist der Minotaurus nicht ein Ungeheuer, sondern ein missgebildetes Kind des Königs. Dementsprechend stellt das Labyrinth kein Verlies eines Ungeheuers dar, sondern fungiert als Versteck für das entstellte Kind, das der König aus Scham vor der Öffentlichkeit verbirgt. Um nun die Wahrheit über seinen Sohn und damit den eigentlichen Thronfolger zu verbergen, lässt König Minos in der Öffentlichkeit die erlogene Geschichte der Unzucht seiner Frau mit einem Stier verbreiten. Das Umschreiben des Mythos endet allerdings nicht an dieser Stelle. Zampanò berichtet im folgenden von einem (nicht existieren) Theaterstück, das eben diese veränderte Ausgangskonstellation aufgreift und dessen Inhalt er nacherzählt. In Analogie zur Umkehrung des Minotaurus vom Ungeheuer zum entstellten, eigentlich netten und liebenswürdigen Geschöpf stellen sich die vermeintlich unschuldigen Jünglinge als verurteilte Verbrecher dar, die heimlich hingerichtet werden. Der Öffentlichkeit wird lediglich weisgemacht, dass der Minotaurus schuld an ihrem Tod sei, um die Öffentlichkeit vom Labyrinth fernzuhalten. Als sich einer der verurteilten Jünglinge bei seiner Flucht zufällig ins Labyrinth begibt und dabei beinahe den Minotaurus tötet, bemerkt der König allmählich seine Zuneigung für den vormals verstoßenen Sohn und überlegt fortan, wie er seinen Sohn wieder in die Gesellschaft integrieren könnte. Schlussendlich stellt sich allerdings heraus, dass es dafür zu spät ist. Von den Lügengeschichten des Königs aufgestachelt, taucht ein betrunkenener Wüstling namens Theseus auf, der den Minotaurus tötet.

Dieser Variante bzw. dem Verhalten des Königs in dieser Variante entsprechend betrachtet Zampanò

⁹⁰ Erste Hinweise über eine derartige Lektüre finden sich in: Deterding/ Hölter: Papier simuliert visuelle Medien. S.224 ff.

⁹¹ Siehe dazu: Danielewski: House of Leaves. S.110 ff.

die Geschichte des Minotaurus unter folgendem Gesichtspunkt:

„~~I am convinced Minos' maze really serves as a trope for repression.~~“⁹²

Erwähnt werden sollte dabei, dass „repression“ zweifach verstanden werden kann. Einerseits als politische Unterdrückung des erbberechtigten Thronfolgers aufgrund seiner Entstellung und andererseits als Verdrängung dessen, was der Öffentlichkeit nicht preis gegeben wird. Besonders die zweite Deutung, Zampanòs Lesart des Mythos als Geschichte der Verdrängung, eröffnet die Möglichkeit das Haus als metaphorische Verkörperung des psychischen Verdrängungsapparats zu lesen. Diese (psychologische) Lesart erhärtet sich vor allem dadurch, dass mehrere Figuren des Romans, wie sich im Laufe der Handlung herausstellt oder zumindest angedeutet wird, gewisse traumatisch zu nennende Aspekte ihrer Vergangenheit verdrängen bzw. zumindest vor der Öffentlichkeit, ihren Mitmenschen verbergen. Dies gilt offensichtlich in besonderem Ausmaß für Truant und sein Verhältnis zu seiner Mutter, aber in beschränktem Ausmaß auch für andere Figuren wie Navidson und Zampanò. Beschränkt meint in diesem Zusammenhang, dass es zwar durchaus Hinweise bzw. Indizien für eine solche Lesart gibt, die mangels näherer Darstellung aber eher dem Bereich des Möglichen zuzuschreiben sind. Grundsätzlich lässt sich allerdings behaupten, dass die in der Alternativversion transportierten Themen, wie Familienkonflikte, sowie Verdrängung und Erinnerung, durchaus zentrale Themen des Romans darstellen. Anhand der Folie der Alternativversion wäre es dementsprechend auch möglich diverse Figuren (Navidson, Truant und gegebenenfalls Zampanò) als Minos-Figuren zu lesen. Unter diesem Gesichtspunkt ließe sich das Labyrinth als Metapher für den psychischen (Verdrängungs)Apparat, der Minotaurus als Metapher für die verdrängten Erinnerungen verstehen.⁹³

3.3.7 Fazit

Zusammenfassend kann man also sagen, dass der Theseusmythos offensichtlich einen wichtigen intertextuellen Bezug bzw. eine wichtige transtextuelle Folie darstellt. Zahlreiche Elemente des Mythos, wie Labyrinth, Dädalus und Minotaurus, werden explizit benannt und können auf bestimmte Passagen des Romans bezogen werden. Es hat sich allerdings herausgestellt, dass die durchwegs klaren Strukturen des Mythos, also der Held – das Ungeheuer, das verwirrende Labyrinth – der ordnende Faden, das Gebäude – der Bewohner etc., keineswegs eindeutig auf den

⁹² Danielewski: *House of Leaves*. S.110

⁹³ Als ein Beispiel für eine derartige Lektüre des Romans kann der Essay „Exploration # 6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*“ von Nele Bemong gelten, in dem die Autorin die Figur Navidson und sein Verhältnis zu dem Haus anhand psychoanalytischer Ansätze (vor allem anhand des Freudschen Begriffs „unheimlich“) aufzuschlüsseln versucht. Einen ähnlich psychologisch gefärbten Ansatz verfolgt Katharine Cox in ihrem Artikel „What Has Made Me? Locating Mother in the Textual Labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*“. Cox verdient es hinsichtlich dieses Kapitels besonders erwähnt zu werden, da ihre Analyse der Mutter-Sohn-Beziehung (Truant und seine Mutter) im Roman dezidiert auf den Theseusmythos Bezug nimmt.

Roman umgelegt werden können. Vielmehr zeichnet sich die Verarbeitung des besagten Mythos im Roman vor allem durch eine Vielfältigkeit bzw. Offenheit aus, die es erlaubt, bestimmte mythische Elemente auf verschiedenste Aspekte des Romans zu beziehen. Besonders deutlich hat sich dies anhand der Elemente Labyrinth und Minotaurus gezeigt. Abhängig von der jeweiligen Perspektive lassen sich diese Elemente unterschiedlichen Aspekten des Romans zuordnen. Diese Offenheit der Elemente hinsichtlich einer interpretativen Zuordnung wird vor allem durch eine Unbestimmtheit derselben ermöglicht, da das Labyrinth (im Haus) stets leer und das Ungeheuer stets abwesend ist. Somit erscheinen diese Elemente gewissermaßen als Leerstellen, die (ähnlich wie die tatsächlichen Lücken im Text) auf verschiedenste Weise ausgefüllt werden können. Außer dieser Polyvalenz der Elemente können besonders die selbstreferentiellen Impulse als auffällig gelten, die sowohl an der Figur des Minotaurus als auch beim Motiv des Labyrinths aufgezeigt wurden.

3.4 Der Echomythos

3.4.1 Einleitung

Außer dem Theseusmythos finden sich im Roman noch weitere Beispiele für die Aufnahme mythischer Stoffe aus verschiedenen Kulturbereichen. An dieser Stelle sei etwa auf die (fragmentarische) Behandlung der biblischen Geschichte von Jakob und Esau hingewiesen, die in der Abhandlung bzw. im Roman eine Folie für die Analyse der Beziehung zweier Brüder (Will und Tom Navidson) liefert. Neben Bezügen zu Orpheus und Euridike lassen sich ebenso Bezüge zu nordischen Mythen entdecken usw.

Grundsätzlich sind die Bezüge zu mythischen Quellen dermaßen zahlreich, dass eine vollständige Behandlung derselben im Rahmen dieser Arbeit nicht zu bewerkstelligen ist. Deswegen möchte ich mich im Folgenden auf die Darstellung eines einzigen weiteren mythischen Bezuges beschränken, der vor allem deshalb erwähnt werden sollte, da dieser intertextuelle Bezug einen wichtigen Baustein zum Verständnis der transtextuellen Praxis im Roman bzw. zu Transtextualität im Allgemeinen liefert. Gemeint ist der Echomythos.

Ebenso wie dies beim Theseusmythos der Fall war, wird der Echomythos nicht nur thematisch verarbeitet, sondern benannt und nacherzählt und damit mehr als deutlich markiert. So wie dies beim Minotaurus- bzw. Labyrinth-Thema der Fall war, wird dem Begriff Echo in der Abhandlung Zampanòs ein eigenes Kapitel gewidmet, was die Bedeutsamkeit des Begriffs im Kontext des Romans bereits erahnen lässt. Ausgehend vom akustischen Phänomen des Echos werden im besagten Kapitel zwei unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten präsentiert: einerseits die mythische

Erklärung, sowie andererseits die physikalische Beschreibung des Echos.

Ähnlich zur Verarbeitung des Theseusmythos in der Abhandlung wird die theoretische Erörterung des Begriffs mit den Geschehnissen auf der inhaltlichen Ebene gekoppelt. Die Gelegenheit dazu liefert das Auftreten eines akustischen Echos im Haus, ein Echo, das, wie in der Abhandlung mithilfe eines physikalischen Diskurses mitsamt dazugehörigen Formeln dargelegt wird, im Allgemeinen eine Größe des Raumes erfordert, die im Haus eigentlich nicht gegeben ist. Einfach ausgedrückt: Durch das bloße Dasein eines Echos nimmt die räumliche Anomalie im wahrsten Sinne des Wortes größere Dimensionen an. Dementsprechend kann das Auftreten eines Echos als Zeichen einer gewissen räumlichen Größe verstanden werden. Außer diesem grundsätzlichen Erfordernis hinsichtlich der Größe eines Raumes wird eine weitere Notwendigkeit zur Erzeugung eines Echos im folgenden Zitat angesprochen.

Aside from recurrence, revision, and commensurate symbolic reference, echoes also reveal emptiness. Since objects always muffle or impede acoustic reflection, only empty places can create echoes of lasting clarity.

Ironically, hollowness only increases the eerie quality of otherness inherent in any echo. Delay and fragmented repetition create a sense of another inhabiting a necessarily deserted place.⁹⁴

Zum einen deutet dieses Zitat bereits das Verhalten der Figuren im weiteren Verlauf an, die ebenso die Leere des Labyrinths zwangsläufig mit ihren Vorstellungen des Ungeheuren füllen werden. Andererseits beschreibt dieses Zitat ebenso einen Vorgang, der, bezogen auf den Roman im Besonderen, aber auch auf Texte im Allgemeinen, als hermeneutischer Reflex des Lesers bezeichnet werden kann. In Analogie zum Verhalten der Figuren kann bzw. muss der Leser die im Roman auftretenden Leerstellen ausfüllen. Das gilt nun für die tatsächlich leer gebliebenen Stellen bzw. die Lücken im Text⁹⁵, ebenso wie für die Unbestimmtheit gewisser auftretender Elemente (also Labyrinth, Ungeheuer, etc.), die, wie vorher im Zusammenhang mit dem Theseusmythos gezeigt wurde, durch ihre Offenheit die Funktion von Leerstellen einnehmen können. Der im Zitat erwähnte Begriff „empty“ oder „hollowness“ und ebenso der Begriff „otherness“ verweisen also einerseits schon im Vorhinein auf gewisse Aspekte der Handlung, die im Roman erst an späterer Stelle erscheinen. Andererseits kann der Begriff „empty“ bzw. der im Zitat angedeutete Vorgang des Ausfüllens einer Leere bzw. einer Leerstelle natürlich auch als selbstreferentieller Impuls im Roman verstanden werden, da bestimmte Merkmale des Romans (bzw. die spezifische Situation des Lesers) anhand der Echo-Thematik auf indirekte Weise abgehandelt werden.

Doch zurück zu Zampanòs Abhandlung. Neben den physikalischen Ausführungen zum akustischen Phänomen Echo (also die notwendige Größe und Leere eines Raums) führt Zampanò in der

⁹⁴ Danielewski: *House of Leaves*. S.46

⁹⁵ Siehe bspw.: Danielewski: *House of Leaves*. S.327 ff.

Abhandlung eben auch den Echomythos an, dessen Inhalt im Folgenden kurz zusammengefasst wird.

3.4.2 Inhalt:

Der Mythos erzählt die Geschichte der Bergnymphe Echo, die, nachdem sie Zeus bei einer seiner weiblichen Eroberungen geholfen hat, von Hera derart bestraft wird, dass sie fortan nichts mehr sagen kann, außer den jeweils letzten Worten, die jemand an sie gerichtet hat. Als sich die Nymphe Echo dann in Narziss verliebt, der sie jedoch zurückweist, verzehrt sie sich derart, dass letztlich nur mehr ihre Stimme übrig bleibt. Wie dies bereits beim Theseusmythos der Fall war, erwähnt Zampanò in seiner Abhandlung auch noch eine weitere Version des Mythos, in der sich Pan in die Nymphe verliebt. Echo weist Pan zurück, worauf dieser sie in Stücke reißt und alles bis auf ihre Stimme begräbt. Das Ergebnis bleibt somit in beiden Versionen dasselbe: Die Nymphe reduziert sich auf ihre Stimme, die die letzten Worte anderer wiederholen muss, wobei diese Situation jeweils (also bei beiden Versionen) aus einer tragischen Liebeskonstellation resultiert.

3.4.3 Der Echoeffekt

Im weiteren Verlauf der Abhandlung richtet Zampanò seine Aufmerksamkeit auf den in der wissenschaftlichen wie auch mythischen Auslegung des Echos präsenten Begriff Wiederholung. So heißt es dort bezogen auf die mythische Geschichte der Nymphe:

But Echo is an insurgent. Despite the divine constraints imposed upon her, she still manages to subvert the gods' ruling. After all, her repetitions are far from digital, much closer to analog. Echo colours the words with faint traces of sorrow (The Narcissus myth) or accusation (The Pan myth) never present in the original.⁹⁶

Zur Verdeutlichung dieses Aspekts fügt Zampanò eine Passage aus Ovids „Metamorphosen“ ein, um sich im Folgenden besonders auf den letzten Abschnitt der Passage zu beziehen (Deswegen wird an dieser Stelle auch nur der Schluss des Ovid-Zitats zitiert.) Die entscheidende Stelle bei Ovid lautet:

„Inde latet silvis nulloque in monte videtur, omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.“⁹⁷

Zampanò fügt dieser Stelle nun folgenden Kommentar hinzu:

„To repeat: her voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story.“⁹⁸

Der entscheidende Aspekt zeigt sich also darin, dass die Nymphe Echo eine Aussage zwar

⁹⁶ Danielewski: House of Leaves. S.41

⁹⁷ Ebenda. S.42

⁹⁸ Ebenda. S.42

wiederholt, die Aussage in der Wiederholung aber eine Veränderung erfährt. Zwischen Original und Wiederholung ergibt sich eine Differenz. In Zampanòs Begriffen ausgedrückt: Die Wiederholung erzählt zwar die selbe Geschichte, allerdings in einer Art und Weise, die das Original bereichert. Die Wiederholung ist also nicht eine bloße Reproduktion des Originals, sondern fügt dem Original etwas Neues hinzu. Die Begriffe Original und Wiederholung, sowie besonders die im Zitat verwendete Phrase „telling the same story“ lassen bereits erahnen, dass es an dieser Stelle nicht mehr nur um eine Darstellung der spezifischen Eigenschaften eines Echos geht, sondern dass die intertextuelle Anspielung auf den Echomythos an dieser Stelle gleichzeitig einen anderen Sachverhalt behandelt. Gemeint ist damit, dass die Kategorien Original und Wiederholung natürlich auch auf Intertextualität im Allgemeinen bzw. auf das Zitat im Besonderen bezogen werden können. Während sich das Echo als Wechselbeziehung von sprechen und hören beschreiben lässt, kann das Zitat in Textform als Wechselbeziehung von lesen und schreiben verstanden werden. Während das Echo die Wiederholung einer gesprochenen Aussage ist, stellt das Zitat die Wiederholung einer geschriebenen Aussage dar. Ebenso gilt für das Zitat bzw. für Intertextualität im Allgemeinen, was im Vorhinein als Eigenschaft des Echos beschrieben wurde. Nämlich die Eigenschaft dem Original in der Wiederholung etwas Neues hinzuzufügen, was ich im Folgenden als den Echoeffekt bezeichnen möchte. Ein Zitat lässt sich im Sinne des Echoeffekts nicht auf den Vorgang der Reproduktion von etwas bereits Geschriebenen reduzieren. Das Zitat erschöpft sich nicht im Akt des Wiederholens, sondern fügt dem Geschriebenen in der Wiederholung etwas hinzu, das im Original nicht bzw. noch nicht vorhanden ist. Diese Darstellungsweise betont den produktiven Anteil der Reproduktion (eines Echos bzw. eines Zitats) und verdeutlicht damit eine Eigenschaft von Intertextualität, die man als die Originalität der Kopie umschreiben könnte. Hinsichtlich intertextueller Verfahren heißt das, dass in einem Zitat vor allem durch den neuen Kontext, in den ein zitierter Text oder Textausschnitt überführt wird, neue Bedeutungen entstehen können, die im Original eben noch nicht bzw. höchstens latent vorhanden waren. Der Wortlaut bleibt unverändert, aber durch den neuen Kontext (hinsichtlich historischer und/oder diegetischer Faktoren), in den eine originale Aussage gestellt wird, kann die Bedeutung der Aussage im Zitat eben eine andere sein. Die Parallelen zwischen der Echothematik und Intertextualität ergeben sich also vor allem dadurch, dass...

1. ... sowohl das Echo als auch Intertextualität grundsätzlich Vorgänge der Wiederholung sind.
2. ... sich bei beiden Vorgängen in der Wiederholung eine Differenz offenbart.
3. ... die Wiederholung um etwas bereichert wird, was im Original noch nicht vorhanden war.

Um diese Eigenschaften von Intertextualität zu verdeutlichen, möchte ich nun zwei Beispiele aus dem Roman anführen, die einerseits eben Zitate darstellen und andererseits auf eindrückliche Weise

den Echoeffekt von Intertextualität verdeutlichen.

3.4.3.1 Beispiel 1

Im Anhang, der streckenweise aus einem wahren Sammelsurium der verschiedensten Zitate besteht, findet sich unter anderem ein Zitat aus dem Gedicht „Herbsttag“ von Rainer Maria Rilke. Zitiert wird folgende Verszeile:

„*Wer jetzt kein **Haus** hat, baut sich keines mehr.*“⁹⁹

Die Verszeile wird wörtlich und in der Originalsprache zitiert, wobei eine Übersetzung ins Englische in einer angehängten Anmerkung mitgeliefert wird. Ebenso werden der Name des Autors und der Titel des Gedichts genannt. Bevor ich nun näher auf die zitierte Verszeile im Kontext des Romans eingehe, möchte ich vorerst das vollständige Gedicht von Rilke einfügen, um den ursprünglichen Kontext der Verszeile ersichtlich zu machen.

Herbsttag

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.¹⁰⁰

Ohne jetzt an dieser Stelle näher auf das Gedicht einzugehen, deutet sich zumindest an, dass sich gewisse Parallelen zwischen dem Gedicht und Teilen des Romans bzw. seines Inhalts ergeben. Vor allem der melancholische Grundton des Gedichts, die Herbst- bzw. Todessymbolik und bestimmte Wortkombinationen aus der letzten Strophe des Gedichts finden im Roman ihre Entsprechung in der Figur Zampanò. So können die Begriffe „Tod“ (im Gedicht indirekt durch die Symbolik gegeben),

⁹⁹ Ebenda. S.656

¹⁰⁰ Rilke: Das Buch der Bilder. S.46

„altern“, „allein sein“, „unruhig wandern“, „lesen“ und „schreiben“ als kennzeichnende Attribute Zampanòs gelten. Ähnliches gilt für den Begriff „Blätter“, der sofort Assoziationen zum Roman, man denke nur an den Titel, hervorruft.

Vergleicht man nun das Zitat mit dem Original, so bleibt festzuhalten, dass im Roman eben nur ein Teil des Gedichts, nämlich eine einzelne Verszeile, zitiert wird. Die zitierte Verszeile wird also aus ihrem ursprünglichen Kontext isoliert. Der neue Kontext, in den das Zitat eingefügt wird, ist, wie bereits erwähnt wurde, die Zitatensammlung im Anhang (II.F), also gegen Ende des Buches. Das Zitat wird somit in eine Reihe anderer Zitate eingeordnet. Betrachtet man nun die Auswahl der im Anhang zu findenden Zitate näher, so ergibt sich eine thematische Ähnlichkeit der jeweiligen zitierten Passagen, eine Ähnlichkeit, die sich besonders durch bestimmte in diesen Zitaten ständig wiederkehrende Schlagwörter verdeutlicht. Besonders hervorzuheben wären diesbezüglich die Worte „Erinnerung“, „Labyrinth“, „Echo“ und natürlich, wie eben auch im Rilke-Zitat, das Wort „Haus“. Es versteht sich von selbst, dass die in den Zitaten wiederkehrenden Schlagwörter somit einen kaum zu übersehenden Hinweis auf bestimmte zentrale Themen und Motive des Romans darstellen bzw. eben diese Themen und Motive im Anhang dadurch sozusagen dupliziert werden. Einerseits werden somit durch diese punktuellen Wiederholungen die Kernthemen des Romans isoliert und in konzentrierter Weise präsentiert. Das heißt, dass die Zitate durch die Betonung bestimmter Schlagwörter eine fokussierte Sichtweise auf die ihnen vorhergehende Handlung erzeugen. Allerdings lässt sich dieses Verhältnis auch umdrehen, denn andererseits erzeugt erst der Kontext bzw. die Handlung des Romans ein gewisses Vorverständnis, man könnte diesbezüglich auch von einer Feinfühligkeit hinsichtlich der besagten Themen sprechen, das es dem Leser ermöglicht, die Gemeinsamkeiten der mitunter recht unterschiedlichen Zitate, die kreuz und quer aus der Weltliteratur entnommen wurden, zu erkennen. Erst durch die Perspektive des Romans wird dem Leser eine Ähnlichkeit der Zitate nahe gelegt, die man ansonsten wohl kaum erkennen würde. Diese (indirekten) intratextuellen Bezüge zwischen dem Roman und den Zitaten des Anhangs erzeugen dadurch also ebenso die Möglichkeit einer intertextuellen Bezugnahme der einzelnen Zitate. Mit anderen Worten: Erst durch die Bezüge der Zitate zum Roman ergibt sich die Möglichkeit die Zitate aufeinander zu beziehen. Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem Roman und diesen Zitaten entsteht gelegentlich nahezu der Eindruck, dass die Zitate, obwohl sie zeitlich natürlich vor dem Roman entstanden sind, eigentlich ausschließlich vom Roman sprechen. Obwohl die zitierten Passagen wörtlich übernommen werden, scheinen sie im neuen Kontext (gemeint ist der Roman) über etwas anderes (nämlich eben über den Roman) zu sprechen. Dieser Eindruck, dieses Wechselspiel zwischen Wiederholung und Differenz, dessen Voraussetzung die

Isolierung der Zitate aus ihrem Originalkontext und die Einführung in den neuen Kontext ist, kann als Beispiel des Echoeffekts gelten, der im Roman mittels der Metapher des Echos indirekt thematisiert wird.

Dementsprechend ließe sich der Teil des Anhangs, der aus der Ansammlung von Zitaten besteht, als eine Echokammer bezeichnen, innerhalb derer sich aus der Weltliteratur stammende Echos auf den Roman erkennen lassen. Letztlich wird die Echometapher insofern an ihre Grenzen getrieben, als sich das Echo als ein Doppeltes erweist. Die Echos, also die Zitate, wiederholen nämlich Teile des durch das Zitat reproduzierten Originals und gleichzeitig bestimmte Aspekte bzw. zentrale Motive des Romans.

Wenn man nun einen Schritt weiter geht bzw. die Perspektive umkehrt und den Roman ebenso als ein Echo verschiedenster thematischer Impulse aus der Literatur versteht, so ergibt sich ein Wechselspiel von Echos, unter denen sich in letzter Konsequenz keine ursprüngliche bzw. originäre Aussage mehr entdecken lässt. Die Aussage, die im Echo wiederholt wird, ist bereits selbst ein Echo bzw. eine Wiederholung; nämlich die Wiederholung einer Wiederholung ... Offensichtlich entfaltet sich an dieser Stelle eine wohl am ehesten poststrukturalistisch zu nennende Perspektive von Literatur (bzw. Sprache). Runelund bemerkt diesbezüglich in einer Anspielung auf den Titel des Romans folgendes: „Finally, the fact that Danielewski’s house is so blatantly a construct, built by leaves torn from other texts – by references, quotes and ideas – is a very clear reminder that no one original source exists.“¹⁰¹ Der Roman „HoL“ verdeutlicht somit auf eine äußerst eindrückliche Weise den poststrukturalistische Ansatz, dass jeder Text ein Transtext ist.

Doch zurück zum Rilke-Zitat, da dieses Zitat den Echoeffekt auf eine besonders eindrückliche Weise verdeutlicht. Einerseits wird, was den Aspekt der Wiederholung betrifft, die zitierte Verszeile aus dem Gedicht wörtlich übernommen. Andererseits ergibt sich trotz der wörtlichen Wiederholung eine Differenz zwischen dem Original und dem Zitat. Im Gedicht von Rilke ist die Verszeile symbolisch zu verstehen. Das Wort „Haus“ darin bezeichnet eben kein Gebäude, sondern fungiert ausschließlich als symbolische Hülle, die auf vielfältige Weise gedeutet werden kann. So kann das Wort „Haus“ im Gedicht bspw. als Chiffre für das Ich, die Familie, das Lebenswerk, etc. gedeutet werden. Der Verszeile kann demnach also ein äußerst polyvalenter Charakter zugeschrieben werden. Dieser polyvalente Charakter bleibt im Zitat nun durchaus erhalten. Allerdings wird der Verszeile etwas hinzugefügt, wodurch sich denn auch eine Differenz zum Original ergibt: Das Wort „Haus“ fungiert im Zitat nicht nur wie im Original als symbolische Hülle, sondern bezeichnet gewissermaßen eben auch das Haus im Roman. Es wird der besagte Eindruck erweckt, dass das Zitat über den Roman bzw. über das Haus im Roman spricht. Dieser Effekt fügt dem Zitat somit

¹⁰¹ Graulund: Text and paratext in Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*. S.385

eine Bedeutungsebene hinzu, die im Original noch nicht vorhanden war, indem die symbolische Lesart des Wortes im Zitat um eine konkrete Lesart erweitert wird, und erzeugt somit eine greifbare Differenz zwischen Original und Zitat. Somit vollzieht sich durch den Aspekt des Zitierens exakt jenes für Intertextualität charakteristische Wechselspiel von Wiederholung und Differenz, das von mir als Echoeffekt bezeichnet wurde.

Ein bestimmter Aspekt des Rilke-Zitats muss allerdings noch erwähnt werden: Das Wort „Haus“ in der zitierten Verszeile ist in blauen Lettern gedruckt. Das Wort erhält somit offensichtlich einen gewissen Signalstatus, indem es durch die blaue Farbe hervorgehoben wird. Diese Markierung ist im Original nicht vorhanden, es handelt sich also um ein Charakteristikum, das der Verszeile erst im Zitat hinzugefügt wurde. Abermals ergibt sich also trotz der wörtlichen Wiederholung eine Differenz zwischen Original und Zitat. Allerdings handelt es sich bei der Markierung des Wortes „Haus“ im Zitat nicht um eine Ausnahme, sondern dieser Aspekt gilt vielmehr für den ganzen Roman: Jedes Mal, wenn das Wort „Haus“ auftaucht, egal in welcher Sprache oder in welcher grammatikalischen Form (also bspw. auch Behausung oder häuslich), wird das Wort durch blaue Schrift markiert. In Kapitel 2.7 wurde erwähnt, dass die Farbmarkierung als eine Anspielung auf das elektronische Medium Internet (Hypertexte) verstanden werden kann. Eine andere Erklärungsmöglichkeit deutet Hayles an, die an die Funktion dieser Farbe im Medium Film erinnert.¹⁰² Demgemäß versteht sie diese Farbmarkierung als eine Anspielung auf das Verfahren der „blue-screen“-Technik, die denn auch eine gewisse Entsprechung in einem bereits beschriebenen Verfahren des Romans findet. So wie der blue-screen im Film als leere Folie fungiert, die abhängig von den jeweiligen Erfordernissen unterschiedliche Hintergrundbilder erzeugen kann, ebenso kann, wie vorher angedeutet wurde, im Roman das Haus als leere Folie gelten, die abhängig von der jeweiligen Perspektive unterschiedliche Deutungen zulässt.

Unabhängig von den genauen Beweggründen hinsichtlich der Verwendung der blauen Farbe ergibt sich dadurch eine spezifische Markierung des Wortes, die, egal in welchem Zusammenhang das Wort vorkommt, den Kontext des Romans (bzw. seiner Handlung) in Erinnerung ruft. Und abermals entsteht damit der Eindruck, wie dies bereits bei bestimmten Schlagwörtern in den Zitaten besprochen wurde, dass das Wort „Haus“ (egal in welchem Zusammenhang) stets das Haus im Roman bezeichnet. Die Verwendung von blauer Schrift sorgt somit also für eine ständige Aktivierung des spezifischen, durch die Handlung des Romans gegebenen, Kontextes. Bei dem Rilke-Zitat wird damit also die Bedeutungsdivergenz bzw. der neue Kontext der Verszeile zusätzlich durch die blaue Farbe deutlich markiert, aktiviert und somit für den Leser im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar.

¹⁰² Hayles: Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. S.792

Zur Erinnerung: Zampanò behauptet über die Eigenschaften der Nymphe Echo folgendes:

„Echo colours the words with faint traces of sorrow (The Narcissus myth) or accusation (The Pan myth) never present in the original.“¹⁰³ (Die Unterstreichung wurde von mir hinzugefügt.)

So wie Echo die von ihr wiederholten Wörter (mit einer Spur von Kummer bzw. Anklage) einfärbt, so wird im ganzen Roman, also auch bei den Zitaten und damit auch beim Rilke-Zitat, das Wort „Haus“ tatsächlich eingefärbt. Somit handelt es sich bei diesem Sachverhalt um eine Materialisierung einer Metapher, da die im Mythos metaphorisch zu verstehende Einfärbung im Roman konkretisiert wird.

3.4.3.2 Beispiel 2

Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich nicht nur um ein einzelnes Zitat, sondern vielmehr um zahlreiche intertextuelle Bezüge: nämlich diejenigen, die einen Bezug zum Echomythos herstellen. Wie im Laufe dieses Kapitels verdeutlicht wurde, werden die Bezüge zu diesem Mythos im Roman dazu genutzt, um intertextuelle Praktiken indirekt zu thematisieren. Die im Mythos verhandelte spezifische Kommunikationssituation wird im Roman (bzw. in der Abhandlung) besprochen, anhand der Begriffe Wiederholung und Differenz festgemacht und hintergründig auf einen anderen Sachverhalt umgelegt. So dient bspw. das Ovid-Zitat (*„Inde latet sivilis nulloque in monte videtur, omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.“*; siehe oben) als Verdeutlichung der „Lebendigkeit“ der Stimme bzw. einer Wiederholung. Der darauf folgende Kontext im Roman impliziert die Möglichkeit, diese „Lebendigkeit“ als den Mehrwert einer Wiederholung bzw. als die Originalität der Kopie zu verstehen und aufgrund eines Verhältnisses der Ähnlichkeit auf den Begriff Intertextualität zu beziehen. Abermals sorgt somit der neue Kontext eines Zitats dafür, dass dem Zitat eine Bedeutung hinzugefügt wird, die im Original noch nicht vorhanden oder höchstens latent vorhanden war. So verhandelt Ovid anhand des Echomythos natürlich auch eine gewisse Dynamik zwischen Original und Wiederholung, allerdings wird diese Dynamik erst im Roman dezidiert auf den Begriff Intertextualität bezogen, da der Roman eben in einem historischen Kontext entstanden ist, der einen solchen Begriff wie Intertextualität und die damit verbundene geschärfte Perspektive hinsichtlich der verschiedensten intertextuellen Praktiken überhaupt erst mit sich gebracht hat. Dieser sich im Roman eröffnende Mehrwert hinsichtlich der Echo-Thematik, der durch die indirekte Bezugnahme auf den Begriff Intertextualität entsteht, verdeutlicht somit, dass die Bezüge zum Echomythos ebenso als Verdeutlichung des Echoeffekts gelten können. Damit ergibt sich folgende Situation: Die Passagen, die Auskunft über den Mechanismus des Echoeffektes geben, können bereits selbst als Beispiel dieses Effekts gelten. Die diesbezüglichen Passagen sprechen

¹⁰³ Danielewski: House of Leaves. S.41

somit nicht nur über den Effekt, sondern führen ihn gleichzeitig auch vor.

Die Verdeutlichung des Echoeffektes mag an dieser Stelle genügen, da im weiteren Verlauf dieser Arbeit so und so noch weitere diesbezügliche Beispiele präsentiert werden.¹⁰⁴

3.4.4 Andere Echos

Der Vollständigkeit halber sei aber noch erwähnt, dass der Begriff Echo, der von mir als Metapher für Intertextualität gedeutet wurde, ebenso auf andere Aspekte des Romans bezogen werden kann. So wurde etwa im 2. Kapitel erwähnt, dass die verschiedenen Textebenen aufgrund der Wiederholung bestimmter Handlungsstrukturen bzw. Handlungselemente indirekt zueinander in Bezug gesetzt werden können. Offensichtlich könnte dieser Sachverhalt, also gewisse Merkmale des strukturellen Aufbaus des Romans, ebenso mit den Begriffen Wiederholung und Differenz beschrieben werden. Wiederholung durch das Wiederauftreten bestimmter Elemente; Differenz, da diese Elemente der Eigendynamik der jeweiligen Ebenen angepasst werden. Dementsprechend ließe sich bspw. die Ebene Truants metaphorisch als Echo der Abhandlung Zampanòs (oder gegebenenfalls auch umgekehrt) bezeichnen. Ähnliches gilt auf gewisse Weise auch für den Film und die Abhandlung. Der Leser des Romans, der den Film ja nicht sieht bzw. nicht sehen kann, hört nicht die ursprüngliche oder originäre Aussage, sondern in der Form der Abhandlung eben nur deren Echo. Diese kurzen Bemerkungen deuten an, dass der Begriff Echo somit auch als Metapher bezüglich der Struktur des Romans gedeutet werden kann. Der Roman ließe sich demgemäß als eine Echokammer beschreiben, innerhalb derer die jeweiligen Ebenen als Echos widerhallen. Und damit nicht genug: Denn auch die im Roman ständig präsente Erinnerungsthematik lässt sich metaphorisch auf den Echobegriff beziehen. Erinnerungen stellen Wiederholungen der Vergangenheit dar, die durch den Akt des Erinnerns durchaus Veränderungen unterworfen werden können. Wieder trifft man also auf die Dynamik von Wiederholung und Differenz: Die Erinnerung als Echo der Vergangenheit. Besonders anschaulich wird dieser Aspekt durch die Figur Truant bzw. durch seine (alp)traumhaften Visionen. Diese können nämlich einerseits als Echos der in der Abhandlung erzählten Geschehnisse verstanden werden, können aber andererseits ebenso auf traumatische Geschehnisse seiner eigenen Vergangenheit bezogen werden, die in den Visionen ihr Echo finden. Demgemäß können Truants Visionen als ein doppeltes Echo bezeichnet werden bzw. als ein Ort, an dem sich die verschiedenen Echos überlagern.

3.4.5 Fazit

Mit alldem wird deutlich, dass der Echobegriff bzw. der Echomythos eine zentrale Rolle im Roman

¹⁰⁴ Siehe Kap. 4.2 und 4.3

einnimmt, da er sich metaphorisch auf verschiedenste Aspekte des Romans übertragen lässt. Diesbezüglich kann man beim Echobegriff (hinsichtlich seiner Verarbeitung im Roman) also ebenso von einer polyvalenten Metapher sprechen. Es wurde auch gezeigt, dass den Bezügen zum Echomythos ein selbstreferentieller Impuls zukommt, da der Mythos eine indirekte Thematisierung bestimmter intertextueller Vorgänge (das Zitat) im Roman erlaubt.

Abschließend sei an dieser Stelle noch auf den Artikel „The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*“ von Mark Hansen verwiesen. Hansen beschreibt den Roman grundsätzlich als eine „tour de force in typographic and media experimentation with the printed word.“¹⁰⁵ bzw. als „obsessed with technical mediation and the new media ecology that has been introduced and expanded since the introduction of technical recording in the nineteenth century.“¹⁰⁶. Hansen interpretiert dabei den Roman als einen Versuch Danielewskis „to champion the superiority of print“¹⁰⁷ und kann damit in die Reihe der Autoren aufgenommen werden, die sich dem Roman „HoL“ mit einem medienspezifischen Ansatz nähern. Der Grund, warum ich Hansen im Zusammenhang dieses Kapitels erwähne, ist der, dass er aufgrund seines Ansatzes eine gänzlich andere Lesart des Echokapitels vorschlägt. Ohne näher auf seine genaue Argumentation einzugehen (diesbezüglich sei auf den Artikel verwiesen), sei zumindest erwähnt, dass er zu dem Schluss kommt, dass „the figure of echo begins to take form as a model for the very process of reading that is triggered by *House of Leaves*.“¹⁰⁸ In diesem Sinne bezeichnet er den Akt des Lesens (des Romans), also die jeweilige Aktualisierung des Textes durch den Leser, auch als „an act of copying with a difference“¹⁰⁹, wodurch abermals die im Echomythos verhandelte Dynamik von Wiederholung und Differenz sichtbar wird.¹¹⁰

Eine abermals andere Lesart des Echobegriffs im Zusammenhang mit dem Roman deutet sich in Slocombes Essay „'This Is Not for You': Nihilism and the House That Jacques Built“ an. Slocombe, der sich in seinem Essay dem Roman anhand des Begriffs Nihilismus zu nähern versucht, erwähnt den Echobegriff im folgenden Zusammenhang:

This labyrinth of the House is allied closely with the principle of deconstruction and is seen throughout the text in a number of different figures, but perhaps most especially in the narrative and structural use of both echoes and mirrors, two phenomena closely related to deconstructive practice. Both of these are similar to the play of difference. Echoes transform secure auditory communication to a deferred state that fragments meaning by the continued recurrence of a sound, slowly fading into silence.¹¹¹

¹⁰⁵ Hansen: The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. S.597

¹⁰⁶ Ebenda. S.598

¹⁰⁷ Ebenda. S.599

¹⁰⁸ Ebenda. S.629

¹⁰⁹ Ebenda. S.619

¹¹⁰ Näheres zu Hansens Auslegung des Echokapitels: Hansen: The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. S.628 ff.

¹¹¹ Slocombe: 'This Is Not for You': Nihilism and the House That Jacques Built. S.98

Bezeichnend erscheint vor allem die im Zitat gezogene Verbindung zwischen dem akustischen Phänomen Echo und bestimmten Vorstellungen bzw. Praktiken der Dekonstruktion. Abermals ergibt sich also die Möglichkeit dem Echobegriff bzw. der Verwendung dieses Begriffs im Roman eine neue Bedeutung zuzuschreiben.

Da mein Interesse hinsichtlich des Echobegriffs allerdings vor allem auf den Begriff Transtextualität gerichtet ist, habe ich meine Auslegung hauptsächlich auf den Aspekt gerichtet, der Bezüge zu meinen Schwerpunkt aufweist und erlaube mir, es bei der Erwähnung und Andeutung anderer Bezugsmöglichkeiten zu belassen.

4. Archi-, Meta- und Hypertextualität

4.1 Die Fußnote 49

In der Fußnote 49 der Abhandlung, die sich im Echokapitel befindet, zitiert Zampanò eine Passage aus dem „Don Quijote“ von Cervantes (1.Buch; 9.Kapitel).

„. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.“¹¹²

Direkt anschließend stellt Zampanò dieser Passage ein zweites Zitat gegenüber:

„. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.“¹¹³

Bei dem zweiten Zitat handelt es sich laut Zampanò um eine „exquisite variation“¹¹⁴ des ersten Zitats, die dem Autor Pierre Menard zugeschrieben wird. Die zitierten Textpassagen stehen also in einem bestimmten transtextuellen Verhältnis zueinander: Nämlich eine Variation des Originals. Der von Zampanò verwendete Begriff Variation impliziert laut Definition eine gewisse (wenn auch noch so minimale) Veränderung des Originals, da es sich sonst um keine Variation, sondern um eine Wiederholung handeln würde. Und eben dieser Aspekt der Veränderung scheint bei den zitierten Passagen nun eben nicht gegeben zu sein: Die Variation (das 2.Zitat) stimmt Wort für Wort mit dem Original (das 1.Zitat) überein. Das 2.Zitat ist demnach keine Variation, sondern ein Zitat des 1.Zitats. In der Abhandlung wird also eigentlich eine Passage aus dem „Don Quijote“ und ein Zitat dieser Passage zitiert. Das heißt, dass diese Stelle der Abhandlung, ähnlich zu der verschachtelten Struktur der Anmerkungen (eine Anmerkung in der Anmerkung der Anmerkung...), ein Zitat eines Zitats darstellt.

Die paradox anmutende Situation, die dadurch entsteht, dass die beiden Passagen trotz wörtlicher Übereinstimmung von Zampanò als Original und Variation bezeichnet werden, wird im Text nicht nur vollzogen, sondern auch direkt thematisiert. Besagter Sachverhalt wird nämlich von Truant in einer an die Anmerkung angehängten Anmerkung angesprochen bzw. kritisiert:

„Exactly! How the fuck do you write about ‘exquisite variation’ when both passages are exactly the same?“¹¹⁵

Und trotzdem spricht Zampanò nicht nur von einer Variation des Originals, sondern behauptet sogar, dass...

„This exquisite variation on the passage by the ‘ingenious layman’ is far too dense to unpack here.

¹¹² Danielewski: House of Leaves. S.42

¹¹³ Ebenda. S.42

¹¹⁴ Ebenda. S.42

¹¹⁵ Ebenda. S.42

Suffice it to say Menard's nuances are so fine they are nearly undetectable, though talk with the Framer and you will immediately see how haunted they are by sorrow, accusation, and sarcasm.¹¹⁶ Dieser vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man den Kontext der Fußnote betrachtet. Wie bereits erwähnt, findet sich die Fußnote im Echokapitel der Abhandlung, angehängt an die Passage, in der die Rede davon ist, dass „[...] a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story.“¹¹⁷

So wie die Nymphe Echo in der Wiederholung dem Original etwas Neues hinzufügt, so fügt Menard der wiederholten Passage scheinbar etwas hinzu, das im Original von Cervantes noch nicht vorhanden ist. Diese neue, im Original noch nicht vorhandene Bedeutung wird zwar nicht explizit benannt, verdeutlicht sich aber indirekt dadurch, dass zumindest die Entstehungszeit der Variation erwähnt wird: „[...] the passage (and echo of *Don Quixote*) he had penned before the war [...]“¹¹⁸. Aus dem Zusammenhang ergibt sich, dass mit „war“ der 2. Weltkrieg gemeint ist, die Variation von Menard also dem 20. Jahrhundert zugeschrieben werden kann. Demnach entsteht die Variation in etwa 300 Jahre nach dem Original. Dieser unterschiedliche historische Kontext wirkt sich zwangsläufig auf die Bedeutung eines Textes aus. Das soll heißen, dass man einen Text aus dem 17. Jahrhundert anders liest als einen Text aus dem 20. Jahrhundert, selbst dann, wenn sich dabei um den selben Text handelt. Der historische Kontext liefert einen Bezugsrahmen für einen Text, der nicht ausgeklammert werden kann. Für das Verhältnis der beiden in der Fußnote zitierten Passagen heißt das, dass der Wiederholung die drei Jahrhunderte, die seit der Entstehung des Originals vergangen sind, indirekt eingeschrieben sind und die Wiederholung damit anders gelesen werden kann (bzw. muss) als das Original. Aus dem wiederholten Text wird allein dadurch, dass er einem anderen Autor und damit einem anderen historischen Kontext zugeschrieben wird, eine Variation. Es handelt sich also bei den Zitaten in der Fußnote um die selbe Passage, der Kontext (und damit die Bedeutung der Texte) ist allerdings nicht der gleiche. In eben diesem Sinne ist der Begriff Variation zu verstehen bzw. überhaupt erst verständlich. An dieser Stelle offenbart sich also exakt das Verhältnis zwischen dem Original und seiner Wiederholung, zwischen Text und Zitat, das bereits im Zusammenhang mit dem Echomythos besprochen wurde. Dementsprechend bezeichnet Z. die Variation Menards auch als ein „echo of *Don Quixote*“¹¹⁹. So wie die Nymphe in ihrer Wiederholung das Original mit „faint traces of sorrow (The Narcissus myth) or accusation (The Pan myth)“¹²⁰ einfärbt, so bemerkt Zampanò über die Nuancen der Variation von Menard „how haunted

¹¹⁶ Ebenda. S.42

¹¹⁷ Ebenda. S.42

¹¹⁸ Ebenda. S.42

¹¹⁹ Ebenda. S.42

¹²⁰ Ebenda. S.41

they are by sorrow, accusation, and sarcasm.“¹²¹

Wenn also, wie im vorigen Kapitel besprochen wurde, im Roman bestimmte Eigenschaften von Intertextualität anhand des intertextuellen Bezugs zum Echomythos indirekt thematisiert werden, so wird eben dieser Sachverhalt in der Fußnote konkret auf den Bereich der Literatur übertragen und anhand der zitierten Passagen direkt vorgeführt. Da die Fußnote somit den entscheidenden Hinweis bzw. die endgültige Bestätigung dafür liefert, dass der Begriff Echo im Roman metaphorisch auf bestimmte Mechanismen von Intertextualität bezogen werden kann, erklärt sich auch die wörtliche Übereinstimmung zwischen dem zitierten Original und der zitierten Variation. Dadurch dass die Variation eigentlich ein Zitat des Originals ist, wird eine grundlegende Eigenschaft von Intertextualität (die zwangsläufige Veränderung in der Reproduktion, der Echoeffekt), demonstriert, die, wenn die beiden Passagen im Wortlaut nicht identisch wären, eben den Veränderungen des Wortlauts zugeschrieben werden könnten. Anders ausgedrückt: Die Variation entsteht allein durch den Akt des Zitierens bzw. durch den damit einhergehenden veränderten Kontext und nicht durch eine tatsächliche Veränderung des Wortlauts. Um diesen und nur diesen Aspekt zu betonen, müssen Original und Variation notwendigerweise im Wortlaut identisch sein.

Truants angehängter Fußnote kommen an dieser Stelle somit zwei Funktionen zu. Erstens liefert Truant ein prägnantes Beispiel für einen Leser, der den Zusammenhang zwischen der Echometapher und Intertextualität (bzw. den Zusammenhang zwischen Fließtext und Fußnote) übersieht und sich daher verständlicherweise am Begriff Variation stößt. Seine Fußnote kann demnach als Zeugnis seiner „Miss-Lektüre“ der betreffenden Passage gelten. Zweitens fungiert seine heftige Reaktion in diesem Zusammenhang als Markierung. Da die betreffenden Passagen in der Originalsprache zitiert werden, besteht grundsätzlich die Möglichkeit, dass der (des Spanischen unkundige) Leser die Fußnote „überfliegt“ und ihm somit der entscheidende Punkt, nämlich dass die Passagen Wort für Wort identisch sind, entgeht. Die Fußnote stellt also sicher, dass dieser Punkt kaum mehr übersehen werden kann.

4.2 Cervantes' „Don Quijote“

Bleibt noch eine offene Frage zu klären: Warum wird eigentlich eine Passage aus dem „Don Quijote“ bzw. ein Zitat dieser Passage zitiert?

Eine Antwort darauf liefert der ursprüngliche Kontext der Passage, also die Stelle, an der die Passage im Roman von Cervantes zu finden ist. Wie bereits erwähnt, stammt die Passage aus dem 9.Kapitel des 1.Buches. Bezeichnenderweise steht in diesem Kapitel nichts anderes als das Motiv der Herausgeberfiktion im Vordergrund. Dieses Motiv zieht sich grundsätzlich durch den ganzen

¹²¹ Ebenda. S.42

Roman („Don Quijote“): Bereits in der Vorrede des 1. Buches bezeichnet sich der Erzähler als den „Stiefvater“¹²² der Geschichte, also nicht als den Verfasser, sondern als den Herausgeber des Textes. Dies verdeutlicht sich bspw. im 8. Kapitel des 1. Buches, wo an einem Höhepunkt der Handlung, Don Quijote befindet sich gerade mitten in einem Kampf, plötzlich der Text abbricht. Der Erzähler erklärt diese Unterbrechung folgendermaßen:

Es ist jammerschade, daß gerade bei dieser Stelle und Sachlage der Verfasser unserer Geschichte den Kampf in der Schwebe läßt, indem er sich damit entschuldigt, er habe von den Heldentaten Don Quijotes nicht mehr geschrieben gefunden, als bis hierher erzählt sei. Indessen hat der zweite Verfasser dieses Buches [Bemerkung: damit ist der Erzähler gemeint] nicht glauben mögen, daß eine so interessante Geschichte ins Reich der Vergessenheit sinken könnte und daß die Literaten in der Mancha so wenig forschbegierig gewesen wären, daß sie nicht irgendwelche Papiere, die von diesem preiswürdigen Ritter handelten, in ihren Archiven oder Schreibpulten aufbewahrt haben sollten; und in dieser Voraussetzung verzweifelte er nicht daran, das Ende dieser anziehenden Geschichte aufzufinden.¹²³

Bis zu diesem Zeitpunkt finden sich also bereits ein erster und ein zweiter Verfasser. Diese Konstellation bereichert sich darauf im folgenden Kapitel (dem Kapitel 9) um einen weiteren Verfasser. Der Erzähler berichtet darin von einem Besuch auf dem Markt, wo er durch Zufall in den Besitz eines Manuskripts gelangt. Der Titel des Manuskripts lautet: „*Geschichte des Junkers Don Quijote von der Mancha, geschrieben von Sidi Hamét Benengeli, arabischem Geschichtsschreiber*.“¹²⁴ Der Zufall beschert dem Erzähler und damit dem Leser also die Fortsetzung der Geschichte, die der Erzähler am Ende des 8. Kapitels mangels weiterer Informationen offen lassen musste. Diese verzwickte Herausgeber-Konstellation, die im Roman von Cervantes an mehreren folgenden Stellen wieder aufgegriffen wird¹²⁵, findet ihre Parallele in der verdoppelten Herausgeberfiktion im Roman „HoL“. So wie im Roman von Cervantes eine Geschichte scheinbar erst über verschiedene Stationen bzw. Ausgaben wandern muss, um letztlich zum tatsächlichen Leser zu gelangen, so scheint die Abhandlung von Zampanò erst durch mehrere Hände gegangen zu sein, um den Weg an die Öffentlichkeit zu finden. Sowohl in Cervantes' als auch in Danielewskis Roman wird das Motiv der fiktiven Herausgeberschaft nicht nur aufgenommen, sondern sogar verdoppelt und im Text thematisiert. Auch wenn die Gründe der Autoren für ein solches Verfahren vielleicht andere gewesen sein mögen¹²⁶, so ergeben sich dadurch dennoch bestimmte Gemeinsamkeiten: Eine dieser Gemeinsamkeiten zeigt sich in einem (in beiden Romanen zentralen) transtextuellen Verfahren: Sowohl Cervantes als auch Danielewski imitieren

¹²² Cervantes: Don Quijote. S.7

¹²³ Ebenda. S.75

¹²⁴ Ebenda. S.78

¹²⁵ Vgl. dazu Mommertz: Die Herausgeberfiktion in der englischsprachigen Literatur der Neuzeit. S.115 ff.

¹²⁶ Denn was für Texte gilt, gilt natürlich auch für Textverfahren. So wie sich die Bedeutung einer Textpassage durch den historischen Kontext ändern kann, so macht es natürlich auch einen Unterschied, ob ein Verfahren im 17. Jahrhundert (Cervantes) oder im 21. Jahrhundert (Danielewski) verwendet wird.

durch ihre Romane andere Textgattungen. Beide Romane können demnach der hypertextuellen Unterkategorie Parodie bzw. Pastiche zugeordnet werden. Während Cervantes in seinem Roman bekanntermaßen die Gattung Ritterromane parodiert, imitiert Danielewski in seinem Roman bestimmte Merkmale wissenschaftlicher Literatur. In diesem Zusammenhang kann die Herausgeberfiktion in beiden Romanen als ein Mittel der Imitation angesehen werden. So bemerkt bspw. Mommertz über die Verwendung der Herausgeberfiktion im „Don Quijote“ folgendes: „Eine der Möglichkeiten der Ritterromane, beim Leser den Eindruck einer Wahrhaftigkeit der geschilderten Ereignisse zu erwecken, war zweifellos der Rückgriff auf die Herausgeberfiktion. Deshalb überrascht es kaum, daß Cervantes selbst auch von diesem Kunstgriff Gebrauch macht.“¹²⁷ Da die Herausgeberfiktion also ein in Ritterromanen häufig verwendetes Element darstellt, kann die Imitation dieses Elements von Cervantes dazu genutzt werden, um einen Bezug zur besagten Gattung herzustellen. Ähnliches gilt für den Roman „HoL“: Darin wird die Herausgeberfiktion zwar nicht dahingehend verwendet, um die Authentizität der geschilderten Ereignisse zu verbürgen (ganz im Gegenteil, da die Herausgeberfiktion, wie sich zeigen wird, von Anfang an klar stellt, dass es sich bei der Abhandlung und damit auch bei den darin geschilderten Ereignissen um pure Fiktion handelt), sondern vielmehr dazu, um die Form der (verlegerischen und allographen) Anmerkung zu imitieren, die das Vorhandensein einer Herausgeberfiktion notwendigerweise voraussetzt. Die Herausgeberfiktion fungiert in „Don Quijote“ aber nicht nur als Mittel der Imitation, sondern ermöglicht dem Autor „ein Spiel mit den Möglichkeiten der Herausgeberfiktion und des editorischen Kommentars“.¹²⁸ Dadurch ergibt sich eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Romanen, die darin besteht, dass beide Autoren die Herausgeberfiktion dazu benutzen, um den Leser in ein Spiel der ständig gebrochenen Erzählinstanzen zu verwickeln. So bemerkt Mommertz diesbezüglich über „Don Quijote“ folgendes: „Als Elemente der Illusionsstörung können auch die häufigen Einschübe des Herausgebers 'Cervantes' betrachtet werden, die den Leser wiederholt darauf hinweisen, daß er einen Text liest und es innerhalb des Werkes eine weitere Instanz gibt, die über den (Binnen-) Text urteilt.“¹²⁹ Die Herausgeberfiktion im „Don Quijote“ (bzw. die dadurch erreichte Auffächerung der Erzählinstanzen) „ermöglicht gerade erst die Konzeption eines auf mehreren Ebenen angelegten, vielstimmigen Werkes, in dem die verschiedenen Ebenen in ein dialogisches Verhältnis miteinander eintreten.“¹³⁰ Eben diese Aspekte, also Illusionsstörung, Duplizierung der Erzählinstanz, sowie ein dialogisches

¹²⁷ Mommertz: Die Herausgeberfiktion in der englischsprachigen Literatur der Neuzeit. S.115

¹²⁸ Ebenda. S.123

¹²⁹ Ebenda. S.122

¹³⁰ Ebenda. S.124

Verhältnis der Ebenen zueinander, können natürlich genauso als bezeichnende Merkmale von „HoL“ gelten. Cervantes, als auch Danielewski inszenieren somit in ihren Texten durch das Mittel der Herausgeberfiktion eine spürbare Mittelbarkeit des Erzählten.¹³¹ In „HoL“ entsteht die Mittelbarkeit des Erzählten allerdings nicht nur aufgrund der verdoppelten Herausgeberschaft, sondern ebenso aufgrund der ständigen Betonung von Medien. Die Geschichte wird nicht nur von Herausgeber zu Herausgeber gereicht, sondern jeder dieser Personen benutzt auf eine spezifische Weise ein bestimmtes Medium. In der Kurzfassung bedeutet dies für den Roman folgendes: Ein Ereignis (die Geschehnisse im Haus) wird von Kameras aufgenommen. Dieses Material wird von Navidson bearbeitet und zu einem Film zusammengestellt. Dieser Film liefert das Ausgangsmaterial für Zampanòs Abhandlung, der einerseits pausenlos die Medialität des Films bespricht und andererseits eben selbst einen Text verfasst, der seine Medialität (die vollgeschriebenen, fragmentarischen, zerrissenen, verlorenen Textfetzen) ständig präsentiert. Die nächste Station dieser Kette ist Truant, der, im Zuge seiner rekonstruktiven Arbeit, sich selbst an den Rändern der Geschichte einschreibt. Bleiben noch die Herausgeber, die wiederum die von Truant bearbeitete Version der Abhandlung mit Anmerkungen versehen und den Text in eine Buchform bringen. Als das letzte Glied der Kette kann der eigentliche Leser des Romans angesehen werden, der mit dieser potenzierten Vermittlungsform konfrontiert wird. Hayles spricht in diesem Zusammenhang von einem „mediation plot“¹³². In „HoL“ wird die Mittelbarkeit des Erzählten also durch die Betonung und ständige Thematisierung medialer Faktoren nochmals intensiviert.¹³³

Ein grundsätzlicher Effekt dieser Mittelbarkeit besteht nun darin, dass der Wahrheitsstatus des Erzählten konsequent in Frage gestellt wird. Umso mehr Erzähler ihre Finger im Spiel haben (und umso mehr Medien verwendet werden), desto größer scheint die Wahrscheinlichkeit bzw. die Möglichkeit, dass die „wahre“ Geschichte durch den Instanzenweg der Überlieferung (und der medialen Verarbeitung) Änderungen ausgesetzt wurde. Und tatsächlich werden dementsprechend im 9. Kapitel des „Don Quijote“ die Kategorien Wahrheit/Lüge in Hinblick auf die auftretenden Erzähl-Instanzen thematisiert.

„Wenn man jedoch an dieser Geschichte im Punkte der Wahrheit etwas auszusetzen hätte, so könnte es schwerlich etwas andres sein, als daß ihr Verfasser [Bemerkung: gemeint ist Benengeli] ein

¹³¹ Ein Unterschied ergibt sich hierbei im jeweiligen Ausmaß des Gebrauchs. Während Cervantes dieses Spiel zwar deutlich, aber doch eher punktuell einsetzt, wird dieses Verfahren bei Danielewski wesentlich exzessiver verwendet. Trotz qualitativer Ähnlichkeiten besteht also ein quantitativer Unterschied hinsichtlich der tatsächlichen Präsenz des besagten Verfahrens in den jeweiligen Texten.

¹³² Hayles: *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*. S.783

¹³³ An dieser Stelle sei angemerkt, dass der Aspekt der medialen Mittelbarkeit bei Cervantes durch die Übersetzungsfiktion zwar durchaus gegeben ist, aber nicht in dem intensiven Maße thematisiert wird, wie dies bei Danielewski der Fall ist.

Araber gewesen, weil das Lügen eine besondere Eigentümlichkeit dieser Nation ist.“¹³⁴

In der Überlieferungskette der Geschichte gibt es also einen Unsicherheitsfaktor: Während im „Don Quijote“ diese Möglichkeit der Fälschung lediglich im Konjunktiv angedeutet wird (Es könnte sein, dass...), wird dieser Aspekt in „HoL“ nicht nur vollzogen, sondern vom Fälscher noch dazu offen eingestanden.¹³⁵ In beiden Romanen lässt sich demnach in unterschiedlicher Ausprägung das Motiv des unzuverlässigen Erzählers bzw. Herausgebers erkennen.

Im „Don Quijote“ nutzt der Erzähler diese angedeutete Infragestellung des Wahrheitsgehalts der Geschichte um im Folgenden seine Ansichten hinsichtlich der notwendigen Tugenden eines Geschichtsschreibers kundzutun. Und eben an dieser Stelle findet sich nun die Passage, die im Roman „HoL“ verdoppelt zitiert wird:

[...] denn der Geschichtsschreiber muß und soll genau, wahrhaftig und nie leidenschaftlich sein; weder eigensüchtige Zwecke noch Furcht, weder Groll noch Zuneigung dürfen ihn vom Weg der Wahrheit abbringen, deren Mutter die Geschichte ist, die Nebenbuhlerin der Zeit, Aufbewahrerin der Taten, Zeugin der Vergangenheit, Vorbild und Belehrung der Gegenwart, Warnung der Zukunft.¹³⁶

Bezeichnenderweise wird die zitierte Passage also aus dem ursprünglichen Kontext, sogar aus dem Satz herausgerissen. Im Zitat wird zwar der Teil, der die Kategorie Wahrheit betrifft, aufgegriffen, allerdings ist für den Leser ohne Recherche oder genaue Kenntnis des Originaltextes nicht mehr ersichtlich, dass die betreffende Passage eigentlich (natürlich auf ironische Weise) die notwendigen Eigenschaften eines Erzählers verhandelt. Ein Blick auf den ursprünglichen Kontext der zitierten Passage zeigt allerdings, dass wesentliche Aspekte des Romans „HoL“, nämlich das Motiv der Herausgeberfiktion, die dadurch entstehende Mittelbarkeit des Erzählten, sowie die damit einhergehende Infragestellung des Wahrheitsgehalts des Erzählten, dass eben diese Aspekte im besagten Zitat auf äußerst indirekte, nahezu versteckte Weise greifbar sind. Damit gilt für das „Don Quijote“-Zitat dasselbe, was bereits im Zusammenhang mit dem Theseus-, sowie dem Echomythos besprochen wurde: Nämlich, dass bestimmte Strukturen des Romans in (einigen besonderen) intertextuellen Bezügen widergespiegelt, ausgesprochen und damit (wenn auch auf subtile Weise) thematisiert werden. Das „Don Quijote“-Zitat kann demnach hinsichtlich der oben genannten Faktoren ebenso als selbstreferentieller Moment des Romans verzeichnet werden.

Außer diesen Aspekten finden sich bei genauerer Betrachtung noch weitere inhaltliche Parallelen zwischen den Romanen. So können bspw. beide Romane in einem gewissen Sinne als Lektüre-Protokolle gelesen werden. Während Cervantes' Roman Don Quijotes Lektüre der Ritterromane thematisiert, dokumentiert Danielewskis „HoL“ Truants Lektüre der Abhandlung. Das Lesen der

¹³⁴ Cervantes: Don Quijote. S.79

¹³⁵ Vgl. dazu Kap. 2.2.2.1.2

¹³⁶ Cervantes: Don Quijote. S.79

jeweiligen Texte scheint für beide Figuren ähnliche Konsequenzen zu haben: Sowohl Don Quijote, als auch Truant „verlieren“ sich in der Lektüre, was in einer verschobenen Wahrnehmung der Wirklichkeit gipfelt. Beide ziehen (gewollt bzw. ungewollt) in den Kampf mit nicht existierenden (höchstens metaphorisch zu verstehenden) Ungeheuern. Bei beiden Figuren führt das Lesen also zu einer Verschiebung der (Wahrnehmungs)Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Eine Gemeinsamkeit der Romane besteht somit auch darin, dass die durch die verdoppelte Herausgeber-Situation erreichte Unbestimmtheit hinsichtlich des Wahrheitsgehalts des Erzählten (siehe oben) bzw. das Ineinander-greifen von Fakt und Fiktion in beiden Texten auch auf eine inhaltliche Ebene projiziert wird. In beiden Romanen werden durch den Inhalt bestimmte formale Aspekte der Texte widergespiegelt (Oder umgekehrt, da die Form natürlich auch den Inhalt widerspiegelt). Festzuhalten bleibt folgendes:

Das „Don Quijote“-Zitat nimmt eine zweifache Funktion ein:

Erstens dient es in der Verdoppelung des Zitats als Demonstration des Echo-Effekts.

Zweitens drängt sich durch den intertextuellen Bezug die Möglichkeit auf, Cervantes' Roman als wichtigen Referenztext von „HoL“ zu begreifen. Dies wurde anhand der Vergleichbarkeit bestimmter Motive aufgezeigt.

4.3 Borges' „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“

Ein Aspekt bleibt allerdings immer noch zu klären: Zampanò schreibt die Variation der Passage aus dem „Don Quijote“ dem Autor Pierre Menard zu. Dies ist allerdings nur die halbe Wahrheit, da Pierre Menard kein wirklicher Autor war, sondern eine fiktive Figur aus einer Erzählung des argentinischen Autors Jorge Luis Borges ist. Gemeint ist die Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“ aus dem Erzählband „Fiktionen“. Die Erwähnung des vermeintlichen Autors kann demnach abermals als eine Anspielung und damit als ein weiterer intertextueller Bezug gewertet werden.

In der Erzählung berichtet ein namenloser Erzähler über das schriftstellerische Werk des (fiktiven) Autors Pierre Menard. Nach einer anfänglichen Aufzählung der zu Lebzeiten publizierten Texte Menards richtet der Erzähler die Aufmerksamkeit auf sein eigentliches Anliegen: Ein Resümee des „unterirdischen“ Werks Menards.

„Dieses Werk, vielleicht das bedeutendste unserer Zeit, besteht aus dem Neunten und dem Achtunddreißigsten Kapitel des Ersten Teils des *Don Quijote* und aus einem Fragment von Kapitel Zweiundzwanzig.“¹³⁷

Diese paradox anmutende Behauptung, nämlich dass das Werk Menards aus Fragmenten eines

¹³⁷ Borges: Fiktionen. S.38

Textes besteht, der bereits Jahrhunderte zuvor verfasst wurde, erklärt der Erzähler folgendermaßen:

Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist –, sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge faßte; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten.¹³⁸

In diesem Zitat deutet sich bereits das Verhältnis zwischen den beiden Texten an. Obwohl der „Don Quijote“ Menards Wort für Wort mit dem von Cervantes¹³⁹ übereinstimmt, begreift Menard seine Version keineswegs als bloße Kopie. Oder anders ausgedrückt: Zwischen Original und Wiederholung ergibt sich eine Differenz. Der Erzähler, der diese Ansicht teilt, behauptet in diesem Sinne: „Der Text von Cervantes und der Text von Menard sind Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich viel reicher. (Zweideutiger, werden seine Verlästerer sagen; aber die Zweideutigkeit ist ein Reichtum.)“¹⁴⁰

Um diese Behauptung zu rechtfertigen, stellt der Erzähler im Folgenden einer Passage des „Don Quijote“ von Cervantes die Version Menards gegenüber. Dies ist die einzige Stelle der Erzählung, an der das Werk Menards nicht nur beschrieben, sondern tatsächlich vorgelegt wird. Es handelt sich dabei um die folgende Passage aus dem 9. Kapitel des 1. Buches des „Don Quijote“:

„. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.“¹⁴¹

Menards „Variation“ dieser Passage lautet folgendermaßen:

„. . . la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. . .“¹⁴²

Die beiden Passagen sind, abgesehen von einer minimalen Abweichung in der Interpunktion, absolut identisch. Der Unterschied zwischen den beiden Textpassagen verdeutlicht sich also nicht durch den Wortlaut, sondern erst durch den Kommentar des Erzählers. Dieser bemerkt zur ersten Version:

„Verfaßt im 17. Jahrhundert, verfaßt von Cervantes dem »Laienverstand«, ist diese Aufzählung ein bloßes rhetorisches Lob auf die Geschichte.“¹⁴³

Menards Version hingegen wird folgendermaßen kommentiert:

¹³⁸ Ebenda. S.39

¹³⁹ Die Gründe für Borges seine Erzählung auf den Roman von Cervantes zu beziehen sind ähnlich zu denen, die bereits bezüglich des Verhältnisses von Danielewskis „HoL“ und Cervantes „Don Quijote“ genannt wurden. Die Mittelbarkeit des Erzählten, das Motiv des fiktiven Herausgebers, das Ineinander-fließen von Fakt und Fiktion auf einer inhaltlichen, als auch formalen Ebene, als dies sind Themen, die eben auch, wie sich im Folgenden noch genauer zeigen wird, als sehr typisch für das erzählerische Werk Borges' gelten können.

¹⁴⁰ Borges Fiktionen. S.43

¹⁴¹ Ebenda. S.43

¹⁴² Ebenda. S.43

¹⁴³ Ebenda. S.43

Die Geschichte, *Mutter* der Wahrheit: Dieser Gedanke ist verblüffend. Menard, Zeitgenosse von William James, definiert die Geschichte nicht als eine Erforschung der Wirklichkeit, sondern als deren Ursprung. Die historische Wahrheit ist für ihn nicht das Geschehene; sie ist unser Urteil über das Geschehene. Die Schlußglieder – »Vorbild und Anzeige des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige« – sind unverschämt pragmatisch.¹⁴⁴

Die Kommentare des Erzählers verdeutlichen, inwiefern sich die Bedeutung eines Textes durch den historischen Kontext (man beachte den Einschub „Zeitgenosse von William James“) bzw. dadurch, dass man einen Text einem anderen Autor zuschreibt, ändern kann. Borges führt anhand der Erzählung also vor, welchen Anteil der Kontext bzw. die dazugehörige Lesart an der Bedeutung eines Textes haben. Allgemein gesagt, verabschiedet Borges damit die (Bedeutungs-)Autorität des Autors zugunsten einer Hermeneutik des Lesers (bzw. Lesens). Dies verdeutlicht sich besonders im letzten Absatz der Erzählung:

Menard hat (vielleicht ohne es zu wollen) durch eine neue Technik die abgestandene und rudimentäre Kunst des Lesens bereichert: die Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen. Diese unendlich anwendungsfähige Technik veranlaßt uns, die *Odysee* so zu lesen, als sei sie nach der *Aeneis* gedichtet worden, und das Buch *Le Jardin du Centaure* von Madame Henri Bachelier so, als sei es von Madame Henri Bachelier. Diese Technik belebt die geruhsamsten Bücher mit Abenteuer. Wenn man Louis Ferdinand Céline oder James Joyce die *Imitatio Christi* zuschriebe: Wäre das nicht eine hinlängliche Erneuerung dieser schwächlichen spirituellen Anweisungen?¹⁴⁵

Ein Resultat dieser „Technik des vorsätzlichen Anachronismus und der irrtümlichen Zuschreibungen“ besteht nun darin, dass ein Text mit neuen Bedeutungen beladen werden kann bzw. in einem Text neue Bedeutungsschichten entdeckt werden können, indem man den Text in Beziehung zu einem anderen Kontext stellt. Obwohl der Text im Wortlaut unverändert bleibt, kann die durch den verschobenen Kontext implizierte neue Perspektive (des Lesers) die Bedeutung des Textes verändern. Die Gegenüberstellung der Textausschnitte in der Erzählung (sowie die darauf folgenden Kommentare) kann als Veranschaulichung dieses Sachverhalts gelten. Und eben diese Gegenüberstellung der im Wortlaut identischen Textausschnitte mit den daran gehefteten Implikationen und Konsequenzen wird, wie mittlerweile ersichtlich geworden sein sollte, von Danielewski übernommen bzw. zitiert. In der Fußnote von Zampanòs Abhandlung wird demnach nicht nur eine Passage des „Don Quijote“ und ein Zitat dieser Passage zitiert. Diese Zitate sind vielmehr wiederum ein Zitat: nämlich, wie gezeigt wurde, aus der besprochenen Erzählung von Borges. Bei den betreffenden Passagen in der Fußnote des Romans handelt es sich also eigentlich um ein zitiertes Zitat eines Zitats. Mit anderen Worten: Ausgehend vom intertextuellen Bezug zum Echomythos entfaltet sich an dieser Stelle des Romans eine Intertextualitätskette. Diese Kette

¹⁴⁴ Ebenda. S.43 f.

¹⁴⁵ Ebenda. S.45

erstreckt sich vom Echomythos zu Cervantes' „Don Quijote“ über Borges' „Pierre Menard“ bis hin zu Danielewskis „HoL“.

Wenn also Danielewski den Bezug zu Borges (bzw. seiner Erzählung) herstellt, dann ergibt sich gleichermaßen ein Bezug zu Cervantes. Aus der Erzählung von Borges übernimmt Danielewski vor allem das darin verhandelte, anhand der Gegenüberstellung präsentierte, Verhältnis zwischen Original und Kopie. Während der Aspekt der originären Kopie bzw. der Variation der Wiederholung bei Borges unter anderem als Demonstration einer Hermeneutik des Lesens fungiert (was sich besonders im oben zitierten Schlussabsatz verdeutlicht), setzt Danielewski diesen Aspekt in Beziehung zum Echomythos, um dadurch, wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, bestimmte intertextuelle Mechanismen zu thematisieren. Zumindest erwähnt werden sollte, dass sich durchaus auch in der Erzählung von Borges eine Anspielung auf den Echomythos finden lässt:

So berichtet der Erzähler über die Lektüre des „Don Quijote“ von Cervantes folgendes:

„„Als ich vor ein paar Abenden im Kapitel XXVI blätterte – das er [gemeint ist Pierre Menard] nie in Angriff genommen hat –, erkannte ich den Stil unseres Freundes und beinahe seine Stimme in diesem außergewöhnlichen Satz: »Las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida eco«.“¹⁴⁶

Auch wenn der Echomythos durch diese Anspielung also auf gewisse Weise bereits in der Erzählung vorhanden ist, so wird dieser Bezug zum Mythos im Roman wesentlich expliziter und intensiver dargestellt. Dasselbe gilt für den Aspekt Intertextualität. Natürlich wird auch in der Erzählung Intertextualität anhand der Kategorien Original/Kopie thematisiert, allerdings nicht auf eine dermaßen deutliche Weise wie im Roman. Es scheint vielmehr so, als ob diese Bedeutungsschichten, die ohne Zweifel in der Erzählung gewissermaßen latent vorhanden sind, erst durch den neuen Kontext des Romans voll zur Geltung kommen. Damit verdeutlicht sich, dass die Passage aus Cervantes' „Don Quijote“ (in Kombination mit der „Variation“) nicht nur als Demonstration des Echoeffekts gelten kann, sondern vielmehr im selben Moment das Demonstrierte auch vollzieht, da dieser Teil des Romans eben auch als „Echo“ auf die Erzählung von Borges gelesen werden kann.

4.4 Bezüge zu Borges

Außer diesem intertextuellen Bezug zur Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“ lassen sich noch weitere Bezüge zu Borges im Roman finden. Diese Bezüge nehmen hinsichtlich ihrer Markierung keinerlei Sonderstellung ein, wie dies bspw. bei den Bezügen zum Theseusmythos aufgrund der roten, durchgestrichenen Lettern der Fall ist. Im Gegenteil, die meisten Bezüge zu Borges können nahezu als versteckt bezeichnet werden, zumindest scheinen sie in der schieren

¹⁴⁶ Ebenda. S.40

Menge von intertextuellen Bezügen beinahe unter zu gehen. Und trotzdem nehmen die Bezüge zu Borges sozusagen einen Sonderstatus ein, was im Folgenden verdeutlicht werden soll.

Zuerst jedoch eine kurzer Überblick über die im Roman verstreuten Bezüge zu Borges:

1. Die bereits besprochene Anspielung auf die Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“. Bezeichnenderweise wird der Bezug zu Borges an dieser Stelle überhaupt nur indirekt durch die Figur Pierre Menard markiert, der Name Borges wird nicht erwähnt.
2. Im 9.Kapitel der Abhandlung findet sich in der Fußnote einer Fußnote eine Auflistung von verschiedenen Texten zum Thema „literary hauntings“. Zwischen Pynchon und Conrad findet sich folgender Eintrag: „[...] , Borges’ “The Garden of Forking Paths“ in Ficciones, [...]“¹⁴⁷

Ohne näher auf den Inhalt einzugehen, sei zumindest erwähnt, dass es in dieser Erzählung zu einer Überschneidung der Begriffe Text und Labyrinth kommt. So heißt es etwa an einer entscheidenden Stelle der Erzählung, dass „[...] Buch und Labyrinth ein einziger Gegenstand waren.“¹⁴⁸ Diese Begriffsüberschneidung gilt natürlich, wie bereits im Zusammenhang mit den intertextuellen Bezügen zum Theseusmythos gezeigt wurde, ebenso für den Roman „HoL“.

3. Das Motto des 13.Kapitels der Abhandlung ist ein Zitat aus Borges’ Gedicht „Der andere Tiger“. Diesmal wird zwar der Name Borges am Ende des Mottos hinzugefügt, die genaue Quelle, der Titel des Gedichts, wird allerdings nicht erwähnt. Bezeichnenderweise findet sich das Motto in dem Kapitel, dessen Überschrift „~~The Minotaur~~“ (Siehe Fußnote 68 dieser Arbeit) lautet, was, ähnlich wie der soeben angeführte 2.Bezug, eine Verbindung zwischen den Borges-Bezügen und dem Theseusmythos nahelegt.

Zitiert werden folgende Verszeilen:

*Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.*¹⁴⁹

Ohne nun näher auf die Verszeilen bzw. das Gedicht einzugehen, möchte ich zumindest einen bestimmten, mir bedeutsam erscheinenden Aspekt erwähnen. Indem die zitierten Verszeilen direkt auf die Kapitelüberschrift folgen, wird im Leser der Eindruck erweckt, dass in den Zeilen eben die Rede vom Minotaurus ist, was, wie sich bei näherer Betrachtung

¹⁴⁷ Danielewski: House of Leaves. S.133

¹⁴⁸ Borges: Fiktionen. S.84

¹⁴⁹ Danielewski: House of Leaves. S.313

des originalen Kontextes zeigt, allerdings nicht der Fall ist. Abermals wird also im Sinne des Echoeffekts die Bedeutung einer (zitierten) Textpassage trotz Beibehaltung des genauen Wortlauts verändert, indem diese Passage in einen neuen bzw. anderen Kontext (die Überschrift) gestellt wird.

Soviel zu den intertextuellen Bezügen zu Borges, die sich auf der Textebene finden lassen. Punkt 1, der Bezug zur Erzählung „Pierre Menard“ wurde bereits anhand der Kategorien Original/Kopie ausführlich besprochen. Die Texte, die in Punkt 2 und 3 aufgelistet wurden, stellen jeweils auf gewisse Weise Bezüge zu dem im Roman omnipräsenten Labyrinthmotiv dar. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die in Punkt 2 erwähnte Überschneidung der Begriffe Text und Labyrinth. Diese Begriffskombination stellt bekanntermaßen ein in der Literatur von jeher äußerst gängiges Motiv dar, das besonders im (bzw. ab dem) 20. Jahrhundert nahezu paradigmatische Ausmaße annimmt. Trotz der Konjunktur des Motivs verdient Borges diesbezüglich gesondert erwähnt zu werden, da es wohl kaum ein Werk gibt, in dem die Überschneidung dieser Begriffe eine dermaßen zentrale Rolle spielt wie in seinem. Dementsprechend braucht es auch nicht zu verwundern, dass sich hinsichtlich der Verwendung des Text/Labyrinth-Motivs im Roman Bezüge zu Borges finden lassen.

Neben diesen Textbezügen ist der Autor Borges aber auch noch an anderer Stelle des Romans vertreten. Punkt C des 2. Anhangs beinhaltet 2 Bildcollagen¹⁵⁰, die sich aus verschiedensten Elementen zusammensetzen: hauptsächlich beschriebene, überschriebene, markierte, kopierte, zerrissene Papierfetzen, die neben- und übereinander gelegt sind. Inmitten dieser recht unübersichtlichen, zerfahrenen Collage ist nun ein Ausschnitt eines kleinen Porträtfotos von Borges eingearbeitet. Bezeichnenderweise geht diese Abbildung (ähnlich wie die Textbezüge) in der Vielzahl von anderen Bildelementen nahezu unter.

Der markanteste Bezug ergibt sich jedoch auf einer inhaltlichen Ebene: Es lassen sich nämlich einige auffallende Parallelen zwischen der fiktiven Figur Zampanò und Borges entdecken. Vor allem die Darstellung Zampanòs als alten, blinden Autor, der aufgrund seiner Sehbehinderung einen großen Bedarf an Vorleserinnen hat, dessen Werk eine Obsession für Labyrinth jeglicher Art dokumentiert, nicht zuletzt der spanisch klingende Name, diese Aspekte erinnern in ihrer Kombination zwangsläufig an Borges. Es scheint so, als ob Danielewski somit in seinem Roman ein ähnliches Verfahren verwendet, wie dies bereits Umberto Eco in seinem Roman „Der Name der Rose“ getan hat. In beiden Romanen lässt sich in bestimmten Figuren (Zampanò bzw. der mordende Mönch) jeweils ein verzerrtes Spiegelbild des argentinischen Autors erkennen. Auffallend dabei ist,

¹⁵⁰ Siehe: Danielewski: House of Leaves. S.582 f.

dass die Attribute, die trotz der literarischen Entfremdung ein Wiedererkennen gewährleisten, in beiden Romanen annähernd die gleichen sind: Alter, Blindheit, Bücher und Labyrinth.

Die entscheidende Parallele zwischen der Figur Zampanò und dem Autor Borges zeigt sich jedoch erst bei näherer Betrachtung ihrer jeweiligen schriftstellerischen Vorgehensweise. Um den entscheidenden Punkt bereits vorwegzunehmen: Ich möchte im Folgenden näher auf die für Borges typische Schreibweise eingehen, da sie in der Abhandlung des Romans eine gewisse Entsprechung findet. Zu diesem Zweck stütze ich mich auf eine diesbezügliche Analyse von Genette, die mir im Weiteren ermöglicht, auf diejenigen Kategorien von Genette überleiten zu können, die bisher noch keine Erwähnung fanden. Dementsprechend erscheint es als zweckmäßig, die betreffenden Kategorien im Vorhinein noch kurz zu besprechen, um in der nachfolgenden Analyse bereits Bezug auf sie nehmen zu können. Bei den Kategorien handelt es sich um die Begriffe Archi-, Meta- und Hypertextualität.

4.5 Archi-, Meta- und Hypertextualität

Als Architext bezeichnet Genette „die Gesamtheit jener allgemeinen und übergreifenden Kategorien – Diskurstypen, Äußerungsmodi, literarische Gattungen usw. –, denen jeder einzelne Text angehört.“¹⁵¹ Da ein Text notwendigerweise die Aktualisierung bestimmter sprachlicher bzw. literarischer Kategorien darstellt, kann der Text stets in Beziehung zu diesen Kategorien bzw. zu Texten, die eine ähnliche Struktur hinsichtlich dieser Kategorien aufweisen, betrachtet werden. Demgemäß kann man unter Architextualität den jeweiligen Bezug eines besonderen Textes zum allgemeinen System der Literatur bzw. zu den Unterkategorien dieses Systems verstehen. Eine besondere Unterkategorie des Architextes, auf die ich mich vor allem beziehen werde, ist das System der Gattungen, das eine bestimmte Ordnung des Architextes hinsichtlich formaler und inhaltlicher Kriterien darstellt.¹⁵² Wenn also im Folgenden von architextuellen Bezügen die Rede ist, dann bezeichnet dies den transtextuellen Bezug eines Textes zum übergreifenden System der literarischen Gattungen.

Die Kategorien Hypertextualität und Metatextualität bezeichnen jeweils Überlagerungen von Texten, das heißt, dass sich bei beiden Kategorien ein Text auf gewisse Weise von einem vorhergehenden Text ableitet. Der Unterschied zwischen Hypertextualität und Metatextualität ergibt sich nun durch die Art und Weise, wie der zweite Text auf den ersten Text Bezug nimmt. Während Metatextualität eine Beziehung in der Form eines Kommentars bezeichnet, meint Hypertextualität jegliche Bezugnahme, die eben keinen direkten Kommentar darstellt. Besonders die Kategorie

¹⁵¹ Genette: Palimpseste. S.9

¹⁵² Näheres dazu findet sich in dem Text „Einführung in den Architext“ von Genette, in dem er das diesbezügliche Zusammenspiel von inhaltlichen und formalen Kriterien anhand der Gattung Drama vorführt.

Hypertextualität stellt sich dabei scheinbar als äußerst fruchtbar heraus, insofern als Genettes „Palimpseste“ eigentlich nichts anderes darstellt als eine äußerst umfangreiche Klassifizierung der verschiedensten hypertextuellen Unterkategorien, die anhand von Beispielen aus der Weltliteratur verdeutlicht werden. Das Korpus der Unterkategorien ergibt sich durch die jeweilige Akzentuierung bzw. Anwendung grundlegender Operationen der Hypertextualität: Hierbei wäre einerseits die (direkte oder einfache) Transformation, sowie andererseits die Nachahmung zu nennen. Diese beiden Operationen stehen laut Genette in einem spiegelverkehrten Verhältnis zueinander. Während die direkte Transformation mittels der vereinfachenden Formel „dasselbe anders sagen“¹⁵³ umschrieben wird, kann die Nachahmung auf die Formel „etwas anderes auf dieselbe Weise sagen“¹⁵⁴ reduziert werden.¹⁵⁵ Dementsprechend fallen beispielsweise sowohl die „Aeneis“ als auch eine Kinderadaption der „Odyssee“ in den Bereich der Hypertextualität, wobei das Erste eine Nachahmung (der epischen Struktur), das Zweite eine Transformation des Homer'schen Textes darstellt, wohingegen eine literaturwissenschaftliche Abhandlung, die sich kritisch mit Homers „Die Odyssee“ beschäftigt, eben als Metatext bezeichnet werden kann. Diese recht oberflächliche Begriffsbestimmung mag für einen ersten Überblick genügen; auf bestimmte Unterkategorien der Hypertextualität (etwa das Pastiche) wird bei Bedarf noch näher eingegangen werden. Vorerst also wieder zurück zu den im Roman zu findenden transtextuellen Bezügen zu Borges bzw. zu der für Borges typischen Schreibweise.

4.6 Das Pseudoresümee bei Borges

Vorher wurde behauptet, dass sich eine entscheidende Parallele zwischen der fiktiven Autorfigur Zampanò und dem Autor Borges durch ihre spezifische schriftstellerische Vorgehensweise ergibt, was nun im Folgenden mithilfe der soeben geklärten Begriffe verdeutlicht werden soll.

Zur Erinnerung: Zampanò schreibt eine Abhandlung, ein Kommentar zu einem fiktiven Film; einen Film, den es in Wirklichkeit also nicht gibt. Eben dieses Verfahren findet sich in zahlreichen Erzählungen von Borges wieder, so bspw. in der bereits erwähnten Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“, aber auch in „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, oder in „Untersuchung des Werks von Herbert Quain“ usw. Borges selbst beschreibt dieses Verfahren im Vorwort zu „Fiktionen“ folgendermaßen:

Ein mühseliger und strapazierender Unsinn ist es, dicke Bücher zu verfassen; auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende mündliche Darlegung wenige Minuten beansprucht. Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits, und ein Résumé,

¹⁵³ Genette: Palimpseste. S.17

¹⁵⁴ Ebenda. S.17

¹⁵⁵ Näheres dazu: Genette: Palimpseste. S.14 ff.

einen Kommentar vorzulegen.¹⁵⁶

Genette hat diesem Verfahren in „Palimpseste“ ein eigenes Kapitel mit dem Titel „Pseudoresümee bei Borges“¹⁵⁷ gewidmet. Genette stellt darin das besagte Verfahren als „eine Übergangspraktik“¹⁵⁸ dar, die Borges erlaubt hätte, mit Hilfe „einer als Kritik verkleideten Fiktion von der Kritik zur Fiktion überwechseln [zu] können“¹⁵⁹, behauptet aber auch, dass dieses Verfahren bzw. die Spur desselben „aus dem Gesamtwerk nicht mehr wegzudenken“¹⁶⁰ sei. Borges „verkleidet“ die Fiktion als Kritik, indem er „seine eigenen Werke als die Resümees der Werke anderer“¹⁶¹ darstellt. Anstatt eine Geschichte direkt zu erzählen, gibt er vor, sich in seiner Erzählung so auf die Geschichte zu beziehen, als ob sie bereits jemand anders geschrieben hätte. Dieser Aspekt der scheinbaren Bezugnahme auf einen fiktiven anderen Text setzt Genette in einen direkten Zusammenhang mit der bereits erwähnten Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“:

Diese Praktik der fiktiven Hypertextualität verhält sich symmetrisch und umgekehrt zur Performanz, die Borges seinem Helden Pierre Ménard zuschreibt. Indem Ménard aus sich selbst heraus einen streng wörtlichen *Quijote* schreibt, allegorisiert er das als Lesen betrachtete oder verkleidete Schreiben [Bemerkung: An dieser Stelle findet sich ein Fehler der Übersetzung. Dem Original entsprechend müsste es eigentlich „das als Schreiben betrachtete oder verkleidete Lesen“ heißen.]. Indem Borges die Erfindung seiner Geschichten anderen zuschreibt, präsentiert er, ganz im Gegenteil, sein Schreiben als ein Lesen, stellt er sein Schreiben als Lesen hin. Diese zwei Verhaltensweisen sind, falls man das hinzufügen muß, komplementär, sie vereinen sich in einer Metapher der komplexen und mehrdeutigen Beziehungen zwischen Schreiben und Lesen: der Beziehungen, die natürlich [...] die Seele der hypertextuellen Aktivität sind.¹⁶²

Das von Borges angewendete Verfahren und das Projekt Menards stellen also entgegengesetzte Zugänge zu ein und dem selben Phänomen dar: nämlich Transtextualität. Während Menards Schreiben, wie an obiger Stelle gezeigt wurde, als Allegorie dafür verstanden werden kann, im Akt des Lesens neue Bedeutungen eines Textes zu entdecken und damit den Text gewissermaßen weiter bzw. neu zu schreiben, stellt Borges, im Gegensatz dazu, sein Schreiben eben als ein Lesen anderer Texte dar. Einerseits also ein als Schreiben verkleidetes Lesen (Menard), andererseits ein als Lesen verkleidetes Schreiben (Borges). Sowohl der eine, als auch der andere Zugang impliziert ein enges Verhältnis, eine Wechselwirkung zwischen Schreiben und Lesen, eben genau den beiden Polen, die, wie Genette am Ende des Zitats deutlich bemerkt, als die Voraussetzung jeglicher transtextueller Vorgänge zu gelten haben. Indem Borges sein Schreiben als ein Lesen darstellt, inszeniert er in den

¹⁵⁶ Borges. Fiktionen. S.13

¹⁵⁷ Vgl. dazu: Genette: Palimpseste. S.348 - 353

¹⁵⁸ Genette: Palimpseste. S.351

¹⁵⁹ Ebenda. S.350

¹⁶⁰ Ebenda. S.351

¹⁶¹ Ebenda. S.350

¹⁶² Ebenda. S.351

diesbezüglichen Erzählungen eine fiktive Transtextualität; fiktiv, da der Text, auf den Bezug genommen wird, eben ein fiktiver Text ist. Genau genommen, handelt es sich bei dem von ihm verwendeten Verfahren aber nicht nur um ein fiktives inszeniertes Lesen, sondern um ein fiktives kritisches Lesen, da in den Erzählungen die Form eines Kommentars, eines Essays imitiert wird. Dementsprechend bemerkt Genette in einer Fußnote, dass es sich nicht nur um eine Form der fiktiven Hypertextualität, sondern ebenso um eine Form der fiktiven Metatextualität handelt, „[...] da das Resümee darin vom Kommentar kontaminiert ist oder zumindest, wie jedes fiktive Resümee, implizit zu einem eventuellen Kommentar tendiert oder dazu bereit ist.“¹⁶³

Eine offensichtliche Konsequenz des Verfahrens, also dieser inszenierten oder fiktiven Hyper- bzw. Metatextualität, besteht nun darin, dass es zu einer gewissen Verwischung der Gattungsgrenzen kommen kann, da der Leser auf den ersten Blick oft nicht entscheiden kann, ob es sich bei dem gelesenen Text eben um eine Erzählung oder um einen Essay bzw. einen Kommentar handelt. Diese Unbestimmtheit hinsichtlich der Gattungszuordnung führt zu bzw. entsteht aus „eine[r] diffuse[n] Ungewißheit hinsichtlich der Echtheit der herangezogenen Quellen“¹⁶⁴. Je nachdem ob die Quelle also echt oder fiktiv ist, handelt es sich um einen tatsächlichen oder einen fiktiven Metatext. Wenn der Status der Metatextualität (Essay oder Erzählung) in Frage gestellt wird, stellt sich ebenso der Status der Quelle (echt oder fiktiv) als ein ungewisser dar bzw. umgekehrt: Ist der Status der Quelle ungewiss, so gilt dies gleichermaßen für den Status der Metatextualität. Grundsätzlich unterminiert diese Unbestimmtheit hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit bzw. des Quellenstatus also auf einer formalen Ebene die Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Nur nebenbei erwähnt sei, dass dieser Aspekt bei Borges natürlich auch des Öfteren auf einer inhaltlichen Ebene vollzogen wird (siehe z.B. „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“).

Das von Borges verwendete Verfahren kann nun ebenso in hypertextuellen Kategorien beschrieben werden. Genette deutet dies, ohne es näher auszuführen, in der das Kapitel abschließenden Fußnote an:

Es versteht sich von selbst, daß Borges hier eine in mehrerer Hinsicht hypertextuelle Gattung begründet oder festigt: den *Pseudometatext* oder die imaginäre Literaturkritik, worin (unter anderem) gleichzeitig die simulierte Reduktion, das Pastiche einer Gattung (der Literaturkritik) und das mittelbare Apokryph zum Tragen kommen.¹⁶⁵

Das Zitat verdeutlicht, dass das Pseudoresümee eine intensive Wechselwirkung der verschiedensten Kategorien Genettes impliziert. Das Verfahren gründet oder festigt (Genette möchte sich an diesem Punkt offensichtlich nicht festlegen¹⁶⁶) eine Gattung, die Genette als Pseudometatext bezeichnet. Da

¹⁶³ Ebenda. S.351

¹⁶⁴ Ebenda. S.349

¹⁶⁵ Ebenda. S.353

¹⁶⁶ Der Grund für diese Zweideutigkeit ergibt sich durch den fließenden Übergang zwischen Pastiche und Parodie.

es sich dabei um eine Gattungszuordnung handelt, stellt dieser Aspekt also einen Bezug zur Kategorie Architextualität dar. Diese Gattung konstituiert sich durch bestimmte hypertextuelle Verfahren:

1. Die simulierte Reduktion
2. Das Pastiche einer Gattung
3. Das mittelbare Apokryph

Der erste Punkt ergibt sich bei Borges durch das Verfahren des Resümees, da ein Resümee eine Zusammenfassung bezeichnet und damit zwangsläufig eine Reduktion des Zusammengefassten impliziert. Diese Reduktion bezeichnet Genette als simuliert, da der zusammengefasste Text fiktiv ist und es somit eben kein vollständiges, also nicht reduziertes Original gibt.

Die simulierte Reduktion führt nun direkt zum dritten Punkt: Dem mittelbaren Apokryph. Unter Apokryph versteht Genette eine Fälschung¹⁶⁷, die sich dadurch ergibt, dass ein Text vorsätzlich einem falschen oder aber fiktiven Autor zugeschrieben wird. Der Begriff bezeichnet demnach einen ähnlichen Sachverhalt, der bereits bezüglich der Instanz des fiktiven Herausgebers (bei Cervantes und Danielewski) besprochen wurde. Der Unterschied ergibt sich dadurch, dass das von Borges verwendete Verfahren kein eigentliches Apokryph darstellt: Der einem anderem Autor zugeschriebene Text wird nämlich nicht direkt vorgelegt (wie dies beim Motiv des fiktiven Herausgebers der Fall ist), sondern nur in der Form des Resümees (also der simulierten Reduktion) beschrieben. Der Leser hat also keinen unmittelbaren Zugang zum beschriebenen Text, sondern ist auf die Vermittlung des resümierenden Erzählers angewiesen. Dieser Aspekt der indirekten Präsenz eines anderen Textes wird von Genette als mittelbar bezeichnet. Bleibt noch der zweite Punkt zu klären.

Ein Pastiche bezeichnet, in einfachen Worten ausgedrückt, die Imitation eines bestimmten Schreibstils. Wenn Genette vom Pastiche einer Gattung spricht, dann heißt das, dass spezifische, stilistische Merkmale einer Gattung nachgeahmt werden. Das Objekt der Nachahmung bei Borges verdeutlicht sich dabei bereits in dem von Genette verwendeten Gattungsbegriff Pseudometatext. Borges imitiert Formen der Metatextualität (Essay, Kommentar), indem er Texte verfasst, die sich als Metatexte ausgeben, ohne es in Wirklichkeit zu sein.¹⁶⁸ Damit wird offensichtlich auch auf eine

Beides sind Formen der Imitation; der Unterschied ergibt sich nur durch die Intention des Imitators. Borges ist natürlich nicht der Erste, der wissenschaftliche Formen in fiktiven Texten imitiert. Die Parodie wissenschaftlicher Texte weist in der Geschichte der Literatur eine lange Tradition auf. Allerdings zielen derartige Texte in den meisten Fällen vor allem darauf ab, die Figur des pedantischen Gelehrten als lächerlich darzustellen. Und eben dieser Aspekt, also die parodistische Facette, ist bei Borges nun aber nicht bzw. kaum zu bemerken. Dementsprechend bezeichnet Genette das von Borges verwendete Verfahren auch als Pastiche. Betrachtet man also den Aspekt der Imitation, so reiht sich Borges in eine Tradition ein; betrachtet man allerdings die damit verbundene Intention, so setzt er sich von seinen Vorgängern ab.

¹⁶⁷ Vgl. dazu: Genette: Palimpseste. S.114

¹⁶⁸ Eine gute Einführung in diese Thematik findet sich bei: Stang: Einleitung – Fussnote – Kommentar. Fingierte

spielerische Weise die Kategorie Metatextualität bedient.

Das Wechselspiel der Kategorien hinsichtlich des bei Borges häufig anzutreffenden Verfahrens ergibt sich also dadurch, dass der architextuelle Bezug (die Gattung Pseudometatext) eine bestimmte Form der (fiktiven) Metatextualität impliziert, die sich wiederum durch bestimmte hypertextuelle Verfahren (die simulierte Reduktion, das Pastiche einer Gattung und das mittelbare Apokryph) konstituiert.

Nachdem nun die Grundzüge dieses Verfahrens geklärt wurden, stellt sich also die Frage, von welcher Relevanz dieses Verfahren für den Roman „HoL“ ist bzw. wo und mit welchen Modifikationen es im Roman zu finden ist.

4.7 Pseudometatextualität in „HoL“

Nach dem bisher Gesagten hinsichtlich der Struktur und des Inhalts von „HoL“ versteht es sich nahezu von selbst, dass im Roman auf verschiedenen Ebenen eine Imitation von Metatextualität vollzogen wird: Nämlich durch die Form der wissenschaftlichen Abhandlung, sowie durch die Form der kommentierenden Anmerkungen. Im Folgenden möchte ich diesen Aspekt verdeutlichen, indem ich die betreffenden Formen des Romans, also Abhandlung und Anmerkungen, mithilfe des Musters, das die Analyse des bei Borges zu findenden Verfahrens geliefert hat, untersuchen werde.

4.7.1 Die Abhandlung

In Analogie zu dem Borges'schen Verfahren lässt sich der Aspekt der Abhandlung im Roman folgend beschreiben: Warum mühselig einen Film produzieren, drehen und vertreiben? Besser ist es, einfach so zu tun, als ob es den Film schon gibt und eine Abhandlung darüber zu verfassen. Ähnlich wie bei Borges behandelt die Abhandlung von Zampanò ein Werk, das einer anderen Person zugeschrieben wird und das eigentlich nicht existiert. Es handelt sich somit ebenso um ein Apokryph, das nicht vorgelegt (im Falle des Romans eigentlich vorgezeigt), sondern nur beschrieben wird. Demnach wird also auch in der Abhandlung die Handlung (gemeint sind die Geschehnisse im Haus) nicht direkt, sondern ausschließlich vermittelt präsentiert. Im Roman lässt sich damit offensichtlich die hypertextuelle Kategorie, die als mittelbares Apokryph bezeichnet wurde, wiederfinden.

Da in der Abhandlung also ständig auf ein anderes, fiktives Werk Bezug genommen wird, lässt sich die Abhandlung ebenso als eine Inszenierung von Transtextualität beschreiben. Ebenso wie bei Borges erweist sich die Form der Transtextualität als eine fiktiv metatextuelle, da das Objekt der

Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst. Diese Abhandlung, deren Fokus vor allem auf den Aspekt der Parodie gerichtet ist, verdient es u.a. auch deshalb erwähnt zu werden, da der Autor sich eben auch mit Borges bzw. seinen Erzählungen und seinen Essays beschäftigt.

Bezugnahme ein fiktives ist und die Art der Bezugnahme eine kritische zu sein scheint. In architextuellen Kategorien gedacht, lässt sich der Roman bzw. die Abhandlung des Romans somit der oben besprochenen Gattung Pseudometatext zuordnen.

Dementsprechend kommt es im Roman ebenso zu einer ständigen Verschiebung oder Überlagerung der Kategorien Fakt und Fiktion, da, ähnlich wie bei Borges, ein fiktiver Inhalt in die ansonsten Authentizität versprechende Hülle einer wissenschaftlichen Abhandlung verpackt wird. Genau dieser Aspekt der Verschiebung wiederholt sich im Roman auf verschiedensten Ebenen: So wird bspw. der Film von Navidson, der ständig die Grenzen des Realen übertritt, als Dokumentarfilm bezeichnet. Demgemäß verwundert es kaum, dass Zampanò das erste Kapitel seiner Abhandlung dem Begriff Authentizität widmet, was somit, wie mittlerweile klar geworden sein dürfte, auch als selbstreferentieller Aspekt des Romans verzeichnet werden kann. Wenn also in der Abhandlung die Grenzen von Fakt und Fiktion bezüglich des Films besprochen werden, was mehrmals der Fall ist, so beziehen sich diese Ausführungen natürlich gleichzeitig auf die Abhandlung selbst.

In hypertextuellen Kategorien ausgedrückt, handelt es sich bei der Abhandlung um das Pastiche einer metatextuellen Gattung, also um die Inszenierung einer kritischen Bezugnahme. Unterschiede zu dem von Borges verwendeten Verfahren ergeben sich durch die Art der metatextuellen Gattung und durch das Objekt, auf das sich der Pseudometatext kritisch bezieht.

Während Borges anhand des Verfahrens des Pseudoresümees die Gattungen Essay und Erzählung kurzschließt, sich also durchwegs kurzer Textgattungen bedient, scheint es so, als ob Danielewski dieses Verfahren von Borges auf die Gattungen Roman und längere wissenschaftliche Abhandlung ausgeweitet hat. Bei der Abhandlung im Roman geht es nicht mehr nur um ein Resümee eines fiktiven Textes inklusive eines kurzen Kommentars, sondern um eine ausführliche Darstellung eines fiktiven Films, die eine umfangreiche Beschreibung des Inhalts und der technischen und ästhetischen Verfahrensweisen beinhaltet, sowie eine Zusammenfassung der (teils ebenso fiktiven) Sekundärliteratur zu dem Film. Daher kann die Abhandlung des Romans auch nicht als Resümee bezeichnet werden, es handelt sich vielmehr, wie die folgende Definition aus dem Metzler-Lexikon verdeutlichen soll, um eine Monographie.

[...] Einzelschrift; im Unterschied zu Zeitschriften, Handbüchern, Kongressberichten oder Sammelwerken [...] ist die M. ein von einem Verfasser einem begrenzten Thema gewidmetes, abgeschlossenes Buch, das systematische, historische, biographische Informationen so vereint, daß zugleich Wissens- und Forschungsstand zum Zeitpunkt der Fertigstellung der M. in ihr dokumentiert werden. [...] ¹⁶⁹

Bis auf den Punkt der Abgeschlossenheit, der aufgrund des fragmentarischen Charakters des Textes nicht gegeben ist, erfüllt die Abhandlung alle Kriterien der Definition. Demgemäß kann die

¹⁶⁹ Schweikle/ Schweikle (Hg.): Metzler-Literatur-Lexikon. S.309

Abhandlung also genau genommen als Pseudomonographie bezeichnet werden.

Somit lässt sich hinsichtlich der im Roman zu findenden Abhandlung allerdings auch nicht mehr so eindeutig von einer simulierten Reduktion sprechen. Die Transformation ergibt sich nicht durch das simulierte Zusammenfassen eines fiktiven Ausgangstextes, sondern vielmehr durch die Übertragung in ein anderes Medium. Während die diesbezügliche Transformation bei Borges eine transtextuelle ist, inszeniert Danielewski also eine transmediale Transformation. Dies ergibt sich durch das unterschiedliche Objekt der Bezugnahme: In der Abhandlung wird nicht wie bei Borges ein fiktiver Text beschrieben, sondern eben ein fiktiver Film. Während bei Borges das Medium Text also nicht verlassen wird, kommt es im Roman zu einer transmedialen Verschiebung vom Medium Film zum Medium Text. Das Ergebnis bleibt für den Leser zumindest in einem Punkt ein ähnliches: In beiden Fällen wird die Begrenztheit der Präsentation betont. Bei Borges die Grenze des Resümees bzw. der Reduktion, bei Danielewski die Grenze des Mediums. Die ständige Bezugnahme der Abhandlung auf das Medium Film stellt in einer typisch postmodernen Weise die mediale Bedingtheit jeglicher Äußerung (ob Film oder Text) in den Vordergrund. Indem in der Abhandlung der Versuch unternommen wird, einen Film bzw. ein fremdmediales Objekt in einem Text darzustellen, wird gleichzeitig durch das ständige Ausloten der Möglichkeiten und der Grenzen des Mediums (auf indirekte Weise) das Medium Text selbst thematisiert. Deterding und Hölter bemerken hierzu: „Das Buch tut so, als sei es ein Projektor, ein Beamer, ein Tonband.“¹⁷⁰ Grundsätzlich gilt für die Thematisierung des Medialen was bereits hinsichtlich mehrerer anderer Aspekte des Romans (Labyrinth, Echo, Authentizität) besprochen wurde, nämlich dass der Roman einen hohen Grad von Selbstreferentialität aufweist. Durch die Beschreibung bestimmter Eigenschaften und Merkmale des fiktiven Films werden auf indirekte Weise bestimmte Eigenschaften und Merkmale des Romans thematisiert. Diesbezüglich spricht der Roman auf eine gewisse Weise ständig über sich selbst. Durch die Abhandlung, die einen Kommentar zu einem fiktiven Film liefert, kommentiert der Roman sich selbst. Wenn die Abhandlung also einerseits einen fiktiv metatextuellen Bezug zu einem Film inszeniert, so stellt sie durch die selbstreferentiellen Bezüge im selben Moment einen indirekten metatextuellen Bezug zum Roman her. Die Abhandlung ist demnach also, abhängig davon ob man sie auf den Film oder auf den Roman bezieht, ein fiktiver und ein realer Metatext zugleich. Deterding und Hölter gehen an dieser Stelle scheinbar sogar noch einen Schritt weiter. Aus dem äußerst ausgeprägten Vorhandensein selbstreferentieller Charakteristika im Roman ziehen sie folgenden Schluss: „Jeden nur möglichen Interpretationsrahmen, den eine literaturwissenschaftliche Lektüre derart um den Text ziehen könnte, nimmt HoL seinen Lesern

¹⁷⁰ Deterding/ Hölter: Papier simuliert visuelle Medien. S.220

vorweg und arbeitet ihn ein.“¹⁷¹ Damit wird impliziert, dass der Roman nicht nur ein Metatext seiner selbst ist, sondern, indem er jeden möglichen Bezug auf eine indirekte Weise bereits vorwegnimmt, zugleich ein Metatext zu den möglichen Metatexten, die sich auf ihn beziehen könnten. In einem Interview mit Danielewski findet sich eine Stelle, die diesem Selbstverständnis des Autors bzw. seiner Interpretationshoheit deutlichen Ausdruck verleiht:

I don't mind admitting that I was extremely selfconscious about everything that went into *House of Leaves*. In fact – and I know this will sound like a very bold remark, but I will say it anyway since it remains the truth – I have yet to hear an interpretation of *House of Leaves* that I had not anticipated. I have to yet to be surprised, but I'm hoping.¹⁷²

Indem der Roman jegliche kritische Bezugnahme bereits im Vorhinein äußert, spricht der Roman über die Möglichkeiten bzw. über die Grenzen der Interpretation. In diesem Sinne kann der Roman somit auch als Meta-Metatext bezeichnet werden.

4.7.1.1 Der Idiolekt von Metatexten

Ein Punkt muss allerdings noch geklärt werden: Bisher wurde das Pastiche in vereinfachender Weise als Stilimitation bezeichnet. Zur näheren Bestimmung dieses hypertextuellen Verfahrens lohnt sich abermals ein Blick zu Genette, der den für das Pastiche konstitutiven Moment der Nachahmung folgendermaßen beschreibt:

Denn einen einzelnen Text in seiner Singularität präzise nachzuahmen heißt zunächst den Idiolekt dieses Textes zu erstellen, d.h. die für ihn charakteristischen stilistischen und thematischen Merkmale zu identifizieren und diese daraufhin zu *verallgemeinern*, d.h. zu einer Matrix der Nachahmung oder zu einem Netz von Mimetismen zusammenzufügen, das unbeschränkt als Modell dienen kann. Das Korpus, aus dem der Idiolekt gewonnen wird, stellt damit, so unverwechselbar und einzigartig es auch sein mag, definitionsgemäß keine Äußerung, keine Rede und keine Botschaft dar, sondern eine Sprache, d.h. einen *Code*, in dem die Eigentümlichkeiten der Botschaft zu etwas Verallgemeinerbarem gemacht wurden.¹⁷³

Da im Roman „HoL“ das Pastiche einer Gattung und nicht eines einzelnen Textes vorliegt, stellt sich also die Frage, aus welchen Aspekten bzw. stilistischen und thematischen Merkmalen sich der Idiolekt der von Danielewski imitierten Gattung zusammensetzt. Anders ausgedrückt: Wodurch genau wird ein Text eigentlich zur Abhandlung? In Zusammenhang mit dem Roman: Welche Aspekte lassen die Abhandlung eigentlich als einen Metatext erscheinen?

Die diesbezüglichen thematischen Merkmale (begrenzt Thema, systematische, historische, biografische Informationen, etc.) haben sich bereits bei der Definition der Monographie gezeigt.

Die stilistischen und formalen Eigenschaften eines Metatextes sind in der Abhandlung des Romans vor allem aufgrund drei bestimmter Merkmale gegeben.

¹⁷¹ Deterding/ Hölter: Papier simuliert visuelle Medien. S.227

¹⁷² McCaffery/ Gregory: Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski (Take Two).

¹⁷³ Genette: Palimpseste. S.110 f.

1. Die stilistischen Charakteristika: Also ein distanzierter, objektiver Tonfall, der die Ereignisse des Films und diesbezügliche Überlegungen nüchtern darstellt.
2. Die intertextuelle Bezugnahme auf andere kritische Literatur.
3. Die Verwendung von bestimmten Paratexten.

Speziell die beiden letzten Punkte, also die spezifische Verwendung von Zitaten (Markierung, Quellennachweis, etc.), sowie die Verwendung bestimmter Paratexte (z.B. auktoriale Anmerkungen) geben dem Text das Aussehen eines wissenschaftlichen Textes, wohingegen die stilistischen Merkmale dem Text die Sprache eines wissenschaftlichen Textes verleihen. Hinsichtlich der transtextuellen Kategorien von Genette bedeutet das, dass Intertextualität (vor allem Zitate) und Paratexte (vor allem Anmerkungen bzw. Fußnoten) wesentliche Bestandteile des Idiolekts eines Metatextes sind und demnach im Roman als Mittel verwendet werden, um einen Metatext zu imitieren.

Damit wird ersichtlich, dass die Kategorien von Genette im Roman ein eng verflochtenes Ganzes bilden. Die architextuelle Unterkategorie Pseudometatext unterhält offensichtlich ein spezifisches Verhältnis zur Kategorie Metatextualität, da diese eben imitiert wird. Der Aspekt der Imitation lässt sich in hypertextuellen Kategorien als Pastiche einer Gattung beschreiben. Das Pastiche konstituiert sich wiederum vor allem durch die spezifische Verwendung von Intertexten und Paratexten. Die Kategorien, die im Zuge dieser Arbeit bisher getrennt besprochen wurden, bedingen sich im Roman also notwendigerweise gegenseitig. Der Roman verdeutlicht somit einen Aspekt, den Genette im Allgemeinen über die fünf Kategorien der Transtextualität bemerkt:

„Zunächst dürfen die fünf Typen der Transtextualität nicht als voneinander getrennte Klassen betrachtet werden, die keinerlei Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen aufweisen. Sie sind im Gegenteil eng, und oft in aufschlußreicher Weise miteinander verbunden.“¹⁷⁴

Erst die intensive Wechselbeziehung zwischen den jeweiligen Kategorien ermöglicht die Nachahmung der Monographie und ergibt dadurch die spezifische Struktur des Romans.

4.7.1.2 Der Pastichevertrag

Allerdings gibt es auch Stellen, die mit der Imitation brechen; also Stellen, die den Pseudo-Status der Abhandlung verdeutlichen. Indem an solchen Stellen die Fiktivität der Abhandlung zu Tage tritt, wird gewährleistet, dass die Abhandlung nicht ausschließlich als Abhandlung gelesen wird, sondern

¹⁷⁴ Ebenda. S.18

dass durch die Fiktionssignale das Pastiche als Pastiche erkennbar bleibt. Die Fiktionssignale informieren also den Leser, dass es sich bei dem Text um eine Nachahmung handelt und können demgemäß als eine Form des Pastichevertrags (zwischen Autor und Leser) verstanden werden, der dem Leser darauf hinweist: „Dies ist ein Text, in dem Y von X nachgeahmt wird.“¹⁷⁵

Es handelt sich bei der Abhandlung ja nicht um ein Apokryph (also eine Fälschung), das als wissenschaftliche Literatur rezipiert werden soll, sondern eben um einen Teil eines Romans, der auch als solcher verstanden werden will. Im Roman finden sich nun zahlreiche derartige Fiktionssignale, die diesen Aspekt verdeutlichen und von denen einige im Folgenden kurz besprochen werden.

Ein solcher Sachverhalt gilt bspw. für die offen eingestandene Fiktivität des Films. Indem deutlich wird, dass sich die Abhandlung auf ein nicht existierendes Objekt richtet, büßt die Abhandlung einen wesentlichen Teil ihrer Authentizität ein. Indem die Existenz und damit die Authentizität des Films negiert wird, verliert auch die Abhandlung ihren authentischen Charakter. Die Nicht-Existenz des Films wird dabei bereits in der Einleitung von Truant angesprochen, also noch bevor der Leser überhaupt zur Abhandlung stößt.

After all, as I fast discovered, Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist. You can look, I have, but no matter how long you search you will never find The Navidson Record in theaters or video stores. Furthermore, most of what's said by famous people has been made up.¹⁷⁶

Hinsichtlich der Fiktivität des Films und damit der Abhandlung besteht im Roman also nie ein Zweifel. Die Unbestimmtheit verlagert sich auf andere Aspekte: So etwa auf eine Unbestimmtheit hinsichtlich der in der Abhandlung zitierten Äußerungen bzw. Sekundärliteratur.¹⁷⁷

Damit ergibt sich ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen dem Verfahren bei Borges und der Anwendung dieses Verfahrens bei Danielewski: nämlich durch die Art und Weise, wie mit der Fiktivität des Bezugsobjekts umgegangen wird. Während bei Borges die Unbestimmtheit hinsichtlich des Echtheitsstatus des Textes, auf den Bezug genommen wird, tendenziell bis zum Schluss erhalten bleibt, wird die Fiktivität des Films im Roman sofort offenbart. Da dieses Fiktionssignal im Roman gleichzeitig eine Deklaration der Fiktivität des Metatextes mit sich bringt, lässt sich, da dieses Signal bei den Erzählungen von Borges eben nicht zu finden ist, bereits ein weiterer gravierender Unterschied erahnen: Während das Fiktionssignal im Roman die Fiktivität des Pseudometatextes und damit das Pastiche als Pastiche offenbart (was auch für die noch zu erwähnenden Signale gelten wird), fehlen bei Borges solche deutlichen intratextuellen Signale. Die diesbezüglichen Erzählungen von Borges lassen sich demnach von einem intratextuellen Standpunkt aus nicht (bzw. kaum) von

¹⁷⁵ Ebenda. S.114

¹⁷⁶ Danielewski: House of Leaves. S.XIX f.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Kap. 3.2

seinen Essays unterscheiden. Erst extratextuelle Faktoren, wie Recherche, Paratexte Sekundärliteratur oder Lesehorizont, ermöglichen dem Leser eine genaue Gattungszuordnung. Der Unterschied zwischen den Verfahren besteht somit darin, dass Danielewski den Pastichevertrag einhält, wohingegen Borges ihn ständig bricht. Demgemäß handelt es sich bei Danielewski um die Form des Pastiches, bei Borges eher um die Form des Apokryphs.¹⁷⁸ Im Roman finden sich Fiktionssignale gelegentlich auch auf einer stilistischen Ebene. Das folgende Zitat kann als prägnantes Beispiel dafür gelten.

„Echolocation comes down to the crude assessment of simple sound modulations, whether in the dull reply of a tapping cane or the low, eerie flutter in one simple word – perhaps your word – flung down empty hallways long past midnight.“¹⁷⁹

Der stilistische Kontrast zu dem ansonsten vorherrschenden nüchternen, objektiven Tonfall ist offensichtlich. Das nahezu poetisch anmutende Satzende, sowie das direkte Ansprechen des Lesers geben der Passage einen sehr subjektiven Einklang. Dementsprechend bemerkt Truant in einer an diesen Satz angehängten Fußnote: „You don't need me to point out the intensely personal nature of this passage.“¹⁸⁰

Ähnliches gilt auch für die Aufnahme von längeren, erzählerischen Abschnitten und Dialogen, die stilistisch nicht zum kritischen Stil einer wissenschaftlichen Abhandlung passen. Der narrative Charakter solcher Passagen, der vor allem durch die ausführliche Beschreibung von Szenen, Figuren und scheinbar nebensächlichen Details entsteht, führt zu einem stilistischen Kontrast und lässt damit den Text als einen hybriden Text erscheinen, der irgendwo zwischen Abhandlung und Roman angesiedelt ist.¹⁸¹ Bezeichnenderweise wird auch dieses Merkmal (wie so viele andere auch) im Roman selbst thematisiert. So berichtet bspw. eine der Vorleserinnen Zampanòs Truant über eine Diskussion, die sie mit Zampanò hinsichtlich der Narrativität einiger Passagen seiner Abhandlung führte und bemerkt:

„I told him all those passages were inappropriate for a critical work, and if he were in my class I'd mark him down for it. But he'd just chuckle and continue.“¹⁸²

Indem der Text durch die narrative Darstellungsweise bestimmter Passagen die herkömmlichen (stilistischen) Merkmale eines Metatextes nicht erfüllt und damit in die Nähe narrativer Gattungen rückt, offenbart sich die Abhandlung als ein Pastiche.

¹⁷⁸ Diesbezüglich darf nicht vergessen werden, dass es sich um ein Apokryph hinsichtlich der Kategorie Metatextualität handelt und nicht um ein Apokryph des Textes, auf den im Pseudometatext Bezug genommen wird. Borges imitiert in seinen Erzählungen eben nicht die (fiktiven) Texte, die besprochen werden, die ja, wie bereits erwähnt wurde, nicht vorgelegt werden, sondern seine eigenen Essays.

¹⁷⁹ Danielewski: *House of Leaves*. S.47 f.

¹⁸⁰ Ebenda. S.48

¹⁸¹ Vgl. dazu: Kap. 3.3.5.

¹⁸² Danielewski: *House of Leaves*. S.55

Exakt dieser Sachverhalt, dieses Hin und Her zwischen Fakt und Fiktion bzw. zwischen Imitation und Offenbarung der Imitation, wurde bereits im 2. Kapitel hinsichtlich der eigentlichen oder „echten“ Paratexte des Romans erwähnt. An dieser Stelle möchte ich noch einmal kurz auf den folgenden „echten“ Paratext eingehen, der bereits in Kapitel 2 zitiert wurde.

This novel is a work of fiction. Any references to real people, events, establishments, organizations or locales are intended only to give the fiction a sense of reality and authenticity. Other names, characters and incidents are either the product of the author's imagination or are used fictitiously, as are those fictionalized events and incidents which involve real persons and did not occur or are set in the future. – Ed.¹⁸³

Im Zitat wird der fiktive Status des Textes betont („This novel is a work of fiction.“ Die Unterstreichungen wurden von mir hinzugefügt.) und gleichzeitig erwähnt, dass der Text eine Verwischung der Fakt/Fiktion-Grenze betreibt, da bestimmte Aspekte eben dahingehend benutzt werden, um dem Text, der Fiktion „a sense of reality and authenticity“ zu verleihen¹⁸⁴. Einerseits verrät somit der Inhalt dieses Paratextes bereits einiges über den Roman: Nämlich, dass es sich beim Roman um eine in die Hülle der Faktizität oder der Authentizität verkleidete Fiktion handelt. Andererseits wird diese Passage, wie in Kapitel 2 erwähnt wurde, durch die Signatur der Herausgeber, die ja als ein Teil der Fiktion und damit als unzuverlässige Instanz identifiziert wurden, selbst in den Bereich der Fiktion gezogen. Die Signatur kann demnach als Fiktionssignal verstanden werden. Damit wird folgendes deutlich: Dieser Paratext klärt also nicht nur über das Spiel hinsichtlich der verwischten Fakt/Fiktion-Grenze auf, sondern führt diesen Aspekt gleichzeitig auch vor: Die Hülle des Authentischen ergibt sich durch die Form und den Ort des Paratextes, wohingegen die Signatur der Herausgeber (sowie auch die dazugehörige Schriftart) die Fiktivität der Passage offenbart. Demnach handelt es sich bei diesem Paratext um eine Reflexion des Romans in zweierlei Hinsicht: Zum einen reflektiert der Paratext bestimmte Merkmale des Romans, indem er sie bespricht und auf sie hinweist. Zum anderen reflektiert der Paratext bestimmte Merkmale des Romans, indem er sie reproduziert und damit widerspiegelt. Das heißt nun aber auch, dass der Paratext, indem er Auskunft über den Roman gibt, gleichzeitig auch Auskunft über sich selbst gibt. Für den Paratext gilt somit im Kleinen dasselbe, was im Laufe dieses Kapitels für die Abhandlung im Großen behauptet wurde: Nämlich um die Imitation einer authentisch wirkenden, Faktizität versprechenden, metatextuellen Form (eben die Form eines Paratextes), die sich im Sinne des Pastichevertrags durch gewisse Fiktionssignale (die Signatur) als eine Imitation zu erkennen gibt. Außer der daraus resultierenden Unterminierung der Fakt/Fiktion-Grenze ergibt sich eine weitere

¹⁸³ Ebenda. Impressum

¹⁸⁴ Im Zitat werden diesbezüglich die Bezüge zu realen Personen, Ereignissen, Organisationen ... genannt. Die Aufzählung ließe sich um die Bezüge zu metatextuellen Formen erweitern, da diesen Bezügen ebenso, wenn nicht sogar im größeren Maße, die Funktion zukommt, der Fiktion „a sense of reality and authenticity“ zu verleihen.

Parallele zwischen dem Paratext und dem Roman durch das Vorhandensein von indirekten selbstreferentiellen Impulsen. Während in der Abhandlung, wie bereits mehrfach gezeigt wurde, häufig Aspekte behandelt werden, die indirekt auf den Roman verweisen, so behandelt der Paratext bestimmte Aspekte des Romans und verweist dadurch ebenso indirekt auf sich selbst. Dieser Paratext kann bzw. muss somit, wie bereits im 2. Kapitel erwähnt wurde, als Teil des Spiels, als Teil des Romans angesehen werden.

Nach dem bisher Gesagten vermag es kaum mehr zu überraschen, dass eben auch dieser Aspekt, das Spiel hinsichtlich der Kategorien Fakt und Fiktion, im Roman indirekt thematisiert wird. So bemerkt Truant bereits in der Einleitung folgendes über die Abhandlung.

See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same.¹⁸⁵

Das in dieser Passage Gesagte kann nun natürlich genauso auf den Roman im Ganzen bezogen werden. Nicht der Status des Gesagten, ob authentisch oder fiktiv, ist von Bedeutung, sondern ausschließlich das Spiel hinsichtlich dieser Kategorien. Oder in anderen Worten: Ob authentisch oder fiktiv, das Spiel bleibt dasselbe.

4.7.2 Die Anmerkungen

Außer der Abhandlung findet sich im Roman aber noch ein weiterer Aspekt, der als Imitation von Metatextualität gewertet werden kann. Gemeint ist natürlich der umfangreiche, an die Abhandlung angeheftete Anmerkungsapparat. Die Anmerkungen wurden bereits ausführlich im Zusammenhang mit der Kategorie Paratextualität besprochen, wo bereits angedeutet wurde, dass man diese Form durchaus auch der Kategorie Metatextualität hinzuzählen kann. Ich möchte mich nun vor allem auf die nicht-auktorialen Anmerkungen (also die verlegerischen und die allographen Anmerkungen) im Roman beziehen. Solche Anmerkungen finden sich für gewöhnlich ausschließlich in ganz bestimmten Textformen: So bspw. in Studien-, in historisch-kritischen oder, allgemein gesagt, in kommentierten Ausgaben. Der Definition von Paratexten gemäß bilden diese Anmerkungen keine eigenständige Textform, sondern stellen einen Hilfsdiskurs zum Primärtext, den sie ergänzen, erklären und kommentieren, dar. Anders ausgedrückt: Die Anmerkungen in solchen Textausgaben beziehen sich stets kritisch auf den Primärtext, an den sie angehängt werden. Dieser kritischen Bezugnahme entsprechend können diese Anmerkungen eben auch der Kategorie Metatextualität zugeordnet werden.

Für den Roman heißt das folgendes: Bei den Anmerkungen, die Truant und den Herausgebern

¹⁸⁵ Danielewski: House of Leaves. S.XX

zugeschrieben werden können, handelt es sich eben um die Verwendung (bzw. eben die Imitation) eines spezifischen paratextuellen Elements, das sich im herkömmlichen Gebrauch vor allem durch seinen metatextuellen Charakter auszeichnet. Dementsprechend erweckt die Verwendung einer solchen Form im Leser sozusagen automatisch den Eindruck einer kritischen Bezugnahme. In Kapitel 2 wurde bereits erwähnt, dass im Zusammenhang mit den nicht-auktorialen Anmerkungen im Roman von einem herkömmlichen Gebrauch allerdings kaum die Rede sein kann, schon allein deshalb, da es sich bei diesen eben um fiktive Paratexte handelt. Unter diesem Gesichtspunkt kann die Verarbeitung von (nicht-auktorialen) Anmerkungen im Roman also als ein Pastiche einer metatextuellen Gattung betrachtet werden. Die Anmerkungen können somit ebenso der Gattung Pseudometatext zugeordnet werden. Sowohl die Abhandlung, als auch die Anmerkungen fallen somit in die selbe architextuelle Kategorie, bilden aber verschiedene Unterkategorien, da es sich um die Imitation von unterschiedlichen metatextuellen Formen handelt.

Als Mittel der Imitation (und demnach als Idiolekt) fungieren dabei vor allem formale Merkmale. So befinden sich diese Anmerkungen im Roman unter dem Fließtext, an den sie mittels Fußnoten angehängt werden und von dem sie sich typografisch unterscheiden. Die räumliche Textaufteilung, die Verwendung von Fußnoten, sowie typografische Merkmale lassen also die diesbezüglichen Passagen auf den ersten Blick als herkömmliche Anmerkungen erscheinen. Von einem formalen Standpunkt lässt sich die Fiktivität der Anmerkungen also nicht bzw. kaum erkennen.¹⁸⁶ Die Imitation offenbart sich, wie im 2. Kapitel gezeigt wurde, erst auf einer inhaltlichen Ebene als solche.

Grundsätzlich heißt das, dass, ähnlich zur Abhandlung, durch die nicht-auktorialen Anmerkungen eine bestimmte Form der Transtextualität, nämlich Metatextualität, inszeniert wird. Dies gilt sowohl für die Anmerkungen von Truant, die sich auf die Abhandlung beziehen, als auch für die Anmerkungen der Herausgeber, die sich hauptsächlich auf die Anmerkungen von Truant beziehen. Die eigentümliche Struktur des Romans, die sich vor allem durch die rekursive Bezugnahme der jeweiligen Ebenen auszeichnet, ergibt sich also durch die Imitation von spezifischen metatextuellen Formen. Die jeweils nächste Ebene spricht über die vorhergegangene in einer scheinbar kritischen Weise. Demgemäß lässt sich der Roman als Inszenierung einer mehrgliedrigen Transtextualitätskette verstehen, deren einzelne Glieder oder Ebenen, formell betrachtet, in eine (pseudo)paratextuelle Beziehung, inhaltlich betrachtet, in eine (pseudo)metatextuelle Beziehung zueinander gesetzt werden.

Ein Unterschied zwischen den Pseudometatexten ergibt sich nun durch die jeweilige Form

¹⁸⁶ Höchstens die exzessive Verwendung von Anmerkungen bzw. das dadurch entstehende quantitative Ungleichgewicht zwischen Text und Paratext kann eventuell als erstes Indiz einer parodistischen Absicht gewertet werden.

(Abhandlung bzw. Anmerkung), sowie durch das Bezugsobjekt der jeweiligen Erzählebenen. Während sich die Abhandlung auf einen Film bezieht, der im Text aus verschiedenen, bereits besprochenen Gründen (Grenzen des Mediums, Fiktivität des Films, etc.) ausschließlich indirekt vorhanden ist, beziehen sich die jeweiligen Anmerkungsebenen auf im Roman direkt vorhandene Texte. Das Bezugsobjekt der Abhandlung wird beschrieben, die jeweiligen Bezugsobjekte der Anmerkungsebenen liegen tatsächlich vor. Dementsprechend liegt bei den Anmerkungen eine Form vor, die nicht mehr mit den bei Borges und der Abhandlung besprochenen hypertextuellen Kategorien „simulierte Reduktion“ und „mittelbares Apokryph“ beschrieben werden kann. Dass es sich, wenn der Bezugstext tatsächlich vorliegt, nicht um eine simulierte Reduktion handeln kann, versteht sich gewissermaßen von selbst. Ebenso, dass aufgrund der tatsächlichen Präsenz der Abhandlung nicht wie beim Film von einem ausschließlich mittelbaren Dasein durch Beschreibung die Rede sein kann. Allerdings findet sich der Aspekt des Mittelbaren, wie bereits bei den Bezügen zu Cervantes angedeutet wurde, durchaus auch in Bezug auf die Abhandlung, sowie auf die Anmerkungen Truants wieder: nämlich in der Form der Herausgeberschaft. Einerseits also die Vermittlung des Films durch die beschreibende Instanz des Erzählers (=Zampanò), andererseits die Vermittlung der Abhandlung durch Truant, sowie die Vermittlung der mit den Anmerkungen von Truant versehenen Abhandlung durch die Instanz der Herausgeber. Dass dieser Aspekt des Mittelbaren für die Lektüre durchaus von Bedeutung ist, zeigt sich spätestens durch die damit einhergehende Möglichkeit der Fälschung des Textes, die bereits im 2. Kapitel gezeigt und besprochen wurde.¹⁸⁷ In gewisser Weise offenbaren sich dadurch auch die Grenzen des Pastiche, da sich ein deutlicher Bruch hinsichtlich der herkömmlichen Praktiken und Aufgaben eines Herausgebers erkennen lässt. Anders ausgedrückt: Die Imitation gibt sich als eine Imitation zu erkennen, die nicht-auktorialen Anmerkungen offenbaren ihren fiktiven Status, wodurch sich der Pastichevertrag denn auch erfüllt. Dies, also die Offenbarung der Imitation, geschieht dadurch, dass die einen metatextuellen Anschein hervorrufende Form (der Anmerkungsapparat) mit einem dieser Form nicht gemäßen Inhalt gefüllt wird. Dies ist besonders bei den Anmerkungen von Truant der Fall. Die Ebene von Truant hat zwar das formelle Aussehen eines Anmerkungsapparats eines Herausgebers und liefert punktuell auch Informationen, die thematisch der Form der Anmerkung entsprechen (z.B. biografische Details zu Zampanò oder zu seiner Arbeitsweise), entfernt sich aber ansonsten weit von den herkömmlich üblichen Merkmalen der diesbezüglichen Form. Truant ändert bzw. fälscht den Wortlaut der von ihm herausgegebenen Abhandlung, er nutzt die Anmerkungen als Plattform für seine eigene Geschichte und bricht somit mit der Anmerkungen definierenden Funktion des Hilfsdiskurses, geschweige denn, dass der subjektive, allzu oft derbe Tonfall

¹⁸⁷ Siehe Kap. 2.2.2.1.2

keinesfalls den stilistischen Gepflogenheiten eines herkömmlichen Kommentars entspricht. Dementsprechend gesteht Truant dem Leser bereits in der Einleitung seine mangelnde Qualifikation hinsichtlich der Aufgabe eines Herausgebers:

„In retrospect, I also realize there are probably numerous people who would have been better qualified to handle this work, scholars with PhDs from Ivy League schools and minds greater than any Alexandrian Library or World Net.“¹⁸⁸

Zeichen seiner diesbezüglichen Inkompetenz finden sich zur Genüge. So findet sich bspw. eine Passage von vier Seiten, die, abgesehen von den Fußnoten, ausschließlich aus einer Aneinanderreihung des Buchstaben X besteht. Truant klärt den Leser in einer darauf folgenden Fußnote auf, dass die Unleserlichkeit dieser Passage auf ein Missgeschick seinerseits (ein leckendes Tintenfass) zurückzuführen ist.¹⁸⁹

Diese Unzuverlässigkeit des Herausgebers (=Truant), die im Text punktuell sichtbar wird, offenbart damit auf deutliche Weise, dass der Aspekt des Mittelbaren (bzw. die sich daraus ergebenden Konsequenzen) eben auch für die Abhandlung von Bedeutung ist.

Das Attribut unzuverlässig gilt nun nicht nur für Truant, sondern auch für die scheinbar neutrale Instanz der Herausgeber. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass diese Eigenschaft bei den Herausgebern ungleich schwieriger zu erkennen ist. Ein Beispiel dafür, das eben auch diese Instanz als unzuverlässig bezeichnet werden kann, findet sich an einer Stelle, als eine Fußnote Zampanòs mitten im Satz abbricht, bezeichnenderweise kurz bevor es zu einer scheinbar entscheidenden Schlussfolgerung kommt. Dieser Bruch wird von den Herausgebern folgendermaßen kommentiert: „Inexplicably, the remainder of this footnote along with seventeen more pages of text vanished from the manuscript supplied by Mr. Truant. – Ed.“¹⁹⁰

Zum wiederholten Male kommt es also mitten im Text zu einer Leerstelle, für die diesmal jedoch die Herausgeber verantwortlich zeichnen. Abermals wird der Leser mit der Leere der Buchseite konfrontiert, abermals wird eine angekündigte Enthüllung nicht eingehalten. Die Instanz der Herausgeber reiht sich somit offensichtlich in die Liste derer ein, die ein Spiel mit den Erwartungshaltungen des Lesers treiben.

Ein weiteres Beispiel für die Unzuverlässigkeit der Herausgeber bzw. für eine Überschreitung der Befugnisse eines Herausgebers findet sich in der folgenden Passage, die denn auch als ein Beispiel dafür gelten kann, dass die Anmerkungen der Herausgeber gelegentlich ihre Fiktivität offenbaren. Die Passage stellt das Ende eines Interviews dar, in dem Karen Auskunft darüber gibt, wie sie mit Will aus dem Haus „fliehen“ konnte.

¹⁸⁸ Danielewski: *House of Leaves*. S.XX

¹⁸⁹ Siehe: Danielewski: *House of Leaves*. S.376

¹⁹⁰ Danielewski: *House of Leaves*. S.373 ff.

Q: You're saying the [house](#) dissolved?

Karen: [No response]

Q: How's that possible? It's still there, isn't it?

END OF INTERVIEW¹⁹¹

Am Ende dieser Passage, anschließend an das Wort Interview, fügen die Herausgeber in einer Fußnote nun folgende Anmerkung hinzu: „Missing. – Ed.“¹⁹² Während die Phrase „END OF INTERVIEW“ im Primärtext kennzeichnet, dass die letzte Frage das (zugegebenermaßen offene) Ende des Interviews darstellt, impliziert die Anmerkung der Herausgeber, dass es sich bei der letzten Frage eben nicht um das Ende handelt. Damit wird die Aussage des Primärtextes verändert. Die Aussage – Das ist das Ende des Interviews. – wird in die Aussage – Das Ende des Interviews fehlt. – umgeformt. Während die erste Aussage eine Vollständigkeit des Interviews behauptet, suggeriert die zweite Aussage, im Kontrast zur ersten, dass das Interview zwar noch weitergeführt wurde, der weitere Verlauf in dieser Abschrift allerdings fehlt. Die Aussage des Primärtextes wird somit durch die Anmerkung der Herausgeber in einen Platzhalter für das scheinbar fehlende Ende verwandelt. Der Eingriff in den Primärtext zeigt sich zwar nicht so deutlich wie bspw. bei Truants Anmerkungen, findet aber trotzdem statt.

Besonders deutlich zeigt sich die Fragwürdigkeit der Herausgeberinstanz bei dem am Ende des Romans zu findenden Index, der ebenso (erkennbar an der Schriftart) den Herausgebern zugeschrieben werden kann. Dieser Index führt die eigentliche Funktion eines Index letztlich ad absurdum, indem er unter anderem Schlagwörter enthält, die entweder vollkommen unbedeutend sind (z.B. „und“, „oder“, etc.), sowie Verweise anführt, die nicht stimmen oder aber Schlagwörter anführt, die auf nichts verweisen, da diese Wörter überhaupt nicht im Text vorhanden sind. Der Index kann somit in die Liste der Formen eingereiht werden, die auf den ersten Blick einen Eindruck des Authentischen vermitteln, die aber bei näherer Betrachtung ihre Fiktivität durch den der Form nicht entsprechenden Inhalt offenbaren. Es handelt sich also auch dabei um die Imitation einer authentischen Form, die ihren fiktiven Status durch bestimmte Merkmale offenbart.

Sowohl Truant, als auch die namenlosen Herausgeber offenbaren also jeweils auf eine gewisse Weise ihre Unzuverlässigkeit. Indem sich diese Instanzen letztlich als nicht vertrauenswürdig herausstellen bzw. indem sie die Grenzen eines herkömmlichen Herausgebers überschreiten, wird einerseits der Aspekt des Mittelbaren betont und andererseits, was noch wichtiger ist, dem Anschein des Kritischen, der aufgrund der Form der Anmerkung zwangsläufig entsteht, entgegen gewirkt.

¹⁹¹ Ebenda. S.524 f.

¹⁹² Ebenda. S.525

Oder anders ausgedrückt: Durch die soeben genannten Merkmale offenbaren diese Pseudometatexte ihre Fiktivität.

4.8 Fazit:

Aus dem Vorhergehenden lässt sich folgern, dass die Kategorie Metatextualität für den Roman „HoL“ in mehrerer Hinsicht von entscheidender Bedeutung ist. Dies vor allem deshalb, da die verschiedenen Textebenen des Romans jeweils auf eine gewisse Weise Metatextualität imitieren. Es handelt sich dabei um die Nachahmung des Idiolekts bestimmter Formen von Metatextualität, also um die Nachahmung bestimmter stilistischer, thematischer und/oder formeller Merkmale der jeweiligen Formen. Als für den Roman maßgebliche Muster wurden die Form der Monographie und die Form der Anmerkung identifiziert. Hinsichtlich der Imitation von Metatextualität hat sich vor allem ein Vergleich mit dem Autor Borges als besonders hilfreich herausgestellt. Eine an Genette angelehnte Analyse der Erzählungen von Borges lieferte die Kategorie Pseudometatext, die als architextuelle Grundlage des Romans verstanden werden kann und dementsprechend als Folie für die weitere Untersuchung fungierte. Die dem Architext zugehörige Kategorie Pseudometatext bedingt wiederum bestimmte Kategorien der Hypertextualität, wobei hierbei an erster Stelle das Pastiche zu nennen wäre, und setzt (hinsichtlich der Pseudomonographie) gleichzeitig eine bestimmte Form der intertextuellen und der paratextuellen Bezüge voraus. Dementsprechend konnte im Roman ein enger Zusammenhang zwischen den fünf Kategorien von Genette nachgewiesen werden. Ebenso wurden im Sinne des Pastichevertrags die Grenzen der Imitation aufgezeigt, indem die Aspekte des Romans besprochen wurden, die mit dem jeweiligen metatextuellen Muster brechen und dadurch die Imitationen als das offenbaren, was sie sind: eben Imitationen.

Metatextualität (bzw. bestimmte Formen der Metatextualität) liefert aber nicht nur die Matrix bzw. das Muster der Imitation, sondern ermöglicht aufgrund des grundsätzlichen transtextuellen Charakters dieser Kategorie die verschiedenen Textebenen im Roman zu vernetzen. Dies geschieht vor allem dadurch, dass die Ebenen sich stets scheinbar metatextuell (bzw. pseudometatextuell) auf die jeweils vorhergehenden Ebenen beziehen. In diesem Zusammenhang wurde von einer Inszenierung von Transtextualität bzw. Metatextualität im Roman gesprochen.

5. Nachwort

Vor einem abschließenden Fazit möchte ich in aller Kürze die Ergebnisse der bisherigen Untersuchung nochmals in einer übersichtlichen Form zusammenfassen.

Ausgehend vom 1. Kapitel, das einen ersten Überblick über den inhaltlichen und strukturellen Aufbau des Romans lieferte, wurden im 2. Kapitel die paratextuellen Bezüge des Romans besprochen. Grundsätzlich wurde dabei zwischen „echten“ und „falschen“ bzw. zwischen authentischen und fiktiven Paratexten unterschieden, wobei der Begriff fiktiver Paratext eben diejenigen Passagen des Romans bezeichnete, die aufgrund bestimmter Merkmale als Paratexte erscheinen, eigentlich aber eindeutige Bestandteile des Textes sind. Somit handelt es sich bei den fiktiven Paratexten, besonders hinsichtlich formeller Kriterien, um eine Imitation von Paratextualität, die sich allerdings durch bestimmte Merkmale, besonders hinsichtlich inhaltlicher Kriterien, als eine Imitation zu erkennen gibt. Die charakteristische Verwendung von fiktiven Paratexten im Roman wurde beispielhaft anhand des Anmerkungsapparats dargelegt, die daraus gewonnenen Erkenntnisse gelten aber prinzipiell auch für andere, im Roman zu findende, fiktive Paratexte (so etwa das fiktive Vorwort oder die fiktiven Appendices). Bei den fiktiven Anmerkungen im Roman ist vor allem hervorzuheben, dass dadurch eine Inszenierung von Transtextualität im Allgemeinen bzw. von Paratextualität im Besonderen vollzogen wird, die sich aus der Fiktion der verdoppelten Herausgeberschaft ergibt. Der verdoppelten Herausgeberfiktion gemäß findet im Roman denn auch eine Verdreifachung der Paratexte statt, sodass sich, zusätzlich zu den bereits vorhandenen auktorialen Anmerkungen, noch zwei weitere Anmerkungs Ebenen (verlegerische und allographe Anmerkungen) finden lassen. Dementsprechend lassen sich im Roman regelrechte Paratext-Ketten finden, so z.B. eine Anmerkung in der Anmerkung zur Anmerkung...

Diese inszenierte oder fiktive Paratextualität hat hinsichtlich der verschiedenen Textebenen im Roman eine ordnende, als auch eine verbindende Funktion inne. So wird durch die verwendete Form der Anmerkung ein Text/Paratext- (bzw. Paratext/Paratext-) Verhältnis inszeniert, das einerseits die Textebenen verschiedenen Bereichen (Fließtext oder Fußnote) zuordnet, sie andererseits aber auch in eine scheinbar metatextuelle Beziehung zueinander setzt. Allerdings wurden ebenso bestimmte Aspekte (so etwa Übertritte der Text/Paratext- Grenze durch Fälschung) aufgezeigt, die diese, auf paratextuellen Kriterien beruhende Ordnung, sowie die metatextuelle Bezugnahme als zumindest fragwürdig erscheinen lassen. Dahingehend kann als besonders auffällig gelten, dass den fiktiven Paratexten ein gewisser „emanzipatorischer“ Aspekt zugeschrieben werden konnte, der sich durch die tendenzielle Loslösung der Anmerkungen von paratextuellen Paradigmen

wie der Bezugnahme, als auch der hierarchischen Unterordnung verdeutlicht hat. Eine Konsequenz der ausgeprägten Anmerkungsstruktur, die mittels Fußnoten organisiert ist, besteht darin, dass es dadurch, ähnlich wie in Hypertexten, zu einer Brechung der Text- bzw. Leselinearität kommt. Der Leser muss stets entscheiden, in welche Richtung er seine Lektüre weiterführt, also wann, wie und ob er vom Primär- zum Sekundär oder zum Tertiärtext übergeht. Durch die Inszenierung von Paratextualität entsteht im Roman also eine intratextuelle Verweisstruktur, die durch das Vorhandensein von intratextuellen Verweisen in den Anmerkungen abermals intensiviert wird. Damit wird multilineares Lesen nicht nur ermöglicht, sondern regelrecht gefordert.

Im 3. Kapitel wurden die intertextuellen Bezüge des Romans besprochen. Der erste Teil dieses Kapitels widmete sich der Darstellung der Zitate in der Abhandlung, wobei hierbei, ähnlich wie bereits bei den paratextuellen Bezügen, grundsätzlich zwischen „echten“ und „falschen“ Intertexten unterschieden werden musste. Somit konnten auch bezüglich der Kategorie Intertextualität authentische, aber auch fiktive Formen ausgemacht werden. Analog zu den fiktiven Paratexten meint der Begriff fiktives Zitat eine Textpassage, die der Form nach (also Markierung, Quellenangabe, etc.) als Zitat erscheint, eigentlich aber erfunden ist und damit keine Übernahme aus einem fremden Text darstellt. Zwar konnten bestimmte Kriterien gefunden werden, die Aufschluss über den Status eines Zitats geben (etwa die direkte Bezugnahme auf die fiktive Handlung), allerdings gibt es eben auch genügend Fälle, bei denen sich diese Kriterien nicht anwenden lassen. In einem solchen Fall bleibt letztlich nur mehr das Mittel der Recherche, um den Status eines Zitats zu ermitteln.

Im zweiten Teil des 3. Kapitels wurden konkrete Beispiele für intertextuelle Bezüge im Roman gegeben. Dabei handelte es sich im Speziellen um Anspielungen (aber auch gelegentliche Zitate) an den Theseus- und den Echomythos. Beide Bezüge zeichnen sich dadurch aus, dass sie explizit, zum Teil mehrfach markiert in den Roman (bzw. in die Abhandlung) aufgenommen, besprochen und thematisiert werden.

Ausgehend von einer kurzen Analyse der Handlungselemente des Theseusmythos wurde zu zeigen versucht, wie und wo diese Elemente im Roman wiedergefunden werden können. Besonders ergiebig zeigte sich dahingehend die Verarbeitung der Elemente Labyrinth und Minotaurus im Roman, die sich vor allem durch zwei Merkmale auszeichnen: Zum einen erscheinen die jeweiligen Elemente im Roman als äußerst polyvalent. Das heißt, dass sie nicht eindeutig einem einzelnen Aspekt zuzuordnen sind, sondern sich vielmehr, je nach der jeweiligen Perspektive bzw. je nachdem auf welche Ebene man sie bezieht, in verschiedensten Aspekten erkennen lassen. Zum anderen konnte an den Bezügen zum Theseusmythos bzw. anhand der spezifischen Verarbeitung der Elemente Labyrinth und Minotaurus ein bezeichnendes Merkmal des Romans deutlich gemacht

werden: nämlich Selbstreferentialität. Sowohl die Begriffe Labyrinth, als auch Hybridität können diesbezüglich nicht nur auf eine inhaltliche Ebene, sondern indirekt stets auch auf bestimmte Merkmale des Romans bezogen werden.

Ein ähnlicher Sachverhalt konnte für die Verarbeitung des Echomythos aufgezeigt werden. Ähnlich dahingehend, da sich auch bei diesem intertextuellen Bezug ein selbstreferentieller Aspekt erkennen lässt. Dies wurde anhand der spezifischen Kommunikationsstruktur, die im Echomythos verhandelt und in der Abhandlung Zampanòs besprochen wird, verdeutlicht. Mithilfe der Begriffe Wiederholung und Differenz wird eine im Mythos (bzw. in der darin dargestellten Kommunikationsstruktur) präsente Dynamik beschrieben, die im Roman indirekt auf intertextuelle Vorgänge, im Besonderen auf die Form des Zitats bezogen wird. Dies gilt speziell für das Verhältnis zwischen Original und Wiederholung. Sowohl die Wiederholung gesprochener Aussagen durch die Nymphe (Mythos), als auch die Wiederholung geschriebener Aussagen in der Form von Zitaten (Intertextualität) lassen sich nicht auf den Akt der schlichten Reproduktion beschränken, sondern entwickeln in der Wiederholung eine gewisse Originalität, die sich in einer Differenz zwischen Original und Wiederholung verdeutlicht. Dieser Mechanismus wurde von mir als Echoeffekt bezeichnet und wurde anhand von zwei Beispielen aus dem Roman vorgeführt. Als besonders auffällig dahingehend kann der Umstand gelten, dass, wie bei den Beispielen gezeigt wurde, die intertextuellen Bezüge zum Echomythos im Roman nicht nur dazu verwendet werden, um den Echoeffekt indirekt zu thematisieren, sondern ihn zugleich auch vorzuführen.

Im 4. Kapitel wurden die archi-, die hyper- und die metatextuellen Bezüge des Romans besprochen. Den Ausgangspunkt dazu lieferte ein (verdoppeltes) Zitat in einer Anmerkung, das in vielerlei Hinsicht als bezeichnend gelten kann. Zum einen wird in der Anmerkung, die sich im Echokapitel der Abhandlung befindet, der Echoeffekt mittels Zitaten direkt vorgeführt und liefert damit die endgültige Bestätigung dafür, dass die im Roman zu findenden Bezüge zum Echomythos bestimmte Eigenschaften von Intertextualität thematisieren sollen. Zum anderen kann diese Passage, da es sich eben um eine Anmerkung handelt, die einen äußerst zentralen Sachverhalt des Romans (eben den Echoeffekt) thematisiert, natürlich auch als prägnantes Beispiel für die Bedeutsamkeit von Paratexten im Roman gelten. Des Weiteren wurde gezeigt, dass in dieser Anmerkung anhand des (verdoppelten) Zitats eine regelrechte Intertextualitätskette entfaltet wird, die sowohl Bezüge zu Cervantes' Roman „Don Quijote“, als auch zu Borges' Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“ einschließt. Durch eine nähere Untersuchung dieser Bezüge konnten bestimmte Parallelen, inhaltlicher als auch struktureller Art, zwischen dem Roman und den zitierten Texten sichtbar gemacht werden, was die Bedeutsamkeit der besprochenen Anmerkung endgültig bestätigte. Der Bezug zur Erzählung wurde im weiteren Verlauf dieser Arbeit zum Anlass genommen, sämtliche

Bezüge zu Texten von Borges, die sich im Roman finden lassen, aufzudecken. Diese Bezüge können als nahezu versteckt gelten (besonders in Hinsicht der deutlichen Markierung anderer Bezüge), finden sich aber auf verschiedensten Ebenen (Zitat, Abbildung, Figur). Dabei stellte sich heraus, dass die entscheidendste Parallele zwischen dem Roman und bestimmten Erzählungen von Borges darin besteht, dass es sich jeweils um eine Imitation von Metatextualität handelt. Eine Genette'sche Analyse dieses Aspektes bei Borges lieferte denn auch ein geeignetes Schema zur Untersuchung des Romans. Diesbezüglich konnte ein architextueller Bezug des Romans zur Gattung „Pseudometatext“ dargestellt werden, der gleichzeitig bestimmte hypertextuelle, als auch metatextuelle Bezüge bedingt. Im Speziellen wurde gezeigt, welche metatextuellen Formen bzw. welche Merkmale dieser Formen im Roman imitiert werden, sowie wodurch sich die Imitation, im Sinne des Pastichevertrags, als solche verrät bzw. offenbart.

Mit alldem bisher Gesagten erscheinen mir hinsichtlich des Begriffs Transtextualität folgende Merkmale des Romans als bezeichnend.

1. Im Roman finden sich alle transtextuellen Kategorien Genettes in einer äußerst ausgeprägten Weise wieder.
2. Dies vor allem deshalb, da Danielewski in seinem Roman durch die Imitation diverser Kategorien Transtextualität in verschiedenster Hinsicht inszeniert. Neben authentischen Formen lassen sich also ebenso Pseudoparatexte, Pseudointertexte, sowie Pseudometatexte finden.
3. Diese transtextuellen Formen werden durch Verdoppelungen intensiviert. Es bilden sich transtextuelle Ketten: Ein Zitat im Zitat, eine Anmerkung zur Anmerkung, ein Metatext eines Metatextes, ...
4. Die transtextuellen Kategorien stehen im Roman in enger Wechselwirkung zueinander. So gilt etwa für die Abhandlung Zampanòs, dass die architextuelle Kategorie Pseudometatext ein spezifisches Verhältnis (Nachahmung) zur Kategorie Metatextualität bedingt, das mithilfe bestimmter hypertextueller Kategorien (u.a. das Pastiche) beschrieben werden kann. Des Weiteren erfordert die Kategorie Pseudometatext ebenso ein Vorhandensein bestimmter intertextueller (Zitate, ...), als auch paratextueller Formen (Fußnoten, ...). Eine ähnliche Verflechtung der jeweiligen Kategorien gilt natürlich auch für die paratextuelle Form der Anmerkung, die auch der architextuellen Kategorie Pseudometatext zugeordnet wurde und diesbezüglich ebenso bestimmte hypertextuelle Verfahren bedingt. Dieses Wechselspiel der Kategorien erweist sich also als äußerst entscheidend hinsichtlich der spezifischen Struktur des Romans.
5. Das Wechselspiel der Kategorien zeigt sich aber nicht nur hinsichtlich struktureller Aspekte,

sondern kann generell in verschiedensten Konstellationen beobachtet werden. So wurde bspw. gezeigt, dass in einem paratextuellen Element (Fußnote 49) durch intertextuelle Bezüge (Cervantes, Borges) die architextuellen Bezüge des Romans (Pseudometatext) offenbart werden.

6. Transtextuelle Bezüge werden im Roman häufig als Möglichkeit dazu genutzt, um in selbstreferentieller Weise bestimmte Merkmale des Romans indirekt zu thematisieren. Als besonders auffällig dabei kann gelten, dass gerade auch ein bestimmter intertextueller Mechanismus (der Echoeffekt) durch intertextuelle Bezüge indirekt thematisiert wird.

Den transtextuellen Bezügen im Roman kommt also nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht eine hohe Intensität zu. Vergleicht man etwa die bisher erwähnten Merkmale mit den Kriterien, die Pfister zur Skalierung von Transtextualität angibt, so stellt sich recht deutlich heraus, dass jedes von ihm angeführte Kriterium, von Referentialität (die Besprechung von Zitaten in der Abhandlung), Kommunikativität (die Markierung von Zitaten in der Abhandlung), Autoreflexivität (Thematisierung von Transtextualität durch den Echomythos), Strukturalität (die Gattung Pseudometatext), Selektivität (die pointierte Auswahl von Intertexten, die in selbstreferentieller Weise Merkmale des Romans verdeutlichen), bis hin zur Dialogizität (das Verhältnis von Text und Paratext)¹⁹³, im Roman auf markante Weise wiedergefunden werden kann. (Es versteht sich von selbst, dass die Bemerkungen in den Klammern nur ein Beispiel der vielen verschiedenen Möglichkeiten, diese Kriterien auf den Roman zu beziehen, darstellt.) Abschließend lässt sich also sagen, dass Transtextualität im Roman „HoL“ in einer äußerst hohen Intensität, in verschiedensten Formen und auf jeder Textebene vorkommt. Und nicht nur das: Aufgrund des maßgeblichen Einflusses auf die Struktur des Romans, muss Transtextualität, wie diese Arbeit hoffentlich anschaulich gezeigt hat, sogar in vielerlei Hinsicht als ein (bzw. das) allumfassendes Strukturprinzip des Romans „HoL“ betrachtet werden.

¹⁹³ Siehe: Broich/ Pfister (Hg.): Intertextualität. S. 25 ff.

6. Bibliographie

Primärliteratur

- Jorge Luis Borges: Einhorn, Sphinx und Salamander. Buch der imaginären Wesen. Übersetzt v. Ulla de Herrera und Edith Aron. Bearbeitet und ergänzt v. Gisbert Haefs. München, Wien: Carl Hanser Verlag. 1982 (= Jorge Luis Borges. Gesammelte Werke; Bd. 8)
- Jorge Luis Borges: Fiktionen. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2004 (=Jorge Luis Borges. Werke in 20 Bänden. Herausgegeben von Gisbert Haefs und Fritz Arnold; Bd. 5)
- Miguel de Cervantes: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Übersetzt von Ludwig Braunfels. 15. Aufl. München: DTV. 2002
- Mark Z. Danielewski: House of Leaves. New York: Pantheon Books. 2000
- Rainer Maria Rilke: Das Buch der Bilder. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag. 1991

Sekundärliteratur

- Nele Bemong: Exploration #6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. -In: Image [&] Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative. Bd. 5. 2003. Internetpublikation: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/nelebemong.htm> (Stand: 23.9.2010)
- Martin Brick: Blueprint(s): Rubric for a Deconstructed Age in *House of Leaves*. -In: Philament. Bd.2. 2004. Internetpublikation: http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue2_Critique_Brick.htm (Stand: 23.9.2010)
- Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer. 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35)
- Brian Chanen: Surfing the Text: The Digital Environment in Mark Z. Danielewski's "House of Leaves". -In: European Journal of English Studies. Bd. 11/2. 2007. S.163 – 176
- Sophie Cottrell: A Conversation with Mark Danielewski. -In: *BoldType* April 2000; Internetpublikation: <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html> (Stand: 24.9.2010)
- Katharine Cox: What Has Made Me? Locating Mother in the Textual Labyrinth of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. -In: Critical Survey. Bd. 18/2. 2006. S.4 – 15
- Sebastian Deterding/ Achim Hölter: Papier simuliert visuelle Medien. Zu Mark Z. Danielewskis Roman *House of Leaves*. -In: Michael Scheffel, Silke Grothues und Ruth Sassenhauser (Hg.): Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag. Trier: WVT

- Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2006 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft; Bd. 69). S.213-233
- Gérard Genette. Einführung in den Architext. 1.Aufl. Stuttgart: Legueil. 1990
 - Gérard Genette. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1993 (=Edition Suhrkamp; 1683)
 - Gérard Genette. Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übersetzt von Dieter Hornig. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2001
 - Rune Graulund: Text and Paratext in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. -In: *Word & Image*. Bd. 22/4. 2006. S.379 – 389
 - Mark B. N. Hansen: The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's *House of Leaves*. -In: *Contemporary Literature*. Bd. 45/4. 2004. S.597 – 636
 - Katherine Hayles: Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*. -In: *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*. Bd. 74/4. 2002. S. 779 – 806
 - Larry McCaffery /Sinda Gregory: Haunted House – An Interview with Mark Z. Danielewski (Take Two). Internetpublikation: <http://nomadism.org/pdf/mzdinter.pdf> (Stand: 24.9.2010)
 - Stefan Mommertz: Die Herausgeberfiktion in der englischsprachigen Literatur der Neuzeit. Berlin: dissertation.de – Verlag im Internet GmbH. 2003
 - Jessica Pressman: *House of Leaves: Reading the Networked Novel*. -In: *Studies in American Fiction*. Bd. 34/1. 2006. S.107 – 128
 - Will Slocombe: 'This Is Not for You': Nihilism and the House That Jacques Built. -In: *Modern Fiction Studies*. Bd. 51/1. 2005. 88 – 109
 - Harald Stang: Einleitung – Fussnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst. Bielefeld: Aisthesis-Verlag. 1992
 - Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler-Literatur- Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v.. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler. 1990
 - Verena Wolf: Interview with Mark Z. Danielewski. Internetpublikation: <http://www.phantastik-couch.de/interview-with-mark-z-danielewski.html> (Stand: 24.9.2010)

7. Anhang

Abstract (D):

Diese Arbeit versucht einen Überblick über die verschiedenen transtextuellen Bezüge in Mark Z. Danielewskis Roman „House of Leaves“ zu geben. Zu diesem Zweck werden der von Gérard Genette geprägte Begriff Transtextualität, sowie die Unterkategorien dieses Begriffs – Para-, Inter-, Meta-, Hyper- und Architextualität – herangezogen, um mithilfe dieses Instrumentariums eine Auswahl bestimmter transtextueller Bezüge zu untersuchen. Ein Vorteil der Genette'schen Terminologie besteht darin, dass sie einen äußerst vielseitigen Zugang zum Roman erlaubt. Sowohl strukturelle Merkmale, wie bspw. das Vorhandensein von Fußnoten oder die Imitation von wissenschaftlichen Textformen, als auch verschiedene (authentische und fiktive) Einzeltextbezüge lassen sich gleichfalls damit erfassen.

Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den Bezügen zum Theseus- und zum Echomythos, sowie den Bezügen zu Jorge Luis Borges gewidmet. Als auffällig erscheint hierbei, dass durch Einzeltextbezüge bestimmte strukturelle Merkmale des Romans (auf indirekte Weise) thematisiert werden. Dieser Aspekt wird u.a. anhand der im Roman zu findenden Bezüge zu Borges und dem Genette'schen Begriff Pseudometatext aufgezeigt. Letztlich offenbart sich somit, dass die jeweiligen Unterkategorien im Roman in einer engen Wechselwirkung zueinander stehen, wodurch die spezifische Struktur des Romans überhaupt erst erzeugt wird.

Abstract (E):

This thesis is devoted to providing an overview of the various transtextual references made in Mark Z. Danielewski's novel "House of Leaves". For this purpose, the notion of transtextuality coined by Gérard Genette as well as its sub-categories para-, inter-, meta-, hyper- and architextuality are resorted to and utilized in order to explore/investigate a range of (clearly) defined transtextual references. An advantage of Genette's terminology lies in its highly versatile approach to the novel. Furthermore, it lends itself to capture structural features such as footnotes or the imitation of scientific text forms and various - authentic and virtual/fictional - references to individual texts. Particular attention is given to references to the myth of Theseus and Echo as well as to references to Jorge Louis Borges. Noticeable in this regard is the way in which certain structural features of the novel are (indirectly) thematized by means of references to individual texts. This aspect is highlighted amongst others on the basis of references made to Borges as well as to Genette's notion of pseudo-metatext that can be found in the novel.

What is ultimately revealed is that the respective sub-categories in the novel closely interact with

each other and this is primarily how the specific structure of the novel is produced.

Lebenslauf:

Name: Marlon Schuhfleck

Geburtsdatum: 28.4.1982

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

- Besuch des Bundes-Real-Gymnasiums Perau (Villach)
- Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien seit 2002