



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Geschichte und transtextuelle Anspielungen auf
Mythen und kanonisierte Literatur in ausgewählten
Romanen aus Terry Pratchetts *Discworld*

Verfasserin: Rubina Mirfattahi

Wien, August 2011

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Dr. Ernst Grabovszki

Danksagungen

Ich möchte mich hiermit bei folgenden Menschen bedanken, die mich bei meiner Diplomarbeit unterstützt haben:

Cornelia Hell und Bernhard Pillitsch dafür, dass sie die gesamte Arbeit Korrektur gelesen haben.

James McDonnell aus Irland für das Korrigieren des englischen Abstracts.

Meinen Eltern Ulrike Stix und Mehrdad Mirfattahi für die durchgehende finanzielle Unterstützung während meines Studiums.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Terry Pratchetts Discworld.....	4
2. Theoretische Grundlagen.....	7
2. 1. New Historicism.....	7
2. 2. Transtextualität.....	11
2. 3. Die Parodie.....	13
2. 4. Märchen und Mythen als Intertexte: Die Problematik einer Definition und Typologie.....	20
3. Analyse ausgewählter Romane.....	24
3. 1. Nightwatch.....	24
3. 2. Eric.....	30
3. 3. Equal Rites.....	34
3. 4. Small Gods.....	41
3. 5. Witches Abroad.....	55
3. 6. Wyrdsisters.....	69
Schlusswort.....	86
Bibliographie.....	89
Anhang.....	i
a) Abstract (Deutsch).....	i
b) Abstract (English).....	ii
c) Lebenslauf der Verfasserin.....	iii

Einleitung

Als ich mein Diplomarbeitsthema im Jahr 2009 auswählte, hatte ich ganz andere Vorstellungen von dem Ergebnis dieser Arbeit. Der *Discworld*-Zyklus von Terry Pratchett umfasst mittlerweile um die 39 Bücher, insofern war mir bewusst, dass es unmöglich wäre, alle diese Werke in meine Arbeit einfließen zu lassen. Ich beschränkte mich also auf dreizehn seiner Scheibenwelt-Romane, in denen historische Zusammenhänge und kanonisierte Literatur zu entdecken waren und die ich für meine Arbeit analysieren wollte. Bisher dienten mir die *Discworld*-Romane als Privatlektüre. Natürlich war mir aufgefallen, dass aus literaturwissenschaftlicher Sicht einige interessante Elemente für eine komparatistische Untersuchung zu finden sind. Nach ausgiebigem und angestregtem „close reading“ begann ich schließlich zu schreiben und musste zum Schluss meiner Arbeit feststellen, dass ich mir zu viel vorgenommen hatte – das Material hatte ungeahnte Ausmaße angenommen. Das Gewebe von Anspielungen ist so dicht und es gibt so viel darüber zu schreiben, dass selbst diese dreizehn Romane den Umfang meiner Arbeit gesprengt hätten. Also reduzierte ich schließlich auf sieben Primärwerke, die ich hier nun präsentieren werde.

Die Schwierigkeit bei der Analyse von Terry Pratchetts Scheibenwelt-Romanen setzte sich aber fort: Ich sah mich einer Unzahl von Anspielungen gegenüber und es ist unmöglich alle zu erwähnen. Bei meiner Arbeit handelt es sich also nicht nur um einen kleinen Ausschnitt von Romanen, sondern ebenfalls um einen Bruchteil von aufgefundenen Anspielungen. Meine Arbeit kann und will nicht mehr sein, als der Querschnitt eines umfangreichen Gesamtbildes.

Durch diese einleitenden Worte soll aber nicht der Eindruck entstehen, dass diese Arbeit ein Kreuz war, das ich zu tragen hatte. Im Gegenteil: Die Beschäftigung mit einem Genre, das sich selbst nicht so ernst nimmt war sehr erfreulich. Und das dedektivische Aufsuchen von Textspuren – um mit Stephen Greenblatts Worten zu sprechen – war für mich im Laufe meines Studiums immer eine spannende und lohnende Angelegenheit. Auch finde ich es erstaunlich, wie Pratchett es schafft, Unterhaltungsliteratur mit tiefgehenden Ideen, Wissenschaftsgeschichte, Erzähltheorie, kanonisierter Literatur, etc. zu vereinen. Daher widme ich einen Absatz auch der akademischen Geringschätzung, die sein Werk von Unwissenden

erfährt und ob diese aus meiner Sicht berechtigt ist. Ich beschäftige mich auch mit der Ansicht anderer WissenschaftlernInnen, die auch mit über *Discworld*-Zyklus geschrieben haben und zum gleichen Schluss kommen wie ich. Ich möchte aber auch anmerken, dass es natürlich nicht so ist, dass niemand über Pratchett schreibt. Meine Ausführungen beziehen sich auf den deutschsprachigen Raum. Im englischsprachigen Raum gibt es zunehmend mehr Publikationen zu seinen Werken. Und wenn man einen Blick auf meine Bibliographie wirft, so fällt auf, dass alle zitierten Werke und Aufsätze aus dem englischen Sprachraum stammen.

Wenn man sich eine Weile mit dem Thema Parodie beschäftigt, beginnt man zu erkennen, dass es tatsächlich Signale gibt, anhand derer sich eine Parodie erkennen lässt, etwa wenn sich der durchgehende Sprachstil plötzlich ändert. Bei der Untersuchung von Parodien ist der Literaturwissenschaftler / die Literaturwissenschaftlerin auf sein / ihr eigenes Wissen angewiesen; man muss das parodierte Objekt oder Subjekt kennen, um zu wissen, was parodiert wird. Manchmal fällt einem auf, dass man auf eine Parodie gestoßen ist, kann das Werk aber nicht identifizieren, weil man es nicht kennt. *Wyrd Sisters* etwa enthält wie sein Fortsetzungsroman *Lords and Ladies* eine Unzahl von Anspielungen zu Shakespeares Dramen. Bei der Analyse des Romans stand ich oft vor dem Problem, dass ich wusste, dass hier Shakespeare parodiert wird und meistens auch um welches Drama es sich handelt. Gleichzeitig war es aber unmöglich immer auswendig zu wissen, wo im Drama sich das parodierte Zitat befindet – oder dieses dann im Text tatsächlich wieder zu finden. Diese Suche nach Zitaten war also oft sehr zeitaufwendig und schien endlos. Zu meinem Glück besitzt Pratchett im Internet eine interessierte Fangemeinde, die fleißig nach Anspielungen sucht und ihre Entdeckungen dort veröffentlicht.¹ Auch gibt es *Discworld*-Wikis in verschiedenen Sprachen.² Diese präsentieren allerdings in erster Linie allgemeine Informationen: Listen von Werken, Haupt- und Nebenfiguren, Inhaltsangaben und dergleichen. Trotzdem ist es möglich im Internet Fäden zu entdecken und aufzugreifen, die man dann wissenschaftlich überprüfen kann. Sie immer wieder hilfreich, während man versucht eine verlorene Spur wieder aufzunehmen.

¹ Hier wäre ein solches Beispiel einer Zitatsammlung: Medley, Sue auf ihrer Website Syntax2000: <http://www.syntax2000.co.uk/issues/66/discwyr2.art.txt>. Zuletzt eingesehen am 1. 08. 2011

² Hier etwa ist das englischsprachige *Discworld*-Wiki zu finden: http://wiki.lspace.org/wiki/Main_Page. Zuletzt eingesehen am 1. 08. 2011.

Wie man auch an der Arbeit anderer Wissenschaftler/ Wissenschaftlerinnen sehen kann (hierbei möchte ich besonders Kevin Paul Smiths Analysen von *Witches Abroad* in seinem Buch *The Postmodern Fairytale* erwähnen), ist es möglich Pratchetts Werk in Hinblick auf eine Vielzahl von Theorien zu lesen: Diskursanalyse, feministische Dekonstruktion, Strukturalismus, etc. Ich habe mich für einen New Historicist-Ansatz entschieden: New Historicism eignet sich ausgezeichnet für den Umgang mit den historischen Textspuren in Pratchetts Romanen. Da es sich nicht um eine Schule oder ein enges theoretisches Korsett handelt, ist New Historicism mit strukturalistischen Ansätzen zum Thema Parodie kombinierbar, was wirklich wichtig ist: Parodie fungiert schließlich als Kernstück der Scheibenwelt-Romane.

Das erste Kapitel ist ein kurzer Überblick zu Terry Pratchett und seinem *Discworld*-Zyklus. Im zweiten Kapitel werden mein theoretischer Ansatz und meine Arbeitsweise erläutert; auch ist es wichtig, einige Begriffe zu definieren, die ich in meiner Arbeit oft verwende (Märchen, Mythen, u. s. w.). Alle nachfolgenden Kapitel widmen sich der Analyse der ausgewählten Romane.

1. Terry Pratchetts Discworld

Novelist Terry Pratchett is one of England's most popular living writers; he is recognized, by virtue of his Discworld novels, as one of the leading satirists working today. Despite this high praise, however, Pratchett receives relatively little critical attention. His work is fantasy and is often marginalized by academics—just like the rest of the genre.³

Der *Discworld*-Zyklus – bzw. in der deutschen Übersetzung die *Scheibenweltromane* – ist eine Bestsellerreihe des englischen Autors Terry Pratchett, die sowohl Unterhaltungsliteratur ist als auch eine komparatistische Fundgrube darstellt. Narrativ funktionieren die *Discworld-Romane* auf mehreren Ebenen:

- (1) Im Allgemeinen ist der Leser mit einer fantastischen Welt, der Discworld, konfrontiert, die von Hexen, Zauberern, Orks, Trollen und anderen Wesen bevölkert ist. Es handelt sich um eine scheibenförmige Welt, die von Elefanten getragen wird, die auf einer Schildkröte stehen. Dieses Bild ist nicht Pratchetts eigene Erfindung: Er kennt es aus der indischen Mythologie. Pratchett kann seine Quelle zwar nicht mehr identifizieren, geht aber davon aus, dass er als Kind darauf gestoßen ist.⁴
- (2) Terry Pratchett verwendet verschiedene zentrale Charaktere, wie z. B. den Zauberer Rincewind, die drei Hexen, Vimes, usw., die in mehreren Romanen abwechselnd die Hauptrollen übernehmen, wobei die Handlung von einem Erzähler in der dritten Person geschildert wird. Terry Pratchett liegt viel daran, den Verhaltensweisen und der Persönlichkeit seiner Hauptfiguren einen realistischen Anstrich zu verleihen: „[...] the way they act and interact can be, I hope, curiously familiar to the reader:“⁵ schreibt Pratchett.
- (3) Es besteht aber auch ein Bezug zu unserer empirischen Welt, die sich mit der Scheibenwelt vermischt, wenn Terry Pratchett Geschichte, kanonisierte Literatur und Filme, zeitgenössische sozialgesellschaftliche Phänomene, Philosophie oder Religion und dergleichen parodiert. Die Auswahl an parodierter Literatur ist abwechslungsreich, aber dennoch kategorisierbar: Mythologie, Fantasy und Gothic Novel Klassiker – etwa Tolkiens *Lord of the Rings* oder Lovecrafts *Chtulu*-Romane. Diese werden genauso ungeniert behandelt, wie unverzichtbare Meisterwerke wie Goethes *Faust* oder Shakespeares Dramen. Pratchett scheut

³ Hanes, Stacie L.: *Aspects of Humanity: The Discworld Novels of Terry Pratchett*. Youngstown, Univ. Dipl. 2004, S. iii

⁴ Vgl. Pratchett, Terry: *Imaginary Worlds, Real Stories*. *Folklore* (111) 2000. p. 160

⁵ Ebenda

aber auch nicht davor, sich über theoretische Ansätze, wie etwa Erzähltheorie zu belustigen.

- (4) Zur Geschichte und deren Dokumentation hat Pratchett eine ganz eigene Beziehung. Oft werden in seinem Romanen Quellen verfälscht, oder sehr subjektiv dargestellt. Der Leser hat innerhalb dieser fiktiven Welt die Möglichkeit Quellenkritik zu betreiben, da er sowohl den „realen“ Hergang der Geschehnisse in der Scheibenwelt kennt, als auch die Art und Weise, wie sie dokumentiert wurde und wer sie dokumentiert hat. Ich werde dieses Phänomen am Beispiel in *Eric* u. a. im Laufe der Arbeit noch genauer erläutern. Für den reflektierten Leser stellt sich unweigerlich die Frage, inwiefern dies auch in unserer Welt geschieht, vor allem, wenn sich diese humorvoll geschilderten Ereignisse auf unsere Antike beziehen. Hier liegt auch eine starke Gemeinsamkeit zwischen der Annahme des *New Historicism*, dass die Grenze zwischen Literatur und Geschichte nicht immer allzu scharf gezogen werden kann. Geschichte in der Discworld basiert auf Texten, die zum Teil Beschreibungen von tatsächlich eingetretenen Begebenheiten enthält, als auch die Sichtweise oder Wahrnehmung ihres Autors, der auch zuweilen seine Fantasie einbringt. Auch basiert Literatur auf Geschichte, da unsere Geschichte oft die Basis für Handlungsverläufe in der Scheibenwelt bildet.

Aber auch die Leser dokumentieren Literatur, Geschichte und Bezüge innerhalb der Scheibenwelt. Im World Wide Web gibt es *Scheibenwelt*-Wikis in verschiedenen Sprachen, die sich mit den Inhalten von Pratchetts Hauptwerk auseinandersetzen.

Kevin Paul Smith widmet ein Kapitel seines Werks *The Postmodern Fairytale* Pratchetts Roman *Witches Abroad*. Er stellt dabei fest, dass fast jeder Literaturwissenschaftler / jede Literaturwissenschaftlerin in einer Abhandlung über Pratchett ähnlich vorgeht, wenn es darum geht einleitende Worte zu finden:

It is customary in academic texts to ‘introduce’ the works of Terry Pratchett [...] or mention that his greatest achievement, the Discworld series, takes place on a flat world [...]. And even though I have ironically just repeated the cycle of introducing the author and his world, it is only because ultimately, those facts are irrelevant: Pratchett’s work is important for this study because it addresses the nature of the myths we live by and the fantasies that govern our daily existence.⁶

Im Allgemeinen gebe ich Smith Recht. Ich selbst habe lange darüber nachgedacht, ob die allgemeinen Informationen, die ich am Anfang der Arbeit aufliste, für diese

⁶ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 133

Arbeit überhaupt relevant sind. Terry Pratchett ist schließlich auch im deutschen Sprachraum unter den Liebhabern von Fantasy-Romanen sehr bekannt. Meine Entscheidung, eine solche deskriptive Passage in meine Arbeit einzufügen, kommt daher, dass sein Werk im deutschsprachigen Raum noch nicht sehr oft von Literaturwissenschaftlern / Literaturwissenschaftlerinnen analysiert wurde. Als ich das Diplomarbeitsthema im Frühling 2009 eingereicht habe, fand ich in Österreich eine einzige Diplomarbeit zum Thema Übersetzungsprobleme von Wortwitzen. Generell habe ich nur sehr wenig Sekundärliteratur zum Thema gefunden, diese war natürlich zu einem hohen Anteil in englischer Sprache verfasst. Pratchetts tatsächlicher Bekanntheitsgrad in der Komparatistik lässt sich zwar von diesen Tatsachen nicht ableiten, trotzdem möchte ich sicher gehen, dass jeder Leser oder jede Leserin, der/ die auf diese Arbeit stößt die allgemeinen Prämissen der Scheibenwelt kennt.

Auch Stacie L. Hanes setzt sich in ihrer Diplomarbeit mit Terry Pratchetts Erfolg unter den Lesern, aber akademischer Geringschätzung auseinander. Sie führt diese darauf zurück, dass sich das literarische Genre und Fantasyliteratur nicht gut vertragen: Fantasyromane haben im Allgemeinen den Ruf, dass man sie nicht ernst nehmen kann (auch dann wenn sie Wissens- und Literaturgeschichte, bzw. andere wissenschaftliche Felder hinterfragen). Die Tatsache, dass es sich bei *Discworld* um Parodie handelt verstärkt diesen Faktor, da sie Autoritäten im Feld der Literatur unterminiert.⁷ Smith bestätigt diese Ansicht. Er schreibt über die Scheibenwelt-Romane, dass sie sich durch eine Mischung von Fantasy und Comedy auszeichnen, „making it doubly damned as far as ‘serious criticism’ is concerned.“⁸

⁷ Vgl. Hanes, Stacie L: *Aspects of Humanity*. S. 1

⁸ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 133

2. Theoretische Grundlagen

2. 1. New Historicism

Unter *New Historicism* versteht man eine Bewegung in den Literaturwissenschaften, die sich um die 1990er Jahre an der amerikanischen Westküste entwickelte. Als ihr Begründer gilt Stephen Greenblatt, der Begriff ist aber auch mit Namen wie Catherine Gallagher, Louis A. Montrose, Anton Kaes, u. v. a. verbunden. Man kann den *New Historicism* zunächst als eine Gegenbewegung zum *New Criticism* verstehen, der zur gleichen Zeit in Amerika dominierte.⁹ Beim *New Historicism* handelt es sich allerdings nicht um eine homogene Bewegung. Auch Greenblatt selbst versucht dieser Strömung nicht „das *Image* einer ‘Schule’ im normativen Sinne zu geben“ und zieht es „in seinen jüngsten Veröffentlichungen [...] auch vor, statt von *New Historicism* von von *Poetics of Culture* zu sprechen. Dieser Begriff zielt deutlich darauf ab, der Pluralität der Beiträge neohistorischer Provenienz stärker Rechnung zu tragen und sich vorschnellen Generalisierungen zu enthalten.“¹⁰ Das Ziel meiner Arbeit ist allerdings nicht, alle Konnotationen zu berücksichtigen, die sich im Verlauf der Entwicklung dieser Strömung entwickelt haben. Mir geht es in meiner Abhandlung um einen bestimmten Bereich in Greenblatts Theorie, der vermittelt werden soll: Die Methode soll dargelegt werden, anhand derer ich Shakespeare, Goethe, Hugo u. a. analysiere, bevor ich diese Leseweise mit jener Terry Pratchetts vergleiche. Insofern liegt mein Fokus auch auf Greenblatts Erkenntnissen zur Literarizität der Geschichte und der Historizität der Literatur. Es soll aufgezeigt werden wie historische Elemente aus den kanonisierten Texten in Terry Pratchetts *Discworld* weiter leben.

Greenblatt entwickelte in seinen späteren Texten diesen Gedanken, einer Wechselbezüglichkeit von Literatur und Geschichte: Literatur erwächst aus historischen Kontexten, während die Geschichte wie ein Text gelesen werden kann. Geschichtsschreibung basiert unter anderem auf Textzeugnissen, gleichzeitig können literarische Texte nicht angemessen beschrieben werden, wenn man ihren historischen Entstehungskontext oder Wirkungszusammenhang ausklammert. Der

9 Vgl. Simonis, Annette: *New Historicism und Poetics of Culture: Renaissance Studies und Shakespeare in neuem Licht*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1995. S. 153

10 Ebenda, S. 154

New Historicism überlässt es schließlich dem Analytiker, welcher der beiden Kategorien er den Vorrang einräumt: der historischen „Wirklichkeit“ oder der literarischen Repräsentation. Im Modus der Fiktion können literarische Texte schließlich „neue Wahrnehmungsdispositionen und Modellierungen von Wirklichkeit [...] hervorrufen; andererseits können die fiktiven Entwürfe auch durch historische oder naturwissenschaftliche Entdeckungen vorbereitet und bedingt sein.“¹¹ Moritz Baßler bezeichnet dieses Phänomen auch als „Vertextungsproblem“:

Wenn Geschichte nicht mehr als eine monologische Wahrheit gesehen wird, der man sich annähert, sondern als historisch kontingentes Ergebnis einer selbst immer historischen und historisch je verschiedenen Vertextung, dann und erst dann läßt sich generell von einer »Textualität der Geschichte« reden. Geschichte ist dann nicht mehr Bedingung, sondern Teil des »texte général«, jenes textuellen Universums der Poststrukturalisten, [...].¹²

Seinen Textbegriff konstruiert Stephen Greenblatt durch die Termini *negotiation* und *representation*. Literatur ist von der so genannten *sozialen Energie* aufgeladen, „aus den Codes von kulturellen Verhandlungen, die die große Literatur, laut Greenblatt, in viel größerem Maße in sich vereinigt als andere textuelle Praktiken.“¹³ Greenblatt beschreibt diesen Begriff in in seinen *Shakespeare Negotiations* als eine nicht messbare Größe:

Energie läßt sich nur indirekt durch ihre Auswirkungen feststellen: Sie manifestiert sich in der Fähigkeit gewisser sprachlicher, auditiver und visueller Spuren, kollektive physische und mentale Empfindungen hervorzurufen, und diese zu gestalten und zu ordnen. [...] In ihrer ästhetischen Erscheinungsform besitzt soziale Energie ein Mindestmaß an Vorhersagbarkeit – um einfache Wiederholungen zu – und eine gewisse Mindestreichweite – um über den einzelnen Schöpfer oder Konsumenten hinaus eine, wie auch immer beschränkte, Gemeinschaft zu erreichen.¹⁴

Greenblatt bemerkt weiters, dass die ästhetischen Formen sozialer Energie eine gewisse Anpassungsfähigkeit besitzen. Diese ermöglicht es ihnen die ständige Veränderung sozialer Umstände und kultureller Werte zu überleben.¹⁵

Laut Annegret Heimann weist diese Idee Parallelen zur Rezeptionsästhetik auf, „wenn soziale Energie nicht nur als Ursache für die andauernde Faszination von

11 Ebenda, S. 155 f.

12 Baßler, Moritz: *Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 11 f.

13 Heitmann, Annegret: *Einleitung: Verhandlungen mit dem New Historicism*. In: Glauser, Jürg (Hg.) und Heitmann Annegret (Hg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 15

14 Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach 1990. S. 12

15 Vgl. Ebenda

bestimmten alten Texten hervortritt, sondern gleichzeitig ein Qualitätskriterium von „großer“ Literatur zu sein scheint.“¹⁶

Thomas Olsson erwähnt in dem Zusammenhang auch die hermeneutische Prägung Greenblatts; als das eigentliche Ziel des *literary criticism* oder in der literaturhistorischen Praxis sieht Greenblatt nämlich die bereits erwähnten *Poetics of Culture*, die für ihn eine zentrale Kategorie darstellen.¹⁷ Bei Greenblatts Programm steht Historizität selbst als literarisches Objekt im Zentrum. Es geht für ihn „um die Frage nach der ästhetischen Autonomie“¹⁸, wie Literarizität konstruiert wird und wie man diese Theorie für die Erforschung der Geschichte benutzen kann. Literatur kann nicht auf ein Dokument reduziert werden, da sie ihren eigenen Regeln folgt. Sie ist trotzdem ein zentraler Ausdruck für den sozialen Kontext und die kulturelle Umgebung, in der sie geschaffen wurde.¹⁹ Wenn es um das Thema Kultur und Diskurse geht, unterscheidet Greenblatt drei Perspektiven, aus denen man die Funktionen der Literatur betrachten kann: (1) Der literarische Text ist „ein Ausdruck des sozialen Handelns oder Verhaltens des jeweiligen Schriftstellers“²⁰, (2) Literatur ist Ausdruck von sozialen Normen, die auch als „sozialer Code“ bezeichnet werden können, (3) der Text wird von dem sozialen Sein distanziert aufgefasst und ist „mit anderen Worten nicht als Ausdruck von Handlungen und Handlungsformen sondern eher als Ausdruck einer abstrakten, ahistorischen und allgemeinemenschlichen Reflexion über Normen, mit einer großen Distanz zu konkreten sozialen Wirklichkeiten.“²¹ Literatur ist für Greenblatt ein autonomes Phänomen, das sich gewissen sozialen Normen auch entziehen kann. Um diese Perspektiven aber schließlich für eine wissenschaftliche Analyse fruchtbar zu machen, müssen diese miteinander kombiniert werden, da sie einerseits nicht für sich allein stehen können und sich andererseits als gegenseitiges Korrektiv dienen. Er ist der Meinung, dass Literatur ein „eindeutiger und sorgfältig definierter Diskurstypus ist, das versäumt, was die Aufgabe der Literaturgeschichte sei, nämlich eine „poetics of culture“

16 Heitmann, Annegret: *Einleitung: Verhandlungen mit dem New Historicism*. S. 16

17 Vgl. Olsson, Thomas: *Neues und Altes im New Historicism*. In: Glauser, Jürg (Hg.) und Heitmann Annegret (Hg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 103

18 Ebenda, S. 106

19 Vgl. Ebenda

20 Ebenda, S. 108

21 Ebenda

hervorzubringen, eine anthropologisch inspirierte Analyse der menschlichen Kultur in umfassendem Sinne.“²²

Für die Arbeit mit den Werken Terry Pratchetts ist weiter die Nähe des *New Historicism* zur *Diskursanalyse* Michel Foucaults von Bedeutung. Denn auch Terry Pratchetts parodistische Annäherung an das Thema der Verbindung von Literatur und Geschichtsschreibung wirft einen Diskurs zu den behandelten Werken anderer Autoren, bzw. dem geschichtlichen Kontext auf, der ja von Pratchett genauso in *Discworld* verarbeitet wird. Geschichtliche Themen werden wieder aufgegriffen und die Begebenheiten von damals ereignen sich noch einmal auf ähnliche Weise in Pratchetts fantastischer Welt. Gleichzeitig verbindet er die Vergangenheit aber mit aktuellen politischen und sozialen Themen. Somit ist die Scheibenwelt im gleichen Maße anachronistisch wie fantastisch.

Greenblatt geht jedenfalls davon aus, dass Texte aus Diskursen und Diskurse aus Texten bestehen, wenn er schreibt: „Der Diskursbegriff ermöglicht also die Beschreibung von Intertextualität als Eigenschaft nicht nur eines Textes, sondern einer ganzen Kultur.“²³ Der *New Historicism* tut nun folgendes mit diesem dichten Gewebe an Diskursen: Er verfolgt einzelne Fäden aus diesem komplexen Gebilde, „um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren, nach dem Motto: »messy vitality over obvious unity«.“²⁴ Eine ähnliche, aber unwissenschaftliche Tendenz lässt sich – wie ich im Folgenden noch weiter erläutern werde – auch für Terry Pratchett feststellen.

Greenblatt geht davon aus, dass die soziale Energie es ermöglicht, jahrelang die Illusion von Lebendigkeit aufrecht zu erhalten. Er verfolgt einzelne Diskursfäden, um den literarischen Text wieder mit dieser sozialen Energie aufzuladen, mit der er bereits zur Zeit seines Erscheinens ausgestattet war. Dabei geht er aber so weit aus dem Text hinaus, dass er auch andere kulturelle Zonen und Medien erreicht. Er will weiters herausfinden, was es für einen Diskurs bedeutet, wenn er aus einem Gebiet in ein anderes verlagert wird.²⁵ Dieser Ansatz eines Fadens ist auch für die Auseinandersetzung mit *Discworld* relevant. Man kann sich hier z. B. die Frage

22 Ebenda

23 Baßler, Moritz: *Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. S. 15

24 Ebenda, S. 15

25 Vgl. Ebenda, S. 16

stellen, was mit dem Diskurs über die französische Revolution passiert, wenn sie in eine fantastische Welt verlegt wird.

Das hermeneutische Grundmodell des Gesprächs ist also überführt in ein Modell vom kollektiven, polyphonen Charakter sprachlicher und insbesondere literarischer Produktion. Der Interpret steht nicht außerhalb einer abgeschlossenen Aussage, die es zu verstehen gilt, sondern ist aktiver Teil der allgemeinen Vernetzung.²⁶

Der Sinn, oder wie Baßler auch schreibt „die symbolische Energie [eines] Details“²⁷ konstituiert sich schließlich erst im Zusammenspiel mehrerer, wenn nicht sogar aller Diskurse. Greenblatt hält es allerdings gleichzeitig für unmöglich diese Gesamtbedeutung eines Textes zu rekonstruieren: „Es bestehen Textspuren – eine wahrhaft verwirrende Masse von Textspuren sogar – doch den »Text an sich« als vollkommenes, unersetzliches, freistehendes Behältnis einer Gesamtheit von Bedeutungen zu verstehen, ist nicht länger möglich.“²⁸

2. 2. Transtextualität

Das sogenannte „Vertextungsproblem“, bzw. das Aufsuchen von Textspuren im *New Historicism* kann effektiv mit den Theorien Gérard Genettes zum Thema Transtextualität verbunden werden. Sie ergänzen sich sinnvoll.

Unter Transtextualität oder textuelle Transzendenz eines Textes versteht Genette alles „was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt.“²⁹ Er unterscheidet fünf verschiedene Formen von Transtextualität.

Die erste Form bezeichnet er als *Intertextualität*, wobei Julia Kristeva diesen Begriff geprägt hat, der für Genette das terminologische Paradigma liefert. Genette versteht darunter die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“³⁰ Dazu gehören das Zitat, das Plagiat und die Anspielung.

Der zweite Typus bezieht sich auf den *Paratext*; mit Paratexten meint Genette

„Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen, dem sich auch der

26 Ebenda, S. 17

27 Ebenda, S. 21

28 Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare*. S. 9

29 Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1993. S.

9

30 Ebenda, S. 10

puristische und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet.“³¹

Die dritte Art von Intertextualität nennt Genette *Metatextualität*; „dabei handelt es sich um die üblicherweise als »Kommentar« apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen [...]“.³²

Als vierten Typus definiert Genette *Architextualität*:

Hier handelt es sich um eine ausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt [...]. Bleibt sie vollkommen unausgesprochen, dann entweder deshalb, weil Offensichtliches nicht mehr eigenes betont werden muß, oder, im Gegenteil, um jegliche Zugehörigkeit zurückzuweisen bzw. dieser Frage überhaupt auszuweichen. Jedenfalls wird von einem Text nicht verlangt, dass er seine Zugehörigkeit zu einer Gattung kennt und deshalb auch deklariert [...].³³

Die fünfte Subkategorie der Transtextualität belegt Genette mit dem Namen *Hyper- bzw. Hypotextualität*. In diesem Fall wird ein Text in einen anderen transformiert: „Als Hypertext bezeichne ich also jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde.“³⁴ Das dem Hypertext zugrunde liegende Werk bezeichnet er als Hypotext.

Im Allgemeinen weist Genette aber nachdrücklich darauf hin, dass diese fünf Typen von Transtextualität nicht als getrennte Einheiten angesehen werden können; oft sind die Übergänge fließend. Als Beispiel führt er an, dass z. B. Architextualität als Zugehörigkeit einer Gattung meistens durch Nachahmung zustande kommt – also durch Hypertextualität. Auch wird ein Werk nicht selten aufgrund paratextueller Hinweise einem Architext zugeschrieben; „diese Anhaltspunkte stellen selbst erste Anfänge von Metatexten dar [...], und ein Paratext, ein Vorwort oder anderes, enthält weitere Formen des Kommentars; auch ein Hypertext kann oft als Kommentar gelten [...]“³⁵

Terry Pratchetts Werk weist – wie in der Arbeit noch detailreich analysiert wird – verschiedenste Formen von Transtextualität auf. Die wichtigsten Typen sind allerdings die Intertextualität und die Hypertextualität; denn Pratchett verbindet Texte

³¹ Ebenda, S. 11 f.

³² Ebenda, S. 13

³³ Ebenda, S. 13 f.

³⁴ Ebenda, S. 18

³⁵ Ebenda

durch Parodie miteinander. Das gilt sowohl für literarische, als auch für historische Texte, die aber – wie bei den New Historicists – nicht immer voneinander getrennt werden können und oft wechselseitige Überschneidungen aufweisen, z. B. wenn er den historischen Roman durch den Kakao zieht. Als *Parodie* definiert Genette „die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes [...]“³⁶, als *Travestie* „die stilistisch herabsetzende Transformation [...]“, als *Pastiche* „die ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils [...]“³⁷ als *Persiflage* das satirische Pastiche. Parodie und Travestie kommen durch Transformation, Persiflage und Pastiche durch Nachahmung zustande. Bei der Parodie muss außerdem zwischen der Parodie im engeren Sinne und Parodie als Überbegriff für satirische Formen unterschieden werden. Im zweiten Fall umfasst sie dann die Parodie im engeren Sinn, aber auch Travestie und Persiflage.³⁸

Da satirische Elemente eine zentrale Rolle in Terry Pratchetts Werk darstellen, ist diese kurze Darstellung von Parodie aber zu ungenügend, um eine umfassende Analyse seines Werkes zu ermöglichen. Daher soll dieser ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

2. 3. Die Parodie

Wie auch schon Genette bemerkt hat, ist es nicht ganz einfach den Terminus Parodie eindeutig zu definieren. Der Begriff hat sich über die Jahre mehrmals verändert, hinzu kommen noch die wechselseitigen Überschneidungen mit Kategorien wie Travestie, Pastiche, u. s. w. Es gibt verschiedene Sekundärliteratur zu diesem Thema, wobei die Definitionen von Parodie auch hier leichte Unterschiede aufweisen. Ich möchte den offeneren Begriff von Simon Dentith gebrauchen, dem er sich in *Parody, the new critical idiom* annähert; ich halte eine weiter gefasste Definition wie er für sinnvoller, da Parodien in so vielen verschiedenen Gestalten auftreten können, dass bei einer engen Definition zu viele Erscheinungsformen von Parodie herausfallen würden. Aber auch auf andere Zugänge zum Thema Parodie, soll hier eingegangen werden, um die Vielfältigkeit der Zugänge zu beleuchten und die Schwierigkeiten zu verdeutlichen, die beim Versuch einer Definition von Parodie entstehen.

³⁶ Ebenda, S. 40

³⁷ Ebenda

³⁸ Vgl. Ebenda S. 41

Das Wort Parodie leitet sich von dem griechischen Begriff der *parodia* ab. Diese war ein erzählendes Gedicht von mittlerer Länge, im Metrum und mit dem Vokabular epischer Gedichte, das ein satirisches Thema behandelte. Der Terminus *parodia* hat eine lange und komplizierte Geschichte, da sich die Konnotationen im Laufe der Jahre – gemeinsam mit der künstlerischen Praxis – verändert haben.³⁹ Margaret Rose bemerkt zur Wandlung des Wortes *parodia*, dass sie auch „auf die Wandlung von Bedeutungen in der Sprache“ hinweist und „die diachronischen, sich dauernd verwandelnden Funktionen von Wörtern in der Literatur und in der Alltagssprache [...]“⁴⁰ signalisiert.

Dentith stellt eingehend fest, dass viele diskursive Interaktionen in der Welt der Sprache durch Imitation und Wiederholung geprägt sind. Die Parodie ist nur eine Art und Weise von linguistischer Interaktion. Die einfachste Ausprägung von Parodie ist für Dentith die spöttische Nachahmung einer Aussage. Die nächste Stufe wäre dann, nicht nur nachzuahmen, sondern die sprachliche Äußerung auch zu transformieren.⁴¹ Bei seiner Theorie beruft sich Dentith auf die Linguisten Vološnirov und Bakhtin, wenn es um die Bedeutung von Sprache geht: „One designation, for written discourse, of what Vološnirov describes for speech as the ‘chain of utterances’, is *intertextuality*.“⁴² Wenn es um Parodie geht, haben wir es nicht nur mit den offensichtlichen Formen von Intertextualität zu tun; Intertextualität kommt auch durch die Verwendung von zurechtgemachten Formulierungen, Catch Phrases, Umgangssprache, Jargons, Klischees, Gemeinplätzen u. s. w. zustande⁴³:

All these linguistic echoes and repetitions are accented in variously evaluative ways, as they are subjected – or not – to overt ridicule, or mild irony, or in the expectation that the repetition of the bureaucratic phrase of the month will gain the writer credit, and so forth.
[...]

In this sense, parody forms part of a range of cultural practices which allude, with deliberate evaluative intonation, to precursor texts.⁴⁴

Das Spektrum von Parodie inkludiert Imitation, Pastiche, Mock-heroic, Burlesque, Travestie, Verulkung und Parodie im engeren Sinn. Diese Unterscheidung verschiedener Arten fangen einen anderen Aspekt von Parodie ein; es gibt eine formale Art der Parodie, die den ganzen Text mit einschließt, die in enger Verbindung zu ihrem Hypotext steht; diese ist von parodistischen Anspielungen zu

³⁹ Vgl. Dentith, Simon: *Parody. The new critical idiom*. London: Routledge 2000. S. 10 f.

⁴⁰ Rose, Margaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis 2006. S. 9

⁴¹ Vgl. Dentith, Simon: *Parody*. S. 2 f.

⁴² Ebenda, S. 4 f.

⁴³ Vgl. Ebenda

⁴⁴ Ebenda, S. 5 f.

unterscheiden, die man sehr oft in Werken findet. Im zweiten Fall werden dann nur Fragmente einer Schrift parodiert, oder sogar nur der Jargon oder diverse Zitate.⁴⁵ Wie wir im Laufe der Arbeit sehen werden, verwendet auch Terry Pratchett hauptsächlich die zuletzt genannte Methode und parodiert zumeist nur kleine Elemente von Literatur oder Geschichte, sehr häufig auch auf der inhaltlichen Ebene. Weiters beschäftigt sich Dentith mit den vorhandenen Definitionen, die in den letzten zwanzig Jahren aufgestellt worden und beginnt dabei mit Gérard Genettes *Palimpseste*:

The most striking feature of Genette's account is that it seeks to produce a classification of these cultural forms based on the differing formal relations between texts. The result is to produce a very tight definition of parody, distinguishing it carefully from the related-forms of travesty, transposition, pastiche, skit and forgery.⁴⁶

Die nächste Theorie, die Dentith genauer unter die Lupe nimmt, kommt von Margaret Rose: Sie schreibt, dass manche Arten parodistischer Fiktion als Metafiktion agiert. Indem man einen Text parodiert, hält er seinen eigenen fiktiven Praxen einen Spiegel vor. Parodie ist als Fiktion über Fiktion. Sie deckt den paradoxen Charakter der Parodie auf, dass sie einerseits eine destruktive Wirkung auf den parodierten Text hat, gleichzeitig aber auch neue Fiktionen aus seinen eigenen parodistischen Prozeduren erschafft.⁴⁷ Er vergleicht die Theorie von Rose schließlich mit jener von Robert Phiddian. Bei ihm hat die metafiktionale Konsequenz der Parodie dekonstruktivistische Konnotationen; für Phiddian stellen eben diese Eigenschaften der Parodie fundamentale Praxen des Schreibens in Frage. Dentith stellt schließlich fest, dass die Argumente beider zwar nicht von der Hand zu weisen sind, man diese beschriebenen Eigenschaften von Parodie aber nicht als allgemeine Kennzeichen ansehen darf; nicht alle Parodien gehen metafiktionale und dekonstruktivistische Wege – manche aber sehr wohl. Wichtig ist ihm, dass die Definitionen von Rose und Phiddian aber die kritische Funktion aufzeigen, die Parodie haben kann.⁴⁸

Linda Hutcheon stellt in *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* eine transhistorische Definition von Parodie auf; wie im Titel schon bemerkt konzentriert sie sich dabei auf Kunstformen im 20. Jahrhundert. Aus diesem Material schließt sie, dass man Parodie nicht über ihre polemische Beziehung zum Hypotext definieren soll; dies rührt aber auch daher, dass viele der

⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 7

⁴⁶ Ebenda, S. 11

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 14 f.

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 15 f.

von ihr verwendeten Beispiele keine polemische Konnotation haben. Sie zeigt dadurch auf, dass Literaturparodie nicht zwingend polemisch angehaucht sein muss.⁴⁹

Dentith zieht aus der Beschäftigung mit den Theorien am Ende folgenden Schluss:

My inclusive definition certainly inclines me to the latter solution; that is, that the polemical allusive imitation of a preceding text that characterises parody can have its polemic directed to the world rather than the preceding text. However, in saying this we must also recognise that 'parody' now alludes to a spectrum of cultural practices and the specific ways in which individual parodies work will always require careful elucidation. [...] Parody should be thought of, not as a single and tightly definable genre or practice, but as a range of cultural practices which are all more or less parodic.⁵⁰

Dentith weist darauf hin, dass die parodistische Form immer von der Periode abhängt, in der eine Parodie geschrieben wurde und das sogar in einem Ausmaß, das sie jeden Versuch eines Definitionsschemas zu einer unlösbaren Herausforderung macht. Er charakterisiert Parodie letztendlich als „any cultural practice which makes a polemical allusive imitation of another cultural production or practice [...]“⁵¹

Wie Vološnirov und Bakhtin geht Dentith davon aus, dass die Funktion von Sprache ist, soziale Beziehungen zu führen und zu verwirklichen. Mit diesem Hintergrund ist Parodie eine Universalie, genauso wie Antwort und Intonation. Daraus ergibt sich allerdings ein Problem mit der Historizität von Parodie: Wenn Parodie eine generelle Form einer diskursiven Situation ist, kann man sie dann auf eine Art und Weise beschreiben, die auch historischen Faktoren Aufmerksamkeit schenken? Aus diesem Grund beschäftigt sich Dentith in *Parody, the new critical idiom* mit der Frage, ob bestimmte historische Gegebenheiten Parodie fördern oder nicht. Er hält sich bei der Beantwortung dieser wieder an Bakhtin, der meinte, dass Parodie durch bestimmte soziale und historische Umstände entsteht. Dentith erweitert Bakhtins Theorie, in dem er behauptet, dass Parodie ein Symptom und eine Waffe im Kampf gegen populäre kulturelle Energien sind und die Autorität in Frage stellt, die sie kontrolliert⁵²:

Parody can do all of the things that these opposed traditions describe; it can subvert the accents of authority *and* police the boundaries of the sayable; it can place all writing under erasure *and* draw a circle around initiated readers to exclude ignorant ones; it can

⁴⁹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2000. S. 30–49

⁵⁰ Ebenda, S. 19

⁵¹ Ebenda, S. 20

⁵² Vgl. Ebenda, S. 21-23

discredit the authority of what has always been said and ridicule the new and the formally innovative. [...]

We can therefore return to the question of the historicity of parody, recognising that if parody is a general feature of discursive situations, the manner in which one can give a particularised historical account of it will have to be recast.⁵³

Grundsätzlich geht Dentith davon aus, dass es sozialhistorische Momente gibt, die besonders förderlich für das Entstehen von Parodien sind.⁵⁴

Dentith beschreibt weiters den Umgang der Parodie mit kanonisierten Texten und erklärt an diesem Punkt seiner Annäherung eigentlich schon die Art und Weise Terry Pratchetts, mit kanonisierter Literatur umzugehen. Dentith spricht dabei über das Verhältnis von Kultur zu ihren kulturellen Vorgängern; Autoren / Autorinnen drücken ihre polemische Beziehung zu ihren Vorgängern oft in der Praxis des „Zurückschreibens“⁵⁵ aus; kanonisierte Texte werden durch die Parodie noch einmal herausgefordert und aus anderen Perspektiven aufgezeigt; dabei handelt es sich meist um die satirische Darstellung von Subjekten, die ausgeschlossen wurden aufgrund ihrer Herkunft, Klasse oder ihres Geschlechts. Wie Pratchett dies bei Shakespeare und Co. praktiziert, wird in meiner Arbeit noch genau ausgeführt werden.

Von Bedeutung für die Beschäftigung mit Terry Pratchetts *Discworld* sind außerdem Dentiths Ausführungen zur kritischen Funktion von Parodie: Er schreibt, dass Parodie so funktioniert, dass ein gewisser Stil oder diverse Verhaltensweisen beschlagnahmt und auf übertriebene Art wiedergegeben werden: „There is an evident critical function in this, as the act of parody must first involve identifying a characteristic stylistic habit or mannerism and then making it comically visible.“⁵⁶

Margaret Rose bemerkt außerdem, dass ein Parodist / eine Parodistin die Möglichkeit hat, durch sein / ihr Werk sowohl soziale Umwälzungen, als auch Veränderungen des literarischen Geschmacks auf einer kritischen Ebene darzustellen. Außerdem kann eine Parodie ein älteres Werk wieder für ein neues Publikum zugänglich machen. In diesem und in den folgenden Beobachtungen beruft sie sich auf Hans Robert Jauß und dessen *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. „Wenn die Parodie die Modernität des Parodisten mit dem Epigontum einer veralteten Tradition vergleicht, wird die geschichtliche,

⁵³ Ebenda, S. 27 f.

⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 31

⁵⁵ Ebenda, S. 29

⁵⁶ Ebenda, S. 32

diachronische Analyse der Literatur in das literarische Werk selbst aufgenommen.⁵⁷“, schreibt sie. Rose erkennt eine Gemeinsamkeit von Literaturgeschichte und Parodie, da beide Texte und Traditionen zusammenstellen; die Literaturgeschichte lässt dieses Verhältnis von Tradition und Moderne durch den Literaturkritiker analysieren, während die Parodie die Tradition einer literarischen Erneuerung unterzieht. „Die Parodie kann auf diese Weise als Mittel der literaturgeschichtlichen Darstellung und Kritik, sowie als implizite Kritik von anderen literaturgeschichtlichen Analysen dienen.“⁵⁸ Parodie kann die Erwartungshaltung des Lesers aufheben und seine Identifikation mit einer veralteten literarischen Wirklichkeit aufdecken.⁵⁹

Weiters macht sich Rose Gedanken zur Struktur und Rezeption von Parodie:

Innerhalb der Nachahmung und Umfunktionierung einer Vorlage schafft die Parodie eine Diskrepanz zwischen der Vorlage und ihrem neuen Kontext und unterminiert zugleich die Erwartungen des Lesers an eine völlige Nachahmung des Modells.⁶⁰

Die einfachste Möglichkeit ein Werk zu parodieren ist laut Rose, ein Zitat in den neuen Text einzuarbeiten. Die Struktur und Bedeutung des Zitats werden dabei transformiert. Bei dieser Methode wird die Rezeption des ursprünglichen Textes mit derjenigen der zitierten Vorlage verbunden; das Zitat funktioniert in der Parodie aber anders, als in seinem vorherigen Kontext.⁶¹ Dies lässt sich schön an einer Stelle in Terry Pratchett's Roman *Eric* illustrieren, in der er ein Zitat aus Jean Paul Sartres *Huis clos* hineinmontiert; es handelt sich dabei um den sehr bekannten Ausspruch: „[...] l'enfer, c'est les Autres.“⁶² In Pratchett's *Eric* heißt es: „Hell, it has been suggested, is other people. This has always come as a bit of a surprise to many working demons, who had always thought that hell was sticking sharp things into people and pushing them into lakes of blood and so on.“⁶³ Der Schauplatz ist in beiden Werken der gleiche, nämlich die Hölle, in der sich die Protagonisten gerade befinden. In Sartres Werk geht es aber um folgende Erkenntnis: Hölle wird als ein geistiger Zustand definiert, in dem andere Menschen wichtiger sind als die eigene Selbsterkenntnis. In Pratchett's satirischer Fantasiewelt stiftet sein Existenzialismus aber nur Verwirrung unter den Dämonen, die sich die Hölle anders vorgestellt haben.

⁵⁷ Rose, Magaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. S. 10

⁵⁸ Ebenda

⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 11

⁶⁰ Ebenda, S. 18

⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 19

⁶² Sartre, Jean Paul: *Huis clos*. Stuttgart, u. a.: Klett 1981. S. 53

⁶³ Pratchett, Terry: *Eric*. London: Gollancz 1990. S. 128 f.

Ihre Sicht, die von Gewalt und Sadismus bestimmt ist, zieht Sartres Hölle ins Lächerliche.

Rose erläutert weiters, dass es innerhalb einer Parodie Signale im Text gibt, die auf die parodistische Intention des Autors hinweisen. Es gibt verschiedene Methoden, um dies zu erreichen: Ein Zitat kann zwei sinnverwandte Texte miteinander verbinden; Parodie bedeutet aber meist „die komische Zusammenstellung von unverwandten Texten, [...] welche die weitere Funktion hat Zitate durch das Einmontieren in den neuen Kontext kritisch zu beleuchten und auf komische Art und Weise neu zu gebrauchen.“⁶⁴ Stellt man zwei unverwandte Texte absichtlich zusammen, werden sie sowohl verfremdet, als auch strukturell und semantisch verwandelt. Dies ist ein typisches Kennzeichen literarischer Parodie. Rose beruft sich hier auf Erwin Rotermonds *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, in der er schrieb, dass Parodie durch Karikatur, Substitution, Hinzufügung oder Auslassung erfolgen kann. Rose fügt dem hinzu, dass auch Übertreibung, Zusammenfassung, Kontrast oder Diskrepanz bei der satirischen Transformation eines Zitates den gewünschten Effekt erzielen können.

Neben der Verwendung von Zitaten, nennt Rose noch zwei weitere Möglichkeiten Parodie als Mittel der Satire anzuwenden: (1) Die Parodie wird als „Maske (bzw. Wortmaske) gebraucht, durch die sich der Autor ironisch mit dem Gegenstand seiner Satire identifiziert [...]“; (2) und im zweiten Fall „wird die Parodie nicht als Maske für den Autor, sondern für seinen Gegenstand benutzt [...]“.⁶⁵ In einer Parodie gibt es meist eine Vielzahl von Textwelten, die dem Autor auch ermöglicht Satire zu verheimlichen und sie auf versteckte Art und Weise in sein Werk einzubauen.⁶⁶

Nil Korkut bemerkt, dass Parodie und Postmoderne sich gut ergänzen. Die Postmoderne fordert die Grundhaltung des Humanismus heraus, so wie unsere westlichen Ansichten bezüglich Sprache, Bedeutung, Wirklichkeit, u. s. w. Postmodernismus durchläuft sehr oft einen paradoxen Prozess, indem er ein Konzept zuerst annimmt und anschließend unterminiert. Korkut beruft sich hier auf Linda Hutcheon, in der Ansicht, dass Postmoderne ein sich widersprechendes Konzept ist, dass Inhalte verwendet und missbraucht. Die Parodie, so schreibt

⁶⁴ Rose, Magaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. S. 24 f.

⁶⁵ Ebenda, S. 29

⁶⁶ Vgl. Ebenda

Korkut, bedient sich in diesem Punkt der gleichen Systematik wie die Postmoderne; außerdem verbindet sich Postmoderne mit Parodie durch Intertextualität.⁶⁷

Parodie zeichnet sich laut Korkut auch dadurch aus, dass sie dialogisch veranlagt ist: „Its double-coded nature guarantees dialogism and polyphony, ruling the idea of a dominant, unitary discourse.“⁶⁸ Korkut beschreibt den Roman als die perfekte Form, damit literarische Parodie sich entfalten kann und beruft sich dabei auf die Theorien Bakhtins:

The novel genre is again crucial here because of its unlimited potential to embrace all kinds of “parodistic stylization”. [...] The novel [...] can accommodate parodies of any language or any discourse including its own. It is, therefore, the genre most open to polyphony, whose presence makes the idea of a master unitary discourse impossible. [...] In the light of the significance accorded to discourse both by Mikhail M. Bakhtin and poststructuralist theorists, it can be argued that postmodern literature is largely characterized by the project of exposing and undermining master discourses which have so far thrived by creating a unitary language and making an illusory claim to truth.⁶⁹

Korkut stellt daher anschließend fest, dass vor allem diese Arten von Diskursen häufig parodiert werden: (1) Literarisch-kritischer Diskurs, (2) politisch-religiöse Diskurse, (3) wissenschaftliche-religiöse Diskurse und (4) literarisch-fiktionale Diskurse. Diese Kategorien sind im Bezug auf Terry Pratchetts Discworld eine sinnvolle Unterscheidung. Er macht vor keinem dieser Diskurse Halt. So zieht er (1) so einige Werke oder Gattungen kanonisierter Literatur durch den Kakao, (2) geht wie z. B. in *Small Gods* mit den Kreuzzügen oder dem Umgang diverser religiöser Vertreter mit ihren Ideologien ins Gericht, (3) eine zentraler Diskurs in Scheibenwelt behandelt die Frage, ob die Welt eine Scheibe oder eine Kugel ist. Auch hier ist *Small Gods* ein passendes Beispiel: Die religiösen Omnianer vertreten die (falsche) Ansicht, dass die Scheibenwelt eine Kugel ist. Das erinnert an ein mittelalterliches (oder frühmodernes) Weltbild, das u. a. von der römisch katholischen Kirche vertreten wurde. Zu Punkt (4) gilt noch kurz anzumerken, dass Terry Pratchett sich auch über narrative Verfahren wie „happy ends“ in *Witches Abroad* oder den Aufbau antiker Epen (*Eric*) lustig macht.

2. 4. Märchen und Mythen als Intertexte: Die Problematik einer Definition und Typologie

⁶⁷ Vgl. Korkut, Nil: *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt / Main: Lang 2009. S. 61

⁶⁸ Ebenda, S. 71

⁶⁹ Ebenda

In meiner Arbeit verwende ich sehr häufig Begriffe wie Fantasy, Märchen oder Mythen, daher ist Erklärungsbedarf gegeben.

Tzvetan Todorov versuchte sich an einem strukturalistischen Ansatz zur Definition des fantastischen Genres. Für ihn gelten alle Ereignisse als fantastisch, die sich so von unserer empirischen Welt unterscheiden, dass wir sie nicht erklären können: „The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary. [...]“⁷⁰

Die Definition dieser Begriffe ist und bleibt aber problematisch: (1) Sind die Grenzen zwischen Märchen, Mythen, Sagen, Legenden, etc. nicht genau gezogen und können verschwimmen, (2) steht man vor dem gleichen Problem, wie bei der Definition von Parodie: Der Begriff wird leicht zu eng, wie ich noch genauer erläutern werde. Max Lüthi hat sich mit diesem Problem auseinandergesetzt und merkt an, dass die Wissenschaft nur „Verlegenheitsbegriffe“ eingeführt hat, um Märchen zu definieren. Sie unterscheidet zwischen dem „eigentlichen Märchen“ (oder engl. ordinary folktale) und dem „Zauber- und Wundermärchen“ (oder engl. tales of magic).⁷¹

Mit Schwierigkeiten verbunden ist – wie man sieht – nicht nur die Definition: Wenn man anderssprachige Sekundärliteratur verwendet, muss man auch bedenken, dass die Begriffe in anderen Sprachen unterschiedliche Konnotationen aufweisen. Monika Slunsky beschäftigt sich in ihrer Diplomarbeit mit der Parodie von Märchen und kommt bei der Beschäftigung mit Definitionsversuchen anderer Wissenschaftler zum Schluss, dass der „im Alltag gebräuchliche Begriff des Märchens [...] mittlerweile synonym mit dem eigentlichen Volksmärchen verwendet“ wird. „Fremdsprachige Bezeichnungen haben einen größeren Bedeutungsrahmen und erfordern daher eine genauere Eingrenzung.“⁷² Da ich über englischsprachige Literatur schreibe, ist dies für meine Arbeit nicht ohne Bedeutung.

Kevin Paul Smith bemerkt bei seinem Versuch einer Definition des Begriffes „fairytale“ in seinem Werk *The Postmodern Fairytale*:

Some critics, especially folklorists, prefer to use the German term *Märchen* to refer to the fairytale. [...] However, although Thompson himself prefers the term *Märchen* to fairytale he undercuts the notion of the German term being more precise when he notes that it is used in the German language to cover not only stories like ‘Cinderella’, but also legends

⁷⁰ Todorov, Tzvetan: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1975. S. 25

⁷¹ Vgl. Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 2

⁷² Slunsky, Monika: *Die telegene Märchenparodie als intertextuelles Phänomen*. Wien, Univ. Dipl. 2010. S. 31

of saints, pious tales from the middle ages and jokes and anecdotes, much like the imprecision of the English 'fairy tale' [...]. Despite the use of *Märchen* by folklorists [...], it does not resolve the problem of vagueness that we have with the more familiar 'fairytale', derived from the French. [...] [It] can also be seen as an unnecessary jargonisation of the critical lexicon, especially when German Folklorists like Max Lüthi use the term *Zaubermärchen* [...] to refer to what Thompson would call simply *Märchen*.⁷³

Smith bemerkt, dass es unmöglich ist, den ungenauen Begriff „fairytale“ zu definieren; es handelt sich um ein instabiles Konstrukt mit einer langen Geschichte.⁷⁴

Es ist schwierig, eine Definition rund um einzelne Charakteristika zu konstruieren. Will man nur solche Geschichten inkludieren, die ein magisches Element enthalten, so fallen jene heraus, in denen keine zauberhaften Handlungen vorkommen.⁷⁵ Man kann auch nicht zwischen Folklore und literarischem Märchen unterscheiden, da es hier einige Überschneidungen gibt. Von den meisten Märchen gibt es mehrere Versionen, z. B. die *Rotkäppchen* Version der Gebrüder Grimm und jene von Perrault, die unterschiedliche Konnotationen und Enden aufweisen. Beim Auffinden von Intertexten im poststrukturalistischen Roman stößt man auf das Problem, das man oft nicht genau weiß, um welchen der vorhandenen Intertexte es sich handelt.⁷⁶

Nachdem er unterschiedliche Annäherungsversuche verschiedener Literaturwissenschaftler / Literaturwissenschaftlerinnen untersucht und kritisiert hat, entzieht sich Smith einer Definition von „fairytale“ ganz:

I have rejected these approaches for various reasons, but mainly because I find the intertextual use of the fairytale in postmodern fiction to be too diverse and unpredictable to comfortably fit into any of these arbitrary divisions. [...] my interests are less to do with the revision of individual tales, and more to do with the use of the fairytale as a genre.⁷⁷

Ich schließe mich in meiner Arbeit Smiths Meinung an. Der Versuch, einen vielseitig geprägten Begriff wie Märchen in ein enges Korsett zu pressen, würde meinen Ausführungen nicht mehr Bedeutung oder Genauigkeit hinzufügen. Es reicht, die beiden von mir verwendeten Begriffe zu erklären, wie ich sie für diese Arbeit verwendet habe. Ich möchte aber auch hervorheben, dass diese Erklärungen keine allgemein gültige Definition sein wollen, sondern lediglich das Leseverständnis erleichtern sollen. Da ich – anders als Smith – aber zwei verschiedene Bezeichnungen verwende, ist ein gewisser Erklärungsbedarf gegeben. Daher gilt für meine Arbeit folgendes, wenn von Märchen oder Mythen die Rede ist:

⁷³ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Houndmills, Basingstoke, u. a.: Palgrave Macmillian 2007. S. 3 f.

⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 2

⁷⁵ Vgl. Ebenda, S. 4

⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 5

⁷⁷ Ebenda, S. 7

1. Für *Märchen* gebrauche ich einen offenen Begriff wie Smith und meine damit das gesamte Genre, mit Ausnahme jener Geschichten, die ich als Mythen bezeichne; Märchen bezeichnet hier alle folkloristischen Erzählungen, ohne dabei Geschichten aufgrund einzelner Charakteristika wie das Vorkommen von Magie, Version, literarischer Natur, etc. auszuschließen.
2. Als *Mythen* werden in meiner Arbeit solche folkloristischen Stoffe bezeichnet, die mit einer Religion (vorwiegend heidnischer Art) oder einem verbreiteten Kult in Verbindung standen oder stehen, wie z. B. die Erzählungen und Figuren aus der Voodoo-Kultur, die Geschichten rund um die Götter und Helden des antiken Griechenland, irische Mythen, u. s. w.

3. Analyse ausgewählter Romane

3. 1. Nightwatch

In *Nightwatch* parodiert Terry Pratchett das Thema Revolution und den historischen Roman im Allgemeinen; speziell scheint aber die Französische Revolution im Vordergrund zu stehen. So kommt es auch zu dezenten Anspielungen auf Victor Hugos *Les Misérables*. Auch das Peterloo Massaker wird erwähnt und durch den Kakao gezogen.

Die Frage, die ich mir bei diesem Roman gestellt habe, ist: Was passiert, wenn man ein historisches Thema in einen Fantasy-Roman einbettet? Die Antwort auf diese Frage, bzw. meine These lautet: Durch die parodistische Vereinnahmung dieses politisch-geschichtlichen Hintergrunds mutiert die Revolution selbst zu einem fantastischen Gebilde. Dieser Ansicht bin ich aus folgenden Gründen:

Als erstes Argument soll mir die Darstellung der Revolution an sich dienen. Terry Pratchett macht sich bereits bei der Erwähnung der Revolution und ihrer Forderungen über sie lustig:

The revolution was going to happen.
Well ... a *kind* of revolution. That wasn't really the word for what it was. There was the People's republic of Treacle Mine Road (Truth! Justice! Freedom! Reasonably priced Love! And a Hard-Boiled Egg!) that would live for all of a few hours, a strange candle that burned too briefly and dies like a firework. And there was the scouring of the house of pain and the—⁷⁸

Der Begriff „revolution“ wird gleich im nächsten Satz durch „a kind of revolution“ relativiert. Weiters kombiniert Pratchett stereotypische Forderungen – wie man sie von Revolutionen kennt – mit sinnlosen Zielsetzungen: z. B. die Vergünstigung von Prostitution und einem hartgekochten Ei. Die Armseligkeit dieser Revolution wird durch das Bild mit einer Kerze verdeutlicht, die nur kurz brennt und so schnell wieder ausgeht, wie sie aufgeflammt ist. Pratchett parodiert hier das Phänomen der Revolution durch einen relativierenden Ausdruck; er schafft einen Kontrast durch die Verbindung von ernsthaften Forderungen mit sinnlosen und erzeugt damit einen komischen Effekt, so wie er von Margaret Rose beschrieben wird (siehe Kapitel 2. 3.). Am Ende benutzt Pratchett zielgerichtet Metaphorik; so kann sich der Leser die Nichtsnutzigkeit dieses Vorhabens auch plastisch vorstellen.

⁷⁸ Pratchett, Terry: *Nightwatch*. London: Corgi 2003. S. 167

Pratchett amüsiert sich in *Nightwatch* über den Glauben an das Volk, der während einer Revolution oft aufflammt:

People on the side of The People always ended up disappointed, in any case. They found that The People tended not to be grateful or appreciative or forward-thinking or obedient. The People tended to be small-minded and conservative and not very clever and were even distrustful of cleverness. And so the children of the revolution were faced with the age-old problem: it wasn't that you had the wrong kind of government, but that you had the wrong kind of people.⁷⁹

Er lässt nichts aus, weder ihre Art zu kämpfen, Barrikaden zu errichten oder die Gestaltung ihrer Schlachtrufe. Die Barrikaden sind so schlecht gebaut, dass sie sowieso bald gestürmt werden, während die Verantwortlichen von der Qualität ihrer Kampfführung überzeugt sind. Schließlich mangelt es an Material. Als letzte Konsequenz werden „alte Omas“ aufgestellt, weil doch niemand so gemein sein könne, wehrlose Großmütter anzugreifen. Der Versuch, durch das Aufstellen sinnloser Barrikaden eine effektive Verteidigung zu erreichen wird schließlich vollends ins Lächerliche gezogen, als der Erzähler sagt: „People were *still* working on the barricade. It had become a general hobby, a kind of group home improvement.“⁸⁰ Aber auch die Tatsache, dass Barrikaden nicht gehalten werden können, ist Teil eines Regelwerks der Geschichte, die bei Pratchett immer nach einem gewissen Schema abläuft.

Der Protagonist Inspector Vimes erklärt, warum diese Revolution sinnlos ist: „But here's some advice, boy. Don't put your trust in revolutions. They always come around again. That's why they're called revolutions. People die, and nothing changes.“⁸¹ Dieses Zitat steht stellvertretend für den roten Faden und die Endaussage des Romans; dieses „history repeats itself“-Prinzip findet man aber auch in anderen Romanen Pratchetts, wie wir noch sehen werden. So erklärt Qu Vimes am Ende des Romans: „History always finds a way.“⁸² oder „Maybe the monks were right. Changing history is like damming a river. It'll find its way round.“⁸³ Man kann sagen, dass Pratchett Einzelheiten aus der Geschichte aufgreift und sie in einen neuen Kontext einfügt. Er beleuchtet dabei Details in der Geschichte, die nicht beachtet wurden und modifiziert sie. Er schreibt quasi eine Gegengeschichte zur Revolution, wie sie von den New Historicists genannt wird. Greenblatt und Gallagher

⁷⁹ Ebenda, S. 295

⁸⁰ Ebenda, S. 404

⁸¹ Ebenda, S. 277

⁸² Ebenda, S. 284

⁸³ Ebenda, S. 358

schreiben in *Practising New Historicism* über Gegengeschichte: „Counterhistory opposes itself not only to dominant narrative, but also to prevailing modes of historical thought and methods of research; hence when successful, it ceases to be “counter”.⁸⁴ Pratchett schreibt hier die Gegengeschichte zur geglückten Revolution, die niemals wirklich etwas an den Zuständen geändert hat; ein machtgieriger Herrscher löst nur den anderen ab. Greenblatt und Gallagher schreiben über Literatur und Gegengeschichte:

[...] literature’s own dormant counterhistorical life might be reanimated: possibilities cut short, imaginings left unrealized, projects half formulated, ambitions squelched, doubts, dissatisfactions, and longings half felt might all be detected here..⁸⁵

Das Vertextungsproblem des New Historicism kommt am besten in den Stellen zur Geltung, wenn Sam Vimes sich an Geschichtsbüchern orientiert, um über den Fortgang der Revolution Bescheid zu wissen. Geschichtsschreibung dient Vimes also dazu, sowohl seine eigene Geschichte, als auch die Handlung voranzutreiben. Neben den Geschichtsbüchern haben wir es mit diversen Kriegsmonumenten, oder bildlichen Darstellungen von Krieg zu tun. Kriegsmonumente zeigen zumeist nicht die Wahrheit. Sie betonen das Heroische und lassen die negativen Details aus:

And the major was, indeed, not a fool, even though he looked like one. [...] When he was a boy he’d read books about great military campaigns, and visited museums and looked with patriotic pride at the paintings of famous cavalry charges, last stand and glorious victories. It had come rather as a shock, when he later began to participate in some of these, to find that the painters had unaccountably left out the intestines. Perhaps they just weren’t very good at them.⁸⁶

Hier verwendet Terry Pratchett Ironie als Stilmittel für seine Parodie des Majors als Mitglied des Militärs, indem er anfangs sagt, dass er kein Narr ist; im Laufe des Absatzes erfahren wir aber, dass er nicht die Intelligenz besitzt um zu verstehen, warum die Maler vermieden haben die Eingeweide darzustellen. Es handelt sich um Ironie: Der Sprecher stellt eine Behauptung auf und meint eigentlich das Gegenteil, was aber erst im Laufe der Gedankenrede klar wird. Es erinnert ein wenig an die Rede des Antonius in Shakespeares *Julius Caesar*: Antonius betont, wie ehrenhaft Brutus doch sei, obwohl er die Menge eigentlich gegen ihn aufhetzen will. In dieser Passage aus *Nightwatch* spielt das kritische Potential von Parodie eine Rolle; es geht wiederholt um die Grausamkeit und Sinnlosigkeit von Krieg, die von den

⁸⁴ Greenblatt, Stephen und Gallagher Catherine: *Practising New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press 2000. S. 52

⁸⁵ Ebenda, S. 74

⁸⁶ Pratchett, Terry: *Nightwatch*. S. 346

Machthabern durch Objekte der „Erinnerungskultur“ verschleiert wird. Mit dem Wort „Erinnerungskultur“ spiele ich natürlich auf Aleida Assmanns Ausführungen zum „kulturellen Gedächtnis“ an. Ich gehe davon aus, dass Skulpturen, die einen Menschen abbilden eine Art künstlicher Körper sind. Assmann schreibt, dass der Körper von Affekten beeinflusst ist und daher eine ambivalente Qualität entwickelt, wenn er als Erinnerungsobjekt verwendet wird: „Er kann sowohl als Zeichen von Authentizität wie auch als Motor der Verfälschung angesehen werden.“⁸⁷ Außerdem zählen Skulpturen zu den „externalisierten Gedächtnismedien“ nach Assmann, weil sie „ein Gedächtnis auch über Phasen kollektiven Vergessens hinweg beglaubigen und bewahren“⁸⁸ können. Die Monumente in *Nightwatch* bewahren die Erinnerung an den Krieg; ihre Art der Darstellung dient aber der Euphemisierung und Verschleierung von Grausamkeit.

Den Revolutionären in *Nightwatch* fehlt es an Bodenhaftung. Dieses Prinzip verstärkt sich durch die satirische Darstellungsweise der Charaktere. Der motivierteste unter den Revolutionären ist ein Zombie, Reg Shoe, der einfach partizipiert und keine Ahnung hat, was er tut: „He didn't make a very good revolutionary. People as meticulously fervent as Reg got real revolutionaries worried.“⁸⁹ Die Gespräche zwischen den Revolutionären muten sinnlos an, vor allem wenn Reg Shoe daran beteiligt ist; er liebt es mit Wörtern, Sätzen und Phrasen um sich zu werfen, wie etwa „bourgeoisie“. Die Diskussion darüber, dass nach der Revolution alles dem Volk gehören wird, erinnert nicht nur an die Forderungen des Kommunismus, sondern endet auch mit der Fragestellung, wer denn nun die Schuhe machen wird. Man gewinnt nicht den Eindruck, dass Reg und seine an der Unterhaltung beteiligten Mitstreiter überhaupt wissen, was sie reden.

Revolutionäre sind zum großen Teil Phantasten mit einer großen Idee, die sie nicht praktisch umsetzen können. Sie erreichen ihre Ziele nicht. Sie sind machtlos gegenüber dem "history always repeats itself"-Prinzip:

‘Well, at least we can agree on Truth, Freedom and Justice, yes?’
There was a chorus of nods. Everyone wanted those. They didn't cost anything.⁹⁰

⁸⁷ Assmann, Aleida: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2010. S. 20 f.

⁸⁸ Ebenda, S. 21

⁸⁹ Pratchett, Terry: *Nightwatch*. S. 316

⁹⁰ Ebenda, S. 344

Im Endeffekt wird nur ein Diktator bzw. Monarch vernichtet, um durch einen neuen ersetzt zu werden, etwa im Fall Napoleons, der die Bourbonen ersetzte:

‘We are forming a new government!’
 ‘Oh, good,’ said Vimes. ‘Another one. Just what we need. [...]’⁹¹

oder

‘Here comes the new boss, same as the old boss,’ muttered Dr Follet.⁹²

Die edlen Ziele der Revolutionäre sind daher auch nichts anderes als Fantasiegebilde, genauso wie die Textwelt in der sie leben und agieren.

Das Geschehen hat fiktionalen Charakter auf zwei Ebenen: (1) Das Phänomen der Revolution selbst, aber auch (2) der Roman als narratives Konstrukt, der sich selbstreflexiv nur als Zusammenstellung von Handlungssträngen definiert: „A plot. Another damn plot, in a city full of plots. Did he *need* to know about plots? Anyway, he knew about this one. Morhic street: The famous Morhic Street Conspiracy. Ha.“⁹³ Auch in diesem Zitat stoßen wir auf das Vertextungsproblem, wenn sich die Frage stellt, ob Romane – oder auch historische Berichte – nur aus Handlungssträngen bestehen. Gleichzeitig handelt es sich um einen Fall von Parodie als Metafiktion, wie von Margaret Rose beschrieben (siehe Kapitel 2. 3). Parodie tritt hier als Fiktion über Fiktion auf. Gleichzeitig werden neue Fiktionen erschaffen werden.

Die Offiziere wirken aber auch nicht viel fähiger als die Revolutionäre. Sie sind geistlose Menschen, die auf stupide Art und Weise Befehle ausführen und ihre tägliche Portion nationalistischer Rituale brauchen. Sie salutieren gerne, wedeln fanatisch mit der Flagge und lieben es die Bundeshymne zu singen.

Terry Pratchett verarbeitet auch das Peterloo-Massaker aus dem Jahre 1819 in seinem Roman und damit einen Teil englischer Geschichte: Die Manchester Patriotic Union Society organisierte einen Aufstand, um gegen die so genannten Corn Laws zu protestieren, die sehr hohe Getreidezölle zur Folge hatten. Außerdem verlangten sie eine Parlamentsreform. Der Staat reagierte mit einer Kavallerieattacke, bei der mehrere hundert Menschen ums Leben kamen. Auch in *Nightwatch* wird protestiert, aber nicht über Getreide, sondern den Preis von Brot. Ein Detail wird also verfremdet

⁹¹ Ebenda

⁹² Ebenda, S. 422

⁹³ Ebenda, S. 172

und in einen neuen Kontext eingebettet. Die Revolutionäre haben aber sehr interessante Waffen: Sie verwenden Obst als Wurfgeschoss gegen die Offiziere, die den Aufstand niederschlagen wollen. Es ist aber unklar, ob auch ein paar Steine dabei waren. Dieser Aufstand bekommt von Terry Pratchett einen lächerlichen Anstrich verliehen, wie die Französische Revolution. Beide beteiligten Parteien werden dabei nicht besonders positiv dargestellt:

The *riot* was what happens when you have panicking people trapped between idiots on horseback and other idiots shouting 'yeah right!' and trying to push forward, and the whole thing in the charge of a fool advised by a maniac with a steel rule.⁹⁴

Pratchett nennt die discworldsche Version des Peterloo-Massakers übrigens liebevoll „The Dolly Sisters Massacre“.

Pratchett spielt in *Nightwatch* mit wissenschaftlichen Theorien, die mit einer literarischen Bewegung verbunden sind. Das folgende Zitat parodiert die Milieutheorie von Hippolyte Taine und bildete eine der Grundlagen für den Naturalismus: „Measured me up, he did, with his calipers and his rules and jometry and he said it *proved* that I was not a criminal type. It was all the fault of my environment, he said.“⁹⁵ Die Milieutheorie besagt, dass der Mensch von seinem Umfeld bestimmt wird. Er kann sich weder seinem Geburtsort, dem Einfluss seiner Mitmenschen, noch den dort herrschenden Verhältnissen entziehen.⁹⁶ Auch in der Discworld wird den Menschen gerne die Eigenverantwortung abgesprochen, indem man die Umgebung untersucht, in der sie aufwachsen. Die Anspielungen auf kanonisierte literarische Werke sind sehr dezent. „They stole the Captain’s silver ink stand“ wirkt wie eine Parodie auf Victor Hugos *Les Misérables*, da Jean Valjean ja das Silbergeschirr des Pfarrers stiehlt. Auch hier wird wieder ein Detail verfremdet und in einen neuen Kontext eingebettet.

Aber Pratchett beschränkt sich bei der Parodie von Literatur nicht nur auf diese selbst. Er verwendet auch Stilmittel oder Inhalte, um seine Hinweise zu gestalten: „And there was the smell. If poverty had a smell, this was it. If humbled pride had a smell, this was it. And there was a touch of disinfectant as well.“⁹⁷ Das Zitat erinnert

⁹⁴ Ebenda, S. 215

⁹⁵ Ebenda, S. 204

⁹⁶ Vgl. <http://www.text-schreiben.com/milieutheorie>. Zuletzt eingesehen am 6. 6. 2011

⁹⁷ Ebenda, S. 280

ganz sacht an den romantischen Sozialroman à la Victor Hugo. Pratchett verwendet verschiedene Formen von Wiederholung. Seine Beschreibungen werden emotional verstärkt, weil er sie mit bildlichen und sinnlichen Eindrücken kombiniert. Man vergleiche das Zitat z. B. Hugos Einsatz von Rhetorik in einem Zitat aus *Les Misérables*: „Jean n'eut pas d'ouvrage. La famille n'eut pas de pain. Pas de pain.“⁹⁸ Oder dieses Zitat, das seine Art und Weise illustriert, Beschreibungen von Personen oder Sachverhalten durch Sinneswahrnehmung zu verstärken. Der Fokus liegt hier auf der Beschreibung optisch wahrgenommener Details, die zu den handelnden Personen passen: „les officiers de la garnison pour montrer qu'ils sont gens de guerre, chassent, fument, bâillent, boivent, sentent le tabac [...]“⁹⁹ Inspector Nobby – der in der Vergangenheit noch ein kleiner Junge ist, als die Revolution ausbricht – erinnert an den Straßenjungen in *Les Misérables*, der inmitten der französischen Revolution um das Überleben kämpft.

3. 2. Eric

In diesem Roman ist bereits die paratextuelle Anspielung auf Goethes *Faust* am Buchcover auffällig, das mit „~~Faust~~ Eric“ betitelt ist. Auch finden sich kleine Referenzen zur Mythologie – etwa jene der Azteken – und Miltons *Paradise Lost*. Es gibt allerdings nur sehr wenige Anspielungen auf *Faust*. Metatextuelle Beziehungen zwischen *Eric* und antike Dichtungen (wie die *Aeneis* von Vergil und die *Ilias* von Homer) sind dafür zahlreich vorhanden. Auch hier sind Literatur und Geschichte wieder eng miteinander verknüpft.

Eric versucht sich am Anfang des Romans an der Kunst der Beschwörung und erinnert dabei an Faust. Da seine magischen Fähigkeiten aber nicht sehr ausgeprägt sind, erscheint ihm an Stelle eines Geistes der Zauberer Rindcewind, der genauso unbegabt ist wie er. Trotzdem besteht Eric darauf, dass er ihm drei Wünsche gewähren muss, die alle nicht so in Erfüllung gehen, wie er sich das vorgestellt hat. Dieses Drei-Wünsche-Klischee wird von Pratchett indirekt mit unserer Welt der Konsumgesellschaft verglichen, wenn der Dämonenkönig sich denkt: „After all, the

⁹⁸ Hugo, Victor: *Les Misérables I*. Hg. v. Gohin, Yves. Paris: Gallimard 1995. S. 136

⁹⁹ Ebenda, S. 262

whole point of the wish business was to see to it that what the client got was exactly what he asked for and exactly what he didn't really want."¹⁰⁰

Den Vertrag muss Rindcewind mit seinem eigenen Blut unterschreiben. Das ist eine metatextuelle Anspielung auf Goethes *Faust* in der Szene im Studierzimmer, in der Mephistopheles sagt:

Wie magst du deine Rednerei
Nur gleich so hitzig übertreiben
Ist doch ein jedes Blättchen gut
Du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut.¹⁰¹

Bei dem Versuch Erics zweiten Wunsch zu erfüllen – und zwar ihm eine schöne Frau zu beschaffen – machen Rindcewind und Eric versehentlich eine Zeitreise zurück zu den Tsortean Wars, die eine Anspielung auf die Trojanischen Kriege sind. Hier haben wir es mit einer Parodie über Maskierung zu tun, wie sie Rose beschreibt (siehe Kapitel 2. 3), wie ich es in Kapitel 1 bereits erläutert habe. Diese Art von Parodie findet sich auch wieder in den Charakteren des Lavaeolus, der eine Anspielung auf Odysseus ist und Archeios, der stellvertretend für Achilles steht.

Eric orientiert sich – ähnlich wie Vimes in *Nightwatch*, der sich an die Geschichtsbücher hielt – an den Epen, die er gelesen hat, muss aber feststellen, dass diese nicht immer ganz verlässlich sind, z. B. trifft er auf zwei hölzerne Pferde, obwohl es im Epos nur eines war. Besonders schockiert zeigt sich Eric, als Eleanor von Tsort – die eine Anspielung auf Helena von Troja ist – Kinder hat und weder so jung noch so schön ist, wie er sie sich nach der Lektüre des Epos vorgestellt hatte:

"But I read where she was the most beautiful"
"Ah, well" said the sergeant. "If you're going to go around *reading*–"
"The thing is," said Rindcewind quickly, "it's what they call dramatic necessity. No-one's going to be interested in a war fought over a, a quite pleasant lady, moderately attractive in a good light. Are they?"
Eric was nearly in tears.
"But it said her face launched a thousand ships–"
"That's what you call a metaphor," said Rindcewind. [...]
"Anyway, you shouldn't believe everything you read in the Classics," Rindcewind added.
"They never tell facts, They're just out to sell legends."¹⁰²

Hier haben wir es wieder mit der problematischen Verbindung von Historie und Literatur zu tun: Ein literarisches Werk will zwar Geschichte vermitteln, modifiziert diese aber aus erzähltheoretischen Gründen so, dass sie für den Leser interessanter ist.

¹⁰⁰ Pratchett, Terry: *Eric*. London: Gollancz 2000. S. 69

¹⁰¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2000. S. 49

¹⁰² Ebenda, S. 95

Vergleichbar mit *Nightwatch* ist außerdem wieder die Darstellung von Krieg und sein Verhältnis zu Monumenten und Abbildungen. Krieg wird wieder der satirischen Kritik unterzogen: Die höheren Soldaten – die ja nicht als Kanonenfutter gedient haben – reden über die Geschehnisse hören, als wären sie Gäste einer großen Feier gewesen:

Among the soldiers, at least among the soldiery of a certain rank, there was a lot of back-slapping and telling of anecdotes, jovial exchanging of shields and a general consensus that, what with fires and sieges and armadas and wooden horses and everything, it had been a jolly good war.¹⁰³

Für die Fußsoldaten in der ersten Reihe sieht das Leben allerdings anders aus, wie man an dieser militärischen Strategie sieht:

The consensus seemed to be that if really large numbers of men were sent to storm the mountain, then enough might survive the rocks to take the citadel. This is essentially the basis of all military thinking.

Monumente dienen wieder nur der Verfälschung der Wahrheit, denn die Helden der Antike sind: „Too busy posing for triumphant statues and making sure the historians spell their names right.“ Die Helden in *Nightwatch* sorgen dafür, dass sie besser dargestellt werden als sie wirklich sind und die Größe ihres Egos zur Geltung kommt. Gleichzeitig haben sie aber auch eine Funktion: Man braucht sie, um die unfähigen Historiker zu korrigieren, die nicht einmal rechtschreiben können.

Auch Rindcewind und Eric machen die gleiche Erfahrung wie Vimes in *Nightwatch*: Geschichte ist nicht veränderbar ist und wiederholt sich. So sagt Rindcewind: „Makes you think history is always going to find a way to work itself out.“¹⁰⁴

Weiters befinden sich anachronistische Elemente in der Discworld-Version der Antike, wenn Pratchett ein Straßencafé in Tsort erwähnt, das ja eine moderne Erscheinung ist. Auch stellt er einen Bezug zum kulturellen Wissen des Lesers her, wenn er griechische Klischees durch kulinarische Details wie z. B. Oliven, Retsina, u. s. w. einbaut.

Pratchett zeigt in diesem Roman außerdem, dass er mit der Mythologie verschiedenster Völker vertraut ist. Auch diese folkloristischen Urstoffe werden von

¹⁰³ Ebenda, S. 97

¹⁰⁴ Ebenda, S. 96

ihm nicht geschont. Diesmal handelt es sich um die mythischen Stoffe mesoamerikanischer Kulturen, als er die Figur Quezoveracotl einführt, der ein Gott der Tezuman ist. Dieser wird von Pratchett folgendermaßen beschrieben: „Half man, half chicken, half jaguar, half serpent, half scorpion and half mad.“¹⁰⁵ Dieser Gott verweist auf Quetzacoatl, der u. a. ein Gott der Azteken und Tolteken war. Er konnte mehrere Erscheinungsformen annehmen und wurde meist als Schlange mit Vogelfedern dargestellt. Parodiert wird hier die – rational gesehen – unmögliche Wandelbarkeit eines Wesens in so viele Formen und zwar durch das Mittel der Übertreibung, wie Dentith es beschreibt (siehe Kapitel 2. 3). Dadurch, dass Quezaveracotl in der Discworld lebt und in einen fantastischen Kontext eingebettet ist, ist es aber möglich, dass er mehr Hälften haben kann als nur zwei. Die von Dentith erwähnte kritische Funktion ist aber zugleich evident: Mythen – so geläufig sie uns auch sind – fordern die Ratio des Lesers heraus, in dem sie ihn mit Sachverhalten konfrontieren, die in unserer Welt unmöglich sind. Hier werden im Sinne Margaret Roses Traditionen und Texte zusammengestellt (siehe Kapitel 2. 3). Die Existenz von Mythen, wird in der Literaturgeschichte mit einer gewissen Selbstverständlichkeit behandelt. Ihr Inhalt ist zur Gewohnheit geworden. In *Eric* wird dieser schließlich literarisch erneuert. Rational nicht Erklärbares wird durch Übertreibung rationalisiert, wodurch ein komischer Effekt entsteht. Aber auch rhetorisch wird ein Schmunzeln beim Leser erzeugt: Pratchett bedient sich der Wiederholung von Tiernamen, um diese Kette dann durch ein Eigenschaftswort am Ende zu brechen. Der Überraschungseffekt funktioniert auf zwei Ebenen: (1) durch diese Unterbrechung und (2) dadurch, dass man sich auch einen halb verrückten Gott nur schwer rational vorstellen kann und welche Persönlichkeit eine Gestalt mit dieser Eigenschaft wohl haben muss.

Am Ende des Romans spielt Pratchett auch wieder auf griechische Mythologie an, indem er Astfgl einführt, der sich als „Lord of Hades“ bezeichnet. Astfgl ist mit Fantasy-Klischees verbunden, wie etwa einem sprechenden Spiegel, in dem man sehen kann, was andere Menschen gerade tun; oder z. B. dem Aberglauben, dass wenn man einen Spiegel zerbricht, dies sieben Jahre Pech bedeutet. In der Discworld liegen Glauben und Aberglauben immer sehr nah beieinander; wie abergläubisch Religion werden kann, wenn sie in eine fantastische Welt gezogen wird, soll im Kapitel über *Small Gods* aber noch näher beleuchtet werden.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 52

Interessant ist auch das Auftreten des Schöpfers (engl. creator) in *Eric*. Es ist anzunehmen, dass es sich um eine Selbstdarstellung Terry Pratchetts handelt. Hier wird Parodie als Maske gebraucht, durch die sich der Autor mit seiner eigenen Satire identifiziert (Margaret Rose; siehe Kapitel 2. 3). In diesem Fall ist es um den Prozess des Schreibens: Pratchett parodiert das literarische Schaffen und Erzählen, gleichzeitig macht er sich selbstreflexiv über seine eigene Person lustig, da er ja ein Autor ist. Schriftsteller sind zugleich Schöpfer, sie erschaffen eine fiktive Welt und bestimmen dann über sie; einen einfachen Beruf haben sie allerdings nicht, da sie sich um zeitaufwendige Details beim Erschaffen ihrer Welt kümmern müssen: „It’s all very well saying you just have to change a little detail, but which one, that’s the real bugger.“¹⁰⁶

3. 3. Equal Rites

Der Titel des Romans ist ein Wortspiel, das den Inhalt des Buches treffend beschreibt: Es geht um das Thema Gleichberechtigung, das anhand von Fantasy-Klischees illustriert wird. Pratchett zeigt auf, dass Zauberer meist männlich und Hexen meist weiblich sind. Er nutzt diesen Umstand, um die Gender-Problematik satirisch zu verarbeiten. Diese hat historischen Charakter, wenn man an die beiden Frauenbewegungen denkt, wird aber auch noch gegenwärtig diskutiert und erforscht.

In der Scheibenwelt herrschen am Anfang des Romans aber noch altertümliche Zustände, da in der Unsichtbaren Universität, die Zauberer ausbildet, keine Frauen zugelassen sind. Ein Zauberer hat die Möglichkeit, kurz vor seinem Tod die erlernte Magie an eine andere Person weiterzugeben: an den achten Sohn eines achten Sohnes. Als Drum Billet dies versucht, vergisst er aber, das Geschlecht des Kindes zu überprüfen und reicht sein Erbe an das Mädchen Eskarina weiter. Ab diesem Zeitpunkt stellt sich sowohl für maskuline als auch feminine Charaktere mit magischen Fähigkeiten durchgehend die Frage, ob Frauen Zauberer und Männer Hexen sein können. Dies erinnert den Leser an seine empirische Welt, in der wir auch mit Fragen konfrontiert wurden, wie: „Können Frauen Automechaniker und Männer Krankenschwestern werden?“ um es mit Humor und Übertreibung zu formulieren. Es geht hier um kollektive Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit und – wie der Titel schon andeutet – um Fragen der Definition von

¹⁰⁶ Ebenda, S. 115

Magie. Gibt es eine männliche und weibliche Form der Magie? Und welche Magie ist die „echte Magie“ und was ist sinnvoller: die praktische Magie der Hexen oder die theoriegeleitete der Zauberer? Dies ruft auch Assoziationen mit feministischen Literaturtheorien aus Frankreich in den 1970er Jahren hervor und ihrem Versuch eine „écriture féminine“ zu definieren und erforschen. Magie und kreatives Schreiben weisen also gewisse Parallelen auf. Die Frage nach der richtigen Methode verbindet die Probleme der Discworld mit unserer Vorstellung von Literaturwissenschaft, in der auch heftig über den „richtigen“ Ansatz, Literatur zu analysieren diskutiert wurde. Der Methodenstreit entbrennt schon bei der Frage, wie man das Dach der Unsichtbaren Universität reparieren sollte: „He’d tried to organize the senior wizards into repairing the roof by magic, but there was a general argument over the spells that could be used [...]“¹⁰⁷ Welche Methode funktioniert, ist aber in beiden Fällen im Bezug auf den Kontext zu beurteilen, es gibt nicht nur einen Weg.

Der Roman ist also im engeren Sinne eine fantastische Reise durch Frauen- und Männerklischees. Pratchett lässt keine gängigen Ideen in diese Richtung aus: In den Gedanken und Worten verschiedenster (meist nicht sehr schlauer) Männer stößt man als Leser auf verschiedenste Vorurteile über Frauen: Sie sind unberechenbar und sollten daher keine Magie ausüben; sie haben keine eigenen Ziele und brauchen auch keine, sondern nur einen Mann, der ihr Leben bestimmt. Der Intelligenzquotient dieser Herren und die dahinter versteckte Ironie sprechen allerdings schon für sich, deshalb müssen sie in ihrer Ansicht nicht immer korrigiert werden. Gerade Treatle ist der klassische Stereotyp eines Mannes in Leitungsposition, der zugleich dumm und sexistisch ist.

Es stellt sich auch die Frage, ob Fantasy-Klischees ein Ausdruck von Gender-Problematik sind; und wie sich die Gender-Geschichte und zeitgenössische Gesellschaft in Literatur widerspiegeln.

In der Einleitung des Romans schreibt Pratchett über den Inhalt des Buches:

It may, however, help to explain why Gandalf never got married and why Merlin was a man. Because this is also a story about sex, although probably not in the athletic, tumbling, count-the-legs-and-divide-by-two sense unless the characters get totally beyond the author’s control. They might.

Dieses Zitat illustriert wieder Pratchetts Talent mit Stereotypen zu arbeiten und auf das Wissen des Lesers zurück zu greifen. Man muss kein Spezialwissen über

¹⁰⁷ Pratchett, Terry: *Equal Rites*. London: Corgi Books 1987. S. 262

Fantasy angesammelt haben um Merlin aus der Sage über den heiligen Gral oder Gandalf aus *The Lord of the Rings* zu kennen. Diese Analogien machen die Parodie zugänglicher; gleichzeitig sind sie auch Signale für die Parodie, da man als Leser / Leserin voraussehen kann, dass keine dieser Fragen tatsächlich im Roman beantwortet werden. Die zweite Problemstellung, die sich hier ergibt, ist wieder eine narrative: Hat der Autor Kontrolle über Handlung und Figuren, während er erzählt? Wie sehr steuert er sein Werk oder entwickelt es ein Eigenleben, während er schreibt?

Im Gegensatz zu *Nightwatch* oder *Eric* sind die Charaktere nicht hilflos den Ereignissen der Geschichte ausgeliefert: In *Equal Rites* verändert sich der Status quo, Frauen werden am Ende doch zur Unsichtbaren Universität zugelassen. Eskarina kann ihrer Berufung nachgehen, eine Zauberin zu werden. Das alles ist jedoch nur möglich, wenn Männer und Frauen zusammenarbeiten. Das magische Duell zwischen der Hexe Granny Weatherwax und dem Erzkanzler der Unsichtbaren Universität, Cutangle, verursacht ein riesiges Loch im Dach und kann symbolisch für den Schaden stehen, den ein solcher Geschlechterkrieg anrichtet. Als beide einsehen, dass sie sich falsch verhalten haben, schaffen sie es aber die Handlung positiv zu beeinflussen; gleichzeitig arbeiten Esk und Simon miteinander – beide in einer Geisterwelt gefangen – um die Hindernisse auf ihrem Weg in ihre gewohnte Realität zu überwinden. Die beiden Jugendlichen schaffen nicht nur das Happy-End, durch sie wird der älteren Generation auch ihr Tunnelblick in Magie- und Geschlechterfragen bewusst. Sie erreichen ein besseres gegenseitiges Verständnis füreinander und erweitern ihren Horizont am Ende der Geschichte. Esk und Simon bilden den Mittelweg zwischen den beiden magischen Methoden: Beide beherrschen sowohl Techniken, die von Hexen eingesetzt werden, als auch die theoriegeleitete Art der Magie, die von den Zauberern praktiziert wird.

Granny Weatherwax ist die erste Figur, deren konservative Ansichten herausgefordert werden. Anfangs steht sie noch für die alten Werte und versucht zu verhindern, dass die auf Esk übertragene Magie zum Ausbruch kommt. Als dies nicht funktioniert und sie feststellen muss, dass Esk auch nur mit Teilen der Hexenmagie etwas anfangen kann, ist sie aber bereit sie auf die Unsichtbare Universität zu schicken. Sie ist eine dynamische Figur und besitzt die Fähigkeit trotz ihrer Überzeugungen spontan richtig zu handeln, wenn die Situation es erfordert.

Die Frage: „Wieso sollten Frauen eigentlich keine Zauberer sein können?“ zieht sich durch den ganzen Roman und wird von verschiedensten Figuren gestellt. Aber auch die Antwort erinnert an unsere empirische Welt, wenn diese lautet: „Es ist einfach gegen die Natur,“ und damit eigentlich gar nichts beantwortet, da dieses Argument auf individuelle Talente oder Interessen keine Rücksicht nimmt, sondern nur über das Geschlecht bestimmt ist. So sagt Granny Weatherwax: „Female wizards aren't right either! It's the wrong kind of magic for women, is wizard magic, it's all books and stars and jometry. She'd never grasp it. Whoever heard of a female wizard?“¹⁰⁸ Die Generation der alten Zauberer und Hexen geht davon aus, dass Zauberer die praktisch-weibliche Form der Magie einfach nicht verstehen können und umgekehrt Frauen nicht jene der Zauberer, die ein wenig an Naturwissenschaft erinnert. Zauberer verbringen viel Zeit damit Termini zu entwickeln, um z. B. Magie zu definieren, oder damit, astronomische und physikalische Charakteristika zu berechnen. Penny Hill schreibt, dass die Gesamtheit männlichen Wissens in der Unsichtbaren Universität enthalten ist; sie ist eine Form von intellektuellem Imperialismus.¹⁰⁹ Die Unsichtbare Universität hat sich für eingeschlechtliche Bildung entschieden, wie viele englische Universitäten. Pratchett fordert diese Einrichtung in seinen frühen Romanen wie *Equal Rites* heraus. In seinen neueren Werken scheint es aber, als hätte Eskarina nie existiert und er akzeptiert die geschlechterspezifischen Zustände in der Scheibenwelt. Hill sieht den Grund dafür darin: „In practical terms, the ideas and actions are probably not exploited further, as a single-sex old-fashioned college provides a richer source of parody and better comic background than a new co-educational establishment would.“¹¹⁰

Für eine Hexe wie Granny ist Magie aber pure Alltagspsychologie. Definitionen kommen ihrer Ansicht nach rein durch kollektive Vorstellungen zustande. So spiegelt Esk Grannys Erläuterungen darüber, was eine Hexe ausmacht folgendermaßen verbal wieder: „It's a witch's hat because you wear it. But you're a witch because you wear the hat.“ Definitionen sind also laut Granny auch durch Klischees bestimmt, etwa dass eine Hexe einen Hexenhut tragen muss um eine zu sein. Auch diese parodiert Terry Pratchett, indem er zuerst Klischees aufstellt und sie dann mit einem für Frauen untypischen Detail bricht:

¹⁰⁸ Ebenda, S. 19

¹⁰⁹ Vgl. Hill, Penny: *Unseen University*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 93

¹¹⁰ Pratchett, Terry: *Equal Rites*. S. 95

She thought about wizards. [...] They were wise [...] usually very old [...] and almost of all of them had beards. They were also, without exception, men. [...] Witches were cunning [...] and usually very old [...] and some of them had beards. They were also, without exception, women.¹¹¹

Terry Pratchetts Art eine Sympleke zu verwenden, führt zu einem Bruch in der Bedeutung und löst einen komischen Effekt aus: Die Sätze sind so strukturiert, dass man erwartet, dass die logische Schlussfolgerung zu einem bestimmten Punkt führt: Zauberer können nur männlich und Hexen nur weiblich sein. Die geschickte Einführung des Damenbartes erzeugt aber Ironie und weist auf mögliche Ausnahmen in solchen Fällen hin; wenn Frauen Bärte haben können, wieso sollten sie nicht dann auch Zauberer werden können? Rhetorisch sind auch die Wiederholungen der gleichen Diskussion über magische Berufe und Geschlechtszuordnungen, die jedes Mal auf die gleiche Art und Weise scheitern. Hill merkt an, dass es Pratchett darum geht, sich darüber lustig zu machen, wie Menschen an Traditionen hängen, die für die heutige Zeit nicht mehr relevant sind.¹¹² Karen Sayer fügt dem noch hinzu, dass Geschichten uns immer in die Richtung der Konvention ziehen wollen. Die Hexen von Lancre stehen für sie für die alte kulturelle Ordnung: Sie vertreten die orale Kultur, lehren ihren Mitmenschen Respekt vor der Natur und sind im Besitz einer Tradition. Pratchett sucht in seinen Romanen aber nach Balance und nicht nach Patriarchat oder Martriarchat.¹¹³

Aber nicht nur die Figuren der Scheibenwelt werden durch den Roman angehalten, sich selbst einen Spiegel vorzuhalten, auch das Medium Buch reflektiert sich und seine Funktion selbst, in der Szene, in der Esk mit Simon diskutiert, ob ein Buch wirklich ein ideales Medium ist, um Wissen zu vermitteln:

„I’m not sure I like books, [...]. How can paper know things?“¹¹⁴ Die Art des Buches sich selbst in Frage zu stellen, wirft einen Diskurs über orale versus Schriftkultur auf und welche die bessere Trägerin von Informationen ist. Simon weist auf die Wichtigkeit des geschriebenen Wortes hin und verteidigt sie. Die Tatsache, dass er einen Sprachfehler hat, regt aber zum Nachdenken darüber an, ob man Schriftkultur vielleicht nur dann braucht, wenn man nicht mündlich kommunizieren kann. An

¹¹¹ Ebenda, S. 87 f.

¹¹² Vgl. Hill, Penny: *Unseen University*. S. 97

¹¹³ Sayer, Karen: *Witches*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 150

¹¹⁴ Ebenda, S. 146

diesem Punkt parodiert sich das Medium nicht nur selbst, die Parodie erfüllt auch ihre kritische Funktion im Hinterfragen von kulturellen Praxen. An einer anderen Stelle, wird aber sogar die Effektivität der Sprache im Allgemeinen hinterfragt: „And the words people said were just shadows of real things. *But* some things were too big to be really trapped in words, and even the words were too powerful to be completely tamed by writing.”¹¹⁵ Sprache ist nur eine Abbildung der Realität. Gewisse Wahrnehmungen können folglich skriptiv nicht adäquat wiedergegeben werden. Sich mit der Sprache wissenschaftlich auseinanderzusetzen – also ein Linguist zu sein – ist in der Discworld sogar gefährlich; Linguisten werden mit Stuntmännern gleichgesetzt, wenn sie es mit einem Zungenbrecher zu tun bekommen:

Somebody laughed. It was the sort of laugh–
Basically, it was a p'ch'zarní'chiwkov. This epiglottis-throttling word is seldom used on the Disc except by highly-paid stunt linguists and, of course, the tiny tribe of the K'turni, who invented it. It has no direct synonym, although the Cumhoolie word 'squert' (the feeling upon finding that the previous occupant of the privy has used all the paper) begins to approach it in general depth of feeling. The closest translation is as follows: [...] – although K'turni speakers say that this does not convey the cold sweating, heart-stopping, gut-freezing sense of the original.¹¹⁶

Pratchett belustigt sich also über die Übersetzungsproblematik, die durch die unterschiedliche Beschaffenheit von Sprachen zustande kommt und mit der ja nicht nur Linguisten, sondern auch wir als Komparatisten immer wieder konfrontiert sind. Ein besonders komischer Effekt entsteht durch die Analogie zwischen einer komplexen Wissenschaft, wie der Linguistik, die sich mit semantischen Details auseinandersetzt und der Verbindung zu dem zu übersetzenden Begriff eines Gefühls, das man nur auf einer Toilette haben kann. Pratchett arbeitet wieder mit Übertreibung, um zu zeigen wie zentral jede kleinste Konnotation eines Wortes für einen Linguisten ist. Man muss den Linguisten aber auch zugestehen, dass die Übersetzung von Pratchetts Werken (durch die hohe Anzahl an schwer übersetzbaren Wortspielen) eine wahre Herausforderung ist.

Ein interessanter Moment im Roman ist auch jener, in dem das Buch seine fiktiven Techniken preisgibt: „Esk had often wondered if the Turtle was really a myth.”¹¹⁷ Wie wir aus Kapitel 1 wissen, hat Pratchett die von einer Schildkröte und vier Elefanten getragene Discworld ja tatsächlich aufgrund eines indischen Mythos konstruiert. Wieder verweist das Buch auf sich selbst als Medium, das Fiktionen

¹¹⁵ Ebenda, S. 198

¹¹⁶ Ebenda, S. 236 f.

¹¹⁷ Ebenda, S. 229

übermittelt und gleichzeitig auf unsere empirische Welt, in der diese Schildkröte ja tatsächlich ein Mythos ist.

Die transtextuellen Anspielungen betreffen dieses Mal nicht nur Literatur, sondern auch folkloristische musikalische Traditionen. So parodiert Pratchett den Irish Traditional „She moved through a fair“, indem er Zitate aus dem Liedtext verfremdet. Er behält dabei die Syntax und ersetzt sie durch andere Worte, um zu illustrieren, wie ungraziös Esk durch den Jahrmarkt läuft:

According to the standard poetic instructions one should move through a fair like the white swan moves at evening moves o'er the bay, but because of certain practical difficulties Esk settled for moving though the crowds like a small dodgem car [...]. Esk, in fact, moved through the fair more like an arsonist moves through a hayfield or a neutron bounces through a reactor [...].¹¹⁸

Weiters lassen sich metatextuelle Verbindungen zu Lovecrafts *Necronomicon* auffinden. Kindlers Literaturlexikon schreibt folgendes zu Lovecrafts Erzählungen:

In diesen Geschichten kämpfen verkannte Wissenschaftler der fiktiven Miskatonic University gegen das Grauen von der anderen Seite. Sie verfügen über den streng reglementierten Zugang zu einem Handbuch des Schreckens, dem berühmten Necronomicon, das auch Uneingeweihten, die von Abseitigem und Seltsamen fasziniert sind, die Evokation des Unvorstellbaren möglich macht. Dieses Necronomicon, eine Schrift des fiktiven, verrückten Arabers Abdul Alhazred, ist eine Sammlung von Beschwörungsformeln jener außerirdischen und vieldimensionalen Monstrositäten mit höchst unappetitlichen Eigenschaften und Intentionen, dessen einzig bekanntes Exemplar im Giftschränk der Miskatonic University in Arkham den Forschern wiederholt die Rettung der Welt ermöglicht.¹¹⁹

Bei Pratchett heißt das parodierte Werk „Necrotelicomnicon“, steht in der Bibliothek der Unsichtbaren Universität und ist sehr gefährlich; es ist mit den dunklen Göttern Bel-Shamharot und C'hulagen verbunden (scheinbar eine Parodie auf die Götter Yog-Sothoth und Chtulu, die Lovecraft im *Necronomicon* beschreibt). Ein Zauberer wagte einst im Necrotelinomnicon zu lesen und am nächsten Morgen fand man nur noch seinen Hut und Mantel auf dem Buch liegend, das mehr Seiten hatte, als am Tag zuvor. So warnt Simon Esk vor den magischen Büchern der Universitätsbibliothek: „These books can be a bit, well, aggressive. If you d-don't be careful, they start reading you.“ Es handelt sich um eine Parodie auf den mystisch interessierten Leser, der sich so in seine Lektüre hineinsteigert, dass er selbst gelesen wird, bzw. sich in das Buch verwandelt. Interessant ist auch der Umgang der

¹¹⁸ Ebenda, S. 101-103

¹¹⁹ Neubauer, Paul: *Lovecraft, Howard Philip. Das Prosawerk*. Zitiert von: Kindlers Literaturlexikon Online www.kll-online.de. Zuletzt eingesehen am 9. 06. 2011

Bibliotheksleitung mit magischen Büchern wie diesem: sie werden angekettet. Dies verweist auf eine mittelalterliche Technik, Bücher auf diese Art und Weise zu schützen, damit sie nicht gestohlen zu werden. Wie so oft kehrt Pratchett die Verhältnisse aber um und vermerkt explizit, dass dies nicht der Grund ist, warum magische Literatur in der Universitätsbibliothek angekettet ist. Hier muss man nicht die Bücher vor Benützern schützen, sondern die Leser vor den Büchern. Terry Pratchett parodiert hier also mittelalterliche Bibliotheksgeschichte indem er die Verhältnisse einfach umkehrt. Die Zauberer sind Büchernarren, die aber im Endeffekt oft genug von den Büchern zum Narren gehalten werden.

3. 4. *Small Gods*

Der Scheibenweltroman *Small Gods* parodiert Religion (insbesondere die römisch-katholische Kirche) und ihre Geschichte: die Kreuzzüge, die Inquisition, den Streit zwischen Galileo Galelei und der Kirche, die Entstehung der Bibel, u. s. w. Religion ist in *Small Gods* immer mit politischen Machtgefügen verbunden, stärker als mit Glauben. Denn der große Gott Om, der von den Omnianern in der Stadt Omnia verehrt wird, hat sich in einen kleinen Gott, bzw. in eine Schildkröte verwandelt, da er nur noch einen wahren Gläubigen mehr hat und zwar den Novizen Brutha. Die Macht der Götter hängt in der Discworld immer von der Anzahl der Menschen ab, die an sie glauben. So steht in den Schriften des Abraxas: „Belief *shifts*. People start out believing in the god and end up believing in the structure.“¹²⁰ Der Philosoph Abraxas hat das Phänomen Religion erforscht und festgestellt, dass sich um den Gott eine Reihe von Gebeten, Zeremonien, Gebäuden, Priestern und Autorität bilden, an die sich schließlich der Glauben bindet, während jener an den Gott selbst verloren geht, ohne dass seine vermeintlichen Anhänger etwas davon bemerken. Religion funktioniert in der Discworld einerseits über diese Strukturen, andererseits über Schuld. So liebt Deacon Vorbis, Menschen durch ein schlechtes Gewissen in Schach zu halten: „There was always that little intake of breath that indicated a guilty conscience. Vorbis liked to see properly guilty consciences. That’s what consciences were for. Guilt was the grease in which the wheels of the authority turned.“¹²¹ Dies erinnert an die mannigfaltigen Möglichkeiten in verschiedenen Religionen, sich zu

¹²⁰ Pratchett, Terry: *Small Gods*. London: Corgi Books 1993. S. 190

¹²¹ Ebenda, S. 56 f.

versündigen, oder auch an das Prinzip der Erbsünde in der katholischen Kirche. Menschen vermeiden es, gewisse Dinge zu tun, um nicht für diese verbotenen Taten bestraft zu werden und können so kontrolliert werden. Unter den Omnianern funktioniert dieses Prinzip bestens; schwerer zu erreichen sind allerdings die aufgeklärten Bewohner der Discworld, oder jene, die einer polytheistischen Religion angehören. Daher ist die Stadt Ephebe auch Ziel eines Kreuzzugs der Omnianer, weil sie von atheistischen bzw. agnostischen Philosophen bewohnt ist (oder von Menschen, die mehreren Göttern dienen).

Um die Ansichten der Kirche durch Parodie zu relativieren, bedient sich Pratchett allgemein bekannter Glaubenssätze, die ins Lächerliche gezogen werden, wie hier etwa die so genannte Allgegenwärtigkeit Gottes: „Brutha grew up *knowing* that Om’s eyes were on him all the time, especially in places like the privy [...]“¹²² Auch die negative Einstellung zu Sexualität wird parodiert: „And Omnianism encouraged early marriage as a preventative against Sin, although any activity involving any part of the human anatomy between neck and knees was more or less Sinful in any case.“¹²³ Allgemein bekannte Kritikpunkte an der Kirche werden also parodiert. Dies hilft dem Leser dabei zu erkennen, worüber Pratchett sich lustig macht.

Bei der Parodie von religiösen Texten, stoßen wir wieder auf ein Vertextungsproblem. In der Discworld ist etwa das prophetische *Book of Ossory* ein fiktionaler Text, der von jemandem geschrieben wurde, der gerne als Prophet verehrt werden und Macht über seine Gläubiger ausüben wollte. Die Omnianer bestehen aber darauf, dass sich alles tatsächlich so zugetragen habe, wie es in diesem Buch steht und man daher Ossorys Gesetzen folgen müsse. Das erinnert an Diskussionen in unserer empirischen Welt, in denen es darum geht, ob die Bibel als historischer oder mythologischer Text angesehen werden soll. Folglich besteht hier auch ein Bezug zu religiös-wissenschaftlichen Diskursen. Im Falle des *Book of Ossory* ist beides gegeben: Es ist sowohl mythologisch, als auch historisch. Der Gott Om teilt seinem einzigen Gläubigen Brutha mit, dass er tatsächlich mit Ossory gesprochen hat. Auch stammen einige im Buch enthaltene Anweisungen tatsächlich von ihm. Der Großteil des Inhalts wurde aber erfunden und ist somit Fiktion. Es handelt sich also um ein fiktives Buch mit einem realen Hintergrund. So schwimmt Fakt und Fiktion.

¹²² Ebenda, S. 27

¹²³ Ebenda, S. 176

Das Buch ist ein Zwischenort, an dem Realität und Fantasie zusammentreffen, wie es so oft in der Scheibenwelt passiert.

Eine Parallele zur Bibel finden wir an folgender Stelle, die sich mit der Entstehung der omnianischen Religion auseinandersetzt. Die Parodie von Religionsgeschichte und den Texten, auf denen sich der Glaube stützt liegt in *Small Gods* immer nahe zusammen. Wie das Christentum muss sich der Omnianismus erst gegen eine andere Religion durchsetzen und wird verfolgt. Alles fängt damit an, dass Om zu einem Schafhirten spricht, doch: „Three weeks later the shepherd was stoned to death by the Priests of Ur-Gilash, who was at that time the chief god in the area. But they were too late. Om already had a hundred believers, and the number was growing...“¹²⁴ Um die Entstehungsgeschichte des Omnianismus vollkommen ins Lächerliche zu ziehen, fügt Pratchett dem noch hinzu, dass Om bewusst einen Schaf- und keinen Ziegenhirten ausgewählt hat: „For sheep are stupid, and have to be driven. But goats are intelligent, and need to be led.“¹²⁵ Die discworldbekannte Religion begründet sich also auf einen Menschen, der weder selbstständig denkt, noch einen größeren Intelligenzquotienten aufweist, als die Tiere, die er beaufsichtigt. Der anschließend beschriebene Kampf des Propheten Ossory gegen die Ungläubigen erinnert ein wenig an die Stelle im Neuen Testament, in der Jesus die Menschen im Tempel aufrütteln will: „Ah, those were the days... when Ossory and his followers had broken into the temple and smashed the altar and had thrown the priestesses out of the window [...]“¹²⁶ Hier nimmt die Parodie eine von Dentith beschriebene Funktion ein, indem sie Autorität in Frage stellt. Es handelt sich weiters wieder um eine Parodie durch Übertreibung, da Jesus laut der Bibel niemanden aus dem Fenster geworfen hat, während Ossory damit kein Problem zu haben scheint. Die Art und Weise Pratchetts, eine Anspielung auf die Bibel durch eine gewöhnliche Erinnerung Oms wiederzugeben, der sich am Gedenken seiner schönen Tage erfreut, schafft einen Kontrast zwischen einem Werk, dem besondere Bedeutung von religiös Gläubigen zugestanden bekommt, weil es auf die alltägliche Verhaltensweise von Menschen trifft, sich an schöne Zeiten zu erinnern. Es handelt sich zwar um die Gedanken eines Gottes, dieser hat aber mehr menschliche Züge als divinatorische.

Besonders belustigend sind die ausschweifenden Diskussionen über das unterschiedliche Weltbild der Omnianer und den aufgeklärten Bewohnern der

¹²⁴ Ebenda, S. 127

¹²⁵ Ebenda

¹²⁶ Ebenda

Discworld. Hier besteht aber ein Unterschied zwischen den Menschen aus unserer empirischen Welt und der Discworld: Während astronomische Theorien in Mittelalter und Moderne nur diskutiert werden konnten, weil noch nicht bewiesen war, welche Form die Erde nun wirklich hat und ob das heliozentrische Weltbild der Realität entspricht, weiß der Leser der Scheibenweltromane, wie die Discworld wirklich aussieht und wer in diesem Streit Recht hat. Insofern amüsiert man sich köstlich über die verwunderte Haltung der Omnianer, die davon überzeugt sind, dass die Scheibenwelt eine Kugel ist. Auch in unserer empirischen Welt finden wir es – mit unserem derzeitigen Wissensstand – amüsant, wie oft sich naturwissenschaftliche Ansichten der Kirche schon als falsch herausgestellt haben, wie vehement sie aber verteidigt werden. Diese Art von Diskursen aus der Vergangenheit kommen Terry Pratchett nun bei seiner Parodie zu Gute.

In meiner einleitenden Abhandlung über *New Historicism* habe ich die Verbindung von Greenblatts Theorien und der Diskursanalyse aufgezeigt. Weiters habe ich die These aufgestellt, dass Pratchett in manchen seiner Romane eine ähnliche Vorgehensweise hat, mit Diskursen umzugehen. In *Small Gods* wird es sichtbar, dass Pratchett einzelne bekannte Diskurse aus der Religionsgeschichte, bzw. der Geschichte der Kirche aufgreift. Diese zieht er dann wie einzelne Fäden aus ihrem dichten Diskursgewebe heraus. Er rekonstruiert sie und modifiziert sie durch Parodie. Der astronomische Diskurs über das Weltbild, ist aber nicht der einzige, der in *Small Gods* verarbeitet wird.

Als weiteres Beispiel soll mir der Diskurs zwischen Kirche und Wissenschaftlern darüber dienen, ob das Universum von Gott geschaffen wurde oder nicht. In der Discworld ist es der Philosoph Koomi, der sich in seinem Werk *Ego-Video Liber Deorum*, oder *Gods: A Spotter's Guide* auseinandersetzt, um zu folgendem Schluss zu gelangen:

People said there had to be a Supreme Being because otherwise how could the universe exist, eh? And of course there clearly had to be, said Koomi, a Supreme Being. But since the universe was a bit of a mess, it was obvious that the Supreme Being hadn't in fact made it. If he had made it he would, being Supreme, have made a much better job of it, with far better thought given, taking an example at random, to things like the design of a common nostril. Or to put it another way, the existence of a badly put-together watch proved the existence of a blind watchmaker. You only had to look around to see that there was room for improvement practically everywhere. This suggested that the Universe had probably been put together in a bit of rush by an underling while the Supreme Being wasn't looking [...].¹²⁷

¹²⁷ Ebenda, S. 117

Der Kritiker der Theorie, dass das Universum von einem höheren Wesen geschaffen wurde, bezieht allerdings einen anderen Standpunkt, als die Kritiker in unserer empirischen Welt: Diese gehen davon aus, dass ein Universum wie dieses nicht von einem höheren Wesen geschaffen worden sein kann, während Koomi in der Discworld meint, dass das Wesen sehr wohl beteiligt war, aber einem gestressten Handlanger die Konstruktion überlassen hat. Hier handelt es sich um eine postmoderne Parodie im Sinne Nil Korkuts, die wissenschaftlich-religiöse Diskurse einer Satire unterzieht.

Auch die Schöpfung der Discworld wird angezweifelt: Die Omnianer gehen davon aus, dass diese von Om geschaffen wurde und außerdem eine Kugel ist, doch dieser sagt: „I told you I never made the world [...]. Why should I make the world? It was here already. And if I *did* make a world, I wouldn't make it a ball. People'd fall off. And the sea'd run off the bottom.“¹²⁸ Die Ansichten der Omnianer werden also stark relativiert, da sie von ihrem eigenen Gott in Frage gestellt werden, der weiß, dass er die Scheibenwelt nicht geschaffen hat. Der komische Effekt entsteht für den Leser auch durch die Umkehrung der Verhältnisse, wie sie in unserer empirischen Welt sind (bei uns gibt es schließlich so etwas wie Gravitation und die Meer sind folglich nicht ausgeronnen).

Bei der Parodie der Inquisition konzentriert sich Pratchett hauptsächlich auf den Aspekt der Folter, die im Mittelalter eingesetzt wurde, um den Verdächtigen Geständnisse zu entlocken. Die Mitarbeiter der so genannten „Quisition“ sind sehr überzeugt von ihren Methoden und denken die Seele des Menschen so retten zu können. So glauben sie auch an die reinigende Kraft des Feuers, wenn sie einen Häretiker verbrennen, was uns zwangsläufig an Hexenverbrennungen erinnert. Ein komischer Effekt wird wieder dadurch erzeugt, dass es sich in Bruthas Beschreibung der „Inquisitors“ und „Exquisitors“ anhört, als würde er über gewöhnliche Arbeiter und ihre Vorgesetzten sprechen: „Oh no! The *inquisitors* do that! They work very long hours for not much money, too, Brother Nhumrod says. No, the *exquisitors* just arrange matters.“¹²⁹ Hier handelt es sich also um eine Parodie veralteter kultureller Praxen. Dies ist aber nicht die einzige unmenschliche Praxis zu Bestrafung, der sich Pratchett in *Small Gods* annimmt. Bruder Murdock etwa versucht in Ephebe seinen

¹²⁸ Ebenda, S. 131

¹²⁹ Ebenda, S. 89

Glauben zu verbreiten, indem er am Marktplatz spricht, was zur Tradition der Ephebianer gehört. Zuerst wird er nur ausgelacht. Als er beginnt Om als den einzigen Gott anzupreisen, wird er gesteinigt. Steinigung kommt aus der Antike und dem Altertum und wird heute nur noch in sehr wenigen Ländern praktiziert und verständlicher Weise stark angeprangert, wenn sie zum Einsatz kommt. Sie ist immer wieder Gegenstand von Parodie, nicht nur bei Pratchett. Die wohl bekannteste Parodie einer Steinigung kennt man aus Monty Pythons Film *The Life of Brian*, der sich in ähnlicher Weise über Religion und ihre Geschichte lustig macht, wie es Pratchett tut. Denn beide versuchen durch Parodie anerkannte, religiös gefärbte Denkmuster zu hinterfragen.

Pratchett beschränkt sich bei seiner Parodie aber nicht nur auf monotheistische Religionen. Er parodiert z. B. auch den polytheistischen Glauben zur Zeit der Antike, auch wenn dieser in der Discworld zur Tagesordnung gehört: „The Ephebians had gods in the same way that other cities had rats.“¹³⁰ Hier handelt es sich wieder um eine Parodie durch Übertreibung; die Ephebianer haben für jede Kleinigkeit einen Gott, etwa einen „God of Lettuce“, der einem besonders unnötig vorkommt. Durch Übertreibung wird die Tendenz parodiert, beim Glauben an die Existenz mehrerer Götter, jedem einzelnen eine bestimmte Naturgewalt, ein Gefühl oder Bereich des täglichen Lebens zuzuordnen.

Auch bekannte philosophische Schriften und Theorien kommen in *Small Gods* zum Handkuss, wenn Pratchett sich mit den Philosophen Ephebes auseinandersetzt. In *Small Gods* ist Philosoph eine Berufsbezeichnung für jemanden, dessen Aufgabe darin besteht in der Badewanne zu sitzen und nackt durch die Straße zu laufen, sobald er eine Erkenntnis hat. Deswegen gibt es in Ephebe so viele Philosophen; das Klima dort ist warm und laut Om würde man in anderen Gebieten der Scheibenwelt ja erfrieren, wenn man nach dem Baden nackt herumläuft. Bei seiner Erklärung beruft er sich auf Darwins Evolutionstheorie: „If you *do* it somewhere cold, you die out. That’s natural selection, that is.“¹³¹ Dies ist eine Parodie auf die hohe Anzahl griechischer Philosophen, deren Theorien heute noch bekannt sind. Ihre Autorität wird von Pratchett allerdings dadurch herausgefordert, dass er ihre geistesabwesende und oft realitätsferne Tendenz in den Vordergrund rückt und sich

¹³⁰ Ebenda, S. 138

¹³¹ Ebenda, S. 141

damit wieder einem gängigen Klischee nähert: „If you spend your whole time thinking about the universe, you tend to forget the less important bits of it. Like your plants. And ninety-nine of a hundred ideas they come up with are totally useless.“¹³² Den Philosophen der Discworld geht es nicht darum, etwas zu bewegen, es handelt sich um Menschen, die „intelligent genug sind einen Job zu finden, bei dem man nichts Schweres heben muss.“¹³³ Die Tendenz der ephebianischen Philosophen, zu baden und unbekleidet ihre Erkenntnis in den Straßen zu verkünden, geht auf eine Anekdote zurück, die von Plutarch und Vitruv überliefert wurde. Dieser zufolge soll Archimedes von Syrakus in der Badewanne gesessen sein, als ihm das Archimedische Prinzip einfiel. Daraufhin soll er nackt und „Heureka!“ rufend durch die Straßen von Syrakus gelaufen sein. Außerdem gibt es in Ephebe mehrere Philosophen, die in einem Fass wohnen, was gerade in Mode ist: „Very fashionable living in a barrel [...]. Most of the philosophers do it. It shows your contempt and disdain for worldly things. Mind you, Legibus has a sauna in his. It’s amazing the kind of things you can think of in it.“¹³⁴ Hier handelt es sich um eine Anspielung auf Diogenes von Synope. Auch das Wissen über Diogenes ist zum Großteil in Anekdoten überliefert und findet in *Small Gods* Eingang in die Scheibenwelt. Was in der Antike aber ein Einzelfall war, ist in Ephebe eine gängige Art zu leben. Durch diese Umkehrung der Verhältnisse, wird die Parodie sichtbar.

Stephen Greenblatt und Catherine Gallagher beschäftigen sich in *Practising New Historicism* eingehend mit der Beschaffenheit der Anekdote und bauen ihre Thesen auf jenen von Roland Barthes und Joel Fineman zum Thema Anekdote auf. Wendet man diese auf *Small Gods* an, so kann folgendes gesagt werden: Dadurch, dass die Anekdote so kurz ist, unterbricht sie den Fluss anderer Geschichten; in Pratchetts Fall passiert dies mit der Geschichte der Philosophie. Gleichzeitig hat die Anekdote aber auch den Effekt, das Reale daran hervorzuheben:

This “effect of the real” momentarily betrays the incompleteness and formality of historical narrative—which is only to say its discursive nature—and so, as in Fineman’s account, notational anecdotes work against the historical grain.

Like Fineman and Barthes, new historicists linked anecdotes to the disruption of history as usual, not to its practice: the undisciplined anecdote appealed to those if us who wanted to interrupt the Big Stories.¹³⁵

¹³² Ebenda, S. 142

¹³³ Ebenda, S. 141 [Übersetzung durch mich]

¹³⁴ Ebenda, S. 183

¹³⁵ Greenblatt, Stephen u. a.: *Practising New Historicism*. S. 51

Weiters merken die beiden Autoren an, dass Anekdoten „die Geschichte öffnen, oder schief stellen, so dass literarische Texte neue Stellen für deren Einfügung finden können.“¹³⁶ Terry Pratchett benutzt die Anekdote nach diesem Prinzip: Sie hilft ihm eine andere Geschichte der Philosophie zu schreiben, indem er sie in die Handlung von *Small Gods* einfügt. Er schreibt keine Geschichte der Erkenntnis, sondern eine von Abstraktheit und – wenn man die Parodien der Philosophen betrachtet – eine Geschichte von Weltfremdheit. Eine weitere Eigenschaft der Anekdote ist, dass sie das Flüchtige und Exotische betont.¹³⁷ Auch diesen Effekt nutzt Pratchett aus, um Ephebe mehr an Griechenland erinnern zu lassen, wenn wir an seine Erklärung denken, warum man nur in einem warmen Land nach dem Baden nackt durch die Stadt laufen kann. Terry Pratchett benutzt also eine Anekdote um andere Aspekte der Geschichte zu beleuchten, die in den „Big Stories“ nicht erwähnt oder aufgezeigt werden.

Auch wenn Ephebe an das antike Griechenland erinnert, kommen selbst Denker anderer Zeiten und Kulturen zum Handkuss, wie etwa der radikale Zweifel von Descartes in diesem Gespräch zwischen Brutha und dem Gott Om: „Then perhaps you were. Maybe you’re just a tortoise, who thinks he’s a god.“ [Oms Antwort] ‘Nah. Don’t try philosophy again. Start thinking like that and you end up thinking maybe you’re just a butterfly dreaming it’s a whelk or something.’¹³⁸ Es gibt aber nicht nur metatextuelle Anspielungen wie diese, auch sein bekanntes Zitat „Cogito ergo sum“ wird wieder gegeben: „We’re philosophers. We think, therefore we am.“¹³⁹ zitiert der Philosoph Xeno, modifiziert seinen Ausspruch aber in ein obsoletes: „We are therefore we am.“¹⁴⁰ Die Parodie des Zitats wird nicht nur durch den Pleonasmus markiert. Auch die falsche Verwendung der Grammatik zeigt, dass Xeno geistig so weit im Himmel der Philosophie schwebt, dass er schon gar nicht mehr merkt, wovon er eigentlich redet.

Sein Kollege Ibid beschäftigt sich anscheinend gerne mit der Dialektik von Hegel; These und Antithese ergeben bei ihm allerdings keine Synthese, denn Ibid zieht folgenden Schluss: „Thesis plus antithesis equals hysteresis.“¹⁴¹ Die Philosophen der Discworld sind also so intellektuell, dass sie nur mehr abstrakte

¹³⁶ Ebenda [Übersetzung durch mich]

¹³⁷ Vgl. Ebenda, S. 52

¹³⁸ Pratchett, Terry: *Small Gods*. S. 114

¹³⁹ Ebenda, S. 153

¹⁴⁰ Ebenda

¹⁴¹ Ebenda

Theorien aufstellen, aber sich um deren Inhalt nicht mehr kümmern; Hauptsache, es wird nach Lust und Laune philosophiert und mit lateinischem Vokabular um sich geworfen. Wahrscheinlich kommt deshalb Hysterie – oder ihre ständigen Schlägereien, die sie miteinander austragen – eher zustande, als eine Synthese zweier gegensätzlicher Ansichten.

Auch Literatur und Philosophie stehen miteinander in Verbindung. In diesem Zitat verbindet und modifiziert Om ein Zitat aus John Keats Gedicht *Ode on a Grecian Urn* mit Konstruktivismus: „One minute it’s all Is Truth Beauty and Is Beauty Truth and Does a Falling Tree in the Forest Make a Sound if There’s No one There to Hear It, [...]”¹⁴² Diese beiden Zitate münden schließlich wieder in eine Diskurs-Parodie über konstruktivistisches Gedankengut:

„Brutha stared at the disc again. He hadn’t understood more than one-third of the words in the last statement.
 ‘Well,’ he said. ‘Does it?’
 ‘Does what?’
 ‘Make a sound. If it falls down when no one’s there to hear it.’
 ‘Who cares?’

Wenn man nun alle Parodien auf Philosophen, ihre Schriften, Theorien und damit verbundene Diskurse miteinander vergleicht, so ist eine klare Linie erkennbar: Ihre Ideen haben eigentlich keinen Bezug zum praktischen Leben. Man kann nicht nur ohne sie auskommen, oft sind sie auch noch so abstrakt und schwer verständlich, dass die Bewohner der Discworld nicht einmal verstehen können, worum es geht.

Auch Sartres berühmtes Zitat aus *Huis Clos*, das Pratchett auch in *Eric* parodiert, erscheint in *Small Gods* wieder, in der Szene, in der Vorbis stirbt und von Tod abgeholt wird. Seine Verdammung ist es – nach eigenem Glauben – dass er alleine in der Wüste wandern muss, bis er das letzte Gericht erreicht. Und so führen Vorbis und Tod folgende Konversation:

Death paused. YOU HAVE PERHAPS HEARD THE PHRASE, he said, THAT HELL IS OTHER PEOPLE?
 [Vorbis] ‘Yes. Yes, of course.’
 Death nodded. IN TIME, he said, YOU WILL LEARN THAT THIS IS WRONG.¹⁴³

Das Zitat wird auch hier wieder von seiner eigentlichen Bedeutung (dass die Meinung anderer Menschen nicht wichtiger sein darf als Selbsterkenntnis) losgerissen und in einen anderen Kontext gebracht. Es wird illustriert, dass Hölle

¹⁴² Ebenda, S. 142

¹⁴³ Ebenda, S. 355

bedeuten kann, vollkommen alleine zu sein, was einem machtgerigen Menschen wie Vorbis schnell passieren kann.

Discworld'sche Geschichtstheorie ist auch in *Small Gods* wieder zu finden:

Things just happen, one after another. They don't care who knows. But *history*... ah, history is different. History has to be observed. Otherwise it's not history. It's just... well, things happening one after another.
And of course it has to be controlled. Otherwise it might turn into anything. Because history, contrary to popular theories, *is* kings and dates and battles. [...]
So history has its caretakers.¹⁴⁴

Geschichte ist also nur ein Ablauf von Ereignissen. Welche davon als Geschichte definiert werden, hängt davon ab, ob sie von jemandem beobachtet und dokumentiert wurde. Hier besteht also eine Parallele zu den Entdeckungen in *Eric*: Es gibt viele Entdecker eines Ortes, doch gilt nur derjenige als Entdecker, der sich als solcher definiert. Ein Objekt oder Subjekt ist nur deshalb was es ist, weil es als solches definiert wurde. Auch andere Ereignisse könnten Teil der Geschichte sein, wurden aber nicht als wichtig befunden (oder von jemandem beobachtet) und deshalb nicht als Geschichte definiert. Geschichte braucht also Menschen, die sich darum kümmern, sie zu dokumentieren, damit sie Geschichte werden kann.

In der Discworld sind die Verhältnisse teilweise umgekehrt: Geschichte wird nicht nur in Büchern festgehalten; es gibt auch Geschichtsbücher, aus denen sich Geschichte entwickelt: „These aren't books in which the events of the past are pinned down like so many butterflies to a cork. These are the books from which history is derived.“¹⁴⁵

Auch hier widmet sich Pratchett wiederkehrenden Strukturen oder Ereignissen, die ihm beim Studium von Geschichte häufig aufgefallen sein dürften. Man könnte fast sagen, dass in den Scheibenweltromanen Geschichtsbücher mit Strukturalismus gelesen werden: „It was the problem of all tentative conspirators throughout history: how to conspire without actually uttering words to an untrusted possible fellow-conspirator which, if reported, would point the accusing red-hot poker of guilt.“¹⁴⁶

Wie ich bereits einleitend erwähnt habe, ist Religion auch nie weit entfernt von Politik. So versuchen die Omnianer sich folgendermaßen gegen Anschuldigungen zu

¹⁴⁴ Ebenda, S. 6 f.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 7

¹⁴⁶ Ebenda, S. 47

wehren, zeigen dabei aber ihre wahren Motive auf, die nicht immer religiös gefärbt sind:

‘Of course, the Church has been far less militant in the last century or so,’ said Drunah [...].

‘There was the crusade against the Hodgsonites,’ said Fri’it distantly. ‘And the Subjugation of the Melchiorites. And the Resolving of the false prophet Zeb. And [...] –’

‘But all that was just politics,’ said Drunah.¹⁴⁷

Die „Hodgsonites“ scheinen eine Anspielung auf die Hugenotten zu sein. Hier vermischt sich wieder Fakt und Fiktion wenn sich militärische Aktionen, Kriege oder Kreuzzüge als religiös motiviert darstellen, aber als politische Auseinandersetzungen und Machtkämpfe enden, so wie es in unserer empirischen Welt bereits öfter der Fall war. Gleichzeitig handelt es sich um eine postmoderne Parodie religiös-politischer Diskurse aus unserer empirischen Welt darüber, ob sich die Kirche im Laufe der Geschichte „gebessert“ hat oder nicht.

Satirisch beleuchtet wird in *Small Gods* auch die Entwicklung des Wahlrechts: „The Epebians believed that everyone should have a vote.* [Fußnote im Buch: * Provided that he wasn’t poor, foreign, nor disqualified by reason of being mad, frivolous or a woman.]” Um es mit Humor zu sagen, scheint die politische Situation in Ephebe aber nicht nur historisch zu sein, sondern auch zeitgenössischen politischen Verhältnissen in zu entsprechen:

Every five years someone was elected to be Tyrant, provided he could prove that he was honest, intelligent, sensible and trustworthy. Immediately after he was elected, of course, it was obvious to everyone that he was a criminal madman and totally out of touch with the view of the ordinary philosopher in the street looking for a towel. And then five years later they elected another one just like him, and really it was amazing how intelligent people kept on making the same mistakes.¹⁴⁸

Dieses Zitat strotzt nicht nur vor Ironie und Satire, es stützt sich auch auf gängige politische Klischees: Politiker arbeiten vor der Wahl immer angestrongter als danach. Die beiden letzten Zitate können als Parodie des Prinzips Demokratie gesehen werden: Das erste parodiert die Anfänge der Demokratie und die Ungleichheit des alten Wahlrechts. Das zweite Zitat bezieht sich sowohl die politische Vergangenheit als auch die Gegenwart der Demokratie. Auch eine Parodie von Diskursen ist hier wieder erkennbar: Im ersten Zitat geht es um den Diskurs, wer das Wahlrecht haben sollte. Im zweiten Zitat geht es um den Vorwurf, dass Politiker oft nicht wissen, wie es den gewöhnlichen Menschen geht, die in ihrem Land leben. Dieser wird aber

¹⁴⁷ Ebenda, S. 48

¹⁴⁸ Ebenda, S. 163 f.

durch Ephebe und seine Einwohner – größtenteils Philosophen, die einfach nur ein Handtuch benötigen – maskiert.

Auch die Kriegsgeschichte wird der Kritik unterzogen; Politiker sind oft nicht fähig miteinander zu reden. Krieg ist stets die Folge gescheiterter Verhandlungen: „Sometimes there has to be a war. Things go too far for words. There’s...other forces. [...] That’s *history*.”¹⁴⁹ Aber nicht nur Krieg ist ironischerweise unvermeidbar, auch die Existenz von Tyrannen, die einen Einfluss auf die Welt hinterlassen. So sagt der idealistische Brutha: „I thought it would all be over when Vorbis was dead.”¹⁵⁰, um von dem Philosophen Didactylos folgende Antwort zu erhalten: „It takes a long time for people like Vorbis to die. They leave echoes in history.”¹⁵¹ Hier entsteht wieder eine Parallele zu unserer empirischen „Rundwelt“: Es gibt Tyrannen und Diktatoren; oft glauben die Menschen, dass die Zustände nach ihrer Regierungszeit vorbei sind, doch oft findet sich ein Nachfolger. Selbst wenn es keinen Nachfolger gibt, hat ein solches Regime Nachwirkungen. Man denke nur an die Menschen, die noch immer überzeugt von Hitlers Nazi-Propaganda sind. So hinterlässt ein Diktator ein Echo in der Geschichte. Diese Idee steht in Verbindung mit jener aus *Nightwatch*: Geschichte wiederholt sich in beiden Werken. Der Unterschied zwischen der Geschichtstheorie aus *Nightwatch* und jener aus *Small Gods* ist der Folgende: In *Small Gods* gibt es Veränderung, aber auch Echos aus der Vergangenheit. Es ist aber ein langer schwieriger Weg, der zu Veränderung führt.

Verkehrt dargestellt wird in *Small Gods* die Geschichte der Sklaverei – wohl aber nicht um diese zu beschönigen, sondern mehr um die unterschwellige Sklaverei des Arbeitsalltags aufzuzeigen und zu hinterfragen. Die Sklaven in Ephebe führen ein anderes Leben, als wir es aus Geschichtsbüchern gewohnt sind: Sie bekommen nur einen Tag in der Woche frei; sie haben keinen offiziellen Urlaub, es ist ihnen aber gestattet, für zwei Wochen im Jahr wegzulaufen. Sie müssen dann aber auch selbst zurück kommen – zurück geholt werden sie nicht. Der von Brutha befragte Sklave findet es auch nicht so schön im Ausland: „Abroad’s alright to visit, but you wouldn’t wanna live there.”¹⁵² sagt er und klingt somit nicht anders, als ein gewöhnlicher Tourist. Brutha versucht ihm zu erklären, dass er aber nicht frei ist; als der Sklave

¹⁴⁹ Ebenda, S. 361 f.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 365

¹⁵¹ Ebenda

¹⁵² Ebenda, S. 174

aber erfährt, dass frei sein eine Mahlzeit weniger und keinen freien Tag bedeutet, beschließt er auf Freiheit zu verzichten. Pratchett schreibt hier eine Gegengeschichte zur Sklaverei, in dem er aufzeigt, dass auch in unserer Gesellschaft niemand wirklich frei ist. Seine verwendeten Stilmittel für diese Gegengeschichte sind Übertreibung, Parodie und Umkehrung der Verhältnisse.

Greenblatt und Gallagher schreiben über die feministische Dekonstruktion, die versucht hat, eine Geschichte von Fakten zu schreiben, die sich nicht verändert haben.¹⁵³ Pratchett geht hier nach demselben Prinzip vor: Er beleuchtet, dass Sklaverei in weit kleinerer Form noch immer existiert, weil niemand wirklich frei ist. Wenn es um die Geschichte der Philosophie geht, versucht er wie so oft aufzuzeigen, welchen Aspekten in der Geschichte wenig Bedeutung geschenkt wird.

Ein weiteres historisches Element stellt die Bibliothek von Ephebe dar, die an die Bibliothek von Alexandria erinnert, auch wenn sie nur die zweitgrößte Bibliothek der Scheibenwelt war, bevor sie abbrannte. Diese benutzt Pratchett, um wieder ein metafiktionales Element in seinen Roman einzubauen, wie das Smith im Bezug auf *Witches Abroad* detailreich analysiert hat. Die Bibliothek ist voll mit philosophischen Werken, von denen immer mehr geschrieben, aber immer weniger gelesen werden: „These aren't books for reading, they are more for writing.“¹⁵⁴ Es geht hier um das Schreiben und Lesen philosophischer Texte; aus eigener Erfahrung weiß ich, dass manche dieser Texte nur sehr schwer lesbar sind und das Lesevergnügen nur sehr gering ist, wenn man jeden Satz im Geiste mehrfach umdrehen muss, bis man ihn versteht. Pratchett parodiert die Abstraktheit und schwere Lesbarkeit dieser Texte durch Übertreibung. Ich möchte aber noch eine zweite Leseweise dieses Zitats und eine andere Interpretationsmöglichkeit von jemand anderem vorstellen, der eine Funktion in diesen Büchern sieht. Andy Sawyer schreibt über die Bücher der ephesianischen Bibliothek:

Although its books are the work of philosophers and their purpose is to establish the academic credentials of their authors [...], their contents establish the tension between the Ephebian's multivalued approach to metaphysics and the single vision of the Book of Om, which at least according to the priests, is all its people needs. The philosophers are comic: the Omnian regime is threatening.¹⁵⁵

¹⁵³ Vgl. Greenblatt, Stephen u. a.: *Practising New Historicism*. S. 59

¹⁵⁴ Ebenda, S. 184

¹⁵⁵ Sawyer, Andy: *The Librarian and His Domain*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 110

Eine weitere Parodie kultureller Praxen ist mit der Bibliothek von Ephebe verbunden: In der Antike gab es bekanntlich noch keine Bücher, sondern nur Schriftrollen; auch in der Bibliothek von Ephebe lassen sich nur Schriftrollen finden, aber nicht aus technischen Gründen, sondern damit sich die LeserInnen einen Sklaven ersparen, der die Seiten umblättert. Außerdem haben die Schriftrollen – wie alle Bücher und Werke in der Scheibenwelt – ein Eigenleben und es könnte zu ungewollten Interaktionen zwischen den Büchern kommen, wenn sie zu eng zusammen liegen. Daher hat jede Schriftrolle ihr eigenes Fach. In *Witches Abroad* werden Menschen von Geschichten beherrscht; in den Bibliotheken der Discworld (Ephebe, Unsichtbare Universität, u. s. w.) können Menschen in die Gefahr kommen, von Büchern beherrscht zu werden.

Die Tatsache, dass die Omnianer die Bibliothek niederbrennen lassen, erinnert an die mittelalterlichen Bücherverbrennungen – eine kulturelle Praxis, die zustande kam, weil man dem Feuer eine reinigende Wirkung zusprach und gleichzeitig unerwünschtes Gedankengut vernichtete. Die Bücherverbrennung ist noch immer ein häufiger Topos in der Literatur, man denke z. B. an *Fahrenheit 451*. Eine Anspielung zum letztgenannten Roman von Ray Bradbury, ist auch die Idee einer lebendigen Bibliothek: In *Fahrenheit 451* lernen Menschen Bücher auswendig, um ihren Inhalt vor dem Feuer zu schützen. In *Small Gods* ist es Brutha, der alle Schriftrollen im Geiste behält. Er kann zwar nicht lesen, hat aber ein so unglaubliches Gedächtnis, dass er sich alle Bilder und einzelnen Schriftzeichen einfach merkt und wieder aufzeichnen kann. Hier laufen die Parodie einer kulturellen Praxis und eine weitere von Literatur parallel zueinander ab. Es handelt sich wieder um eine Parodie durch Übertreibung, denn Brutha ist mehr, als nur ein Vertreter oraler Kultur. Er ist ja nicht fähig, sein Wissen verbal weiter zu geben, sondern rein piktorial. Man könnte vielleicht sagen, dass er auf alte Formen der Schriftkultur zurückverweist, wie Hieroglyphen etwa. Auch diese hatten ja bildlichen Charakter; der Unterschied zu Brutha als vermittelndes Medium besteht darin, dass er standardmäßige schriftkulturelle Elemente auf piktorialer Ebene überliefern muss, um Wissen zu sichern. Es ist eine Parodie auf die Idee dieser lebenden Bibliothek. Es scheint ja schon fast unmöglich, ein ganzes Buch auswendig zu lernen; Bruthas Erinnerungsfähigkeit sprengt aber letztendlich alle Grenzen rationaler Vorstellung. Und wieder ist nicht Brutha Herr über das Wissen, sondern das Wissen verbreitet sich in ihm. Die Bücher haben auch in seinem Gedächtnis ein Eigenleben, denn

plötzlich beginnt er die Inhalte zu kennen und zu verstehen, obwohl er ein Analphabet ist, der nur Bilder abgespeichert hat. Die Bücher machen sich gewissermaßen selbst verständlich und brauchen nicht verstanden zu werden: „*They know what they mean.*“¹⁵⁶

3. 5. Witches Abroad

Dieser Roman ist eine Fundgrube an transtextuellen Anspielungen auf Märchen, Mythen und kanonisierter Fantasy-Literatur: „This is a story about stories.“¹⁵⁷ Laut Antonia Byatt ist die Einflechtung von Mythen und Märchen typisch für moderne und postmoderne Literatur: „The novel in the nineteenth and twentieth centuries has always incorporated forms of myths and fairy tales, working both with and against them.“¹⁵⁸ Am auffälligsten sind die metatextuellen Anspielungen auf Grimms Märchen in *Witches Abroad*; sie bilden die Grundlage für die Handlung. Craig Monk schreibt in *Parody as an Interpretative Response to Grimm's Kinder- and Hausmärchen*:

Material from Grimm's *KHM [Kinder- und Hausmärchen]* has been used extensively by twentieth century authors, and these authors have employed a wide variety of textual strategies in order to incorporate Grimmian material into new texts.¹⁵⁹

Monk betont die große Bedeutung, die diese Sammlung noch immer hat. Zahlreiche Forscher aus verschiedensten Disziplinen, von Psychologen, über Literaturwissenschaftler, Historiker, Pädagogen, usw. haben sich bereits mit ihnen auseinandergesetzt.¹⁶⁰ Mit Greenblatts Worten könnte man auch von „sozialer Energie“ sprechen, die von den Märchen der Gebrüder Grimm bis heute ausgeht. Kevin Paul Smith merkt an, dass Pratchett in *Witches Abroad* „klassische“ Märchen als Intertexte verwendet, die auch von einem zeitgenössischen Publikum identifiziert werden können:

The obvious benefit of these fairytale intertexts is that the primary audience recognises them and therefore appreciate the humour that arises from their subversion. Utilising

¹⁵⁶ Ebenda, S.230

¹⁵⁷ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. London: Corgi Books 1992. S. 10

¹⁵⁸ Byatt, Antonia S.: *On histories and stories. Selected Essays*. London: Chatto & Windus 2000. S. 130

¹⁵⁹ Monk, Craig: *Parody as an Interpretative Response to Grimm's Kinder- und Hausmärchen*. Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago 1998. S. 1

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 33

unknown or obscure intertexts would inevitably reduce the effectiveness of their humorous payload.¹⁶¹

In der Einleitung stellt Pratchett nicht nur wieder erzähltheoretische Überlegungen an, er beschäftigt sich auch mit der Rezeption von Geschichten und der Beziehung von Leser zu Geschichte; Fakt und Fiktion sind wieder zwei Konstrukte, deren Grenzen verschwommen sind:

So, on the Discworld, people take things seriously.
Like stories.
Because stories are important.
People think that stories are shaped by people. In fact, it's the other way round.¹⁶²

Nicht nur, dass Menschen von Büchern gelesen werden (*Equal Rites*), sie werden auch durch Geschichten geformt. Dies ist gar nicht so weit hergeholt, wenn man daran denkt, dass gerade Grimms Märchen eine offensichtlich didaktische Funktion haben und z. B. Kindern Lektionen vermitteln, etwa dass sie nicht alleine in den Wald gehen oder fremden Menschen die Tür öffnen sollen, u. s .w. Smith merkt an, dass die in Märchen vermittelten Werte auch das Weltbild ihres Publikums beeinflussen sollen.¹⁶³ Insofern soll das primäre Zielpublikum tatsächlich geformt oder belehrt werden. Karl Ernst Maier schreibt über die Wirkung des Lesens:

Lesen ermöglicht Zugang zu den Gegebenheiten, Fakten und Vorgängen der Welt: es vermittelt Wissen. Lesen gibt Einblicke in Ereignisse menschlichen Denkens und Strebens, zeigt Erfolge und Mißerfolge: es vermittelt Erfahrungen.¹⁶⁴

Oliver Geister untersucht die didaktische Funktion von Grimms Märchen und kommt zum Schluss, dass es darunter einige gibt, die erzieherische Absichten verfolgen, etwa „die Eigensinnigkeit von Kindern stark verurteilen und die Figuren entsprechend bestrafen, um eine abschreckende Wirkung zu erzielen.“¹⁶⁵ In Märchen befinden sich Gebote, Verbote, „ebenso wie sprichwörtliche Handlungsmaximen und Anstands- und Verhaltensregeln.“¹⁶⁶ Sehr häufig beinhalten sie eine Moral, die sich aber sowohl an Kinder, als auch an Erwachsene richtet.¹⁶⁷ Amanda Cockrell fügt dem hinzu, dass das Fantasy-Genre und Märchen sogar als zentrale Jugendliteratur angesehen wird, weil Kinder Märchen brauchen, um sich zu entwickeln; Pratchett aber schreibt

¹⁶¹ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 152

¹⁶² Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 8

¹⁶³ Vgl. Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 152

¹⁶⁴ Maier, Karl Ernst: *Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1993. S. 289

¹⁶⁵ Geister, Oliver: *Kleine Pädagogik des Märchens: Begriff – Geschichte – Ideen für Erziehung und Unterricht*. Baltmannsweiler: Scheider-Verlag Hohengehren 2010. S. 109

¹⁶⁶ Ebenda, S. 110

¹⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 113

Erwachsenenliteratur; er benutzt Märchen und Mythen, die in unserem kollektiven Bewusstsein vergraben sind.¹⁶⁸

Das ist auch der Grund, warum Granny Weatherwax und ein Volk in der Scheibenwelt Geschichten misstrauen. Sie vertreten die Ansicht, dass Abbildungen etwas von der Seele eines Menschen stehlen. Kevin Paul Smith sieht darin eine Kritik des Hyperrealen im Sinne Baudrillards und bemerkt eine Verbindung zur postmodernen Gesellschaft: „Postmodern societies are characterised by the abundance of stories that surround their subjects and that are to be found in all forms of the mass media.“¹⁶⁹

In *Witches Abroad* sind Geschichten einer Evolution im Sinne Darwins unterworfen:

Stories, great flapping ribbons of shaped space-time, have been blowing and uncoiling around the universe since the beginning of time. And they have evolved. The weakest have died and the strongest have survived and they have grown fat on the retelling... stories, twisting and blowing through the darkness.¹⁷⁰

Laut Kevin Paul Smith handelt es sich hier um ein metafiktionelles Element, denn das Erzählen wird an dieser Stelle diskutiert.¹⁷¹

Die Anspielung auf Darwins Evolutionstheorie hat hier eine modifizierte Bedeutung; es scheint, als würde es eigentlich um das Prinzip der Kanonisierung gehen und diese naturwissenschaftliche Theorie nur als Metapher dienen. Es gibt zeitlose Werke, die überleben und noch immer gelesen werden, während andere über die Jahre ausscheiden, so wie Arten, die in der Natur vorkommen und sich an veränderte Umstände nicht mehr anpassen können.

Auch Kevin Paul Smith beschäftigt sich mit dieser Anspielung auf Darwin, und fügt dem hinzu:

Evolution does not happen in a vacuum; the law of natural selection tells us that adaption to environment is the key to evolutionary success, and the 'classic' fairytales have all adapted successfully to the demands of a bourgeois capitalist world, surviving the transition from rural and oral culture to an industrial and written one.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Cockrell, Amanda: *Where the Falling Angel Meets the Rising Ape: Terry Pratchett's Discworld*. In: *Hollins Critic* 43 (1) 2006. S. 1

¹⁶⁹ Vgl. Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 153

¹⁷⁰ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 8

¹⁷¹ Vgl. Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 135

¹⁷² Ebenda, S. 152

Um mit Greenblatts Vokabular zu sprechen, wäre es schließlich die soziale Energie, die ein Werk über Jahrhunderte am Leben erhält. Diese soziale Energie entsteht im Falle von folkloristischem Material [Märchen, Mythen, Sagen, u. s. w.] aber auch durch das wiederholte Erzählen der gleichen Geschichten; Pratchett verdeutlicht dies durch die Metapher des Dick-Werdens von Geschichten, weil sie erneut erzählt werden. Und können wir uns nicht alle daran erinnern, dass Eltern uns Aschenputtel und Co. nicht bloß einmal erzählt haben? Ist das nicht der Grund, warum wir in diesem Fall auch bei der Parodie von Details fähig sind, den dahinter stehenden Urtext und seine Handlungsstrukturen zu erkennen? Wenn man an Strukturen in Märchen denkt, die ja von Lüthi, Todorov und Co. analysiert wurden, ist dieses Zitat interessant:

This is called the theory of narrative causality and it means that a story, once started, *takes a shape*. It picks up all the vibrations of all other workings of that story that ever have been.

This is why history keeps on repeating all the time.

Auch hier verschwimmen Fakt und Fiktion wieder miteinander, bzw. existiert ein Vertextungsproblem zwischen literarischen und historischen Geschichten:

And people are wrong about urban myths. Logic and reason say that these are fictional creations, retold again and again by people who are hungry for evidence of weird coincidence, natural justice and so on. They aren't. *They keep on happening all the time, everywhere*, as the stories bounce back and forth across the universe.¹⁷³

Märchen haben Strukturen, die sich in verschiedenen Geschichten finden lassen:

So a thousand heroes have stolen fire from the gods. A thousand wolves have eaten grandmother, a thousand princesses have been kissed. A million unknowing actors have moved, unknowing, through the pathways of story.¹⁷⁴

Kevin Paul Smith sieht darin ein metafiktionelles Element, dass sich wie ein roter Faden durch Pratchetts Scheibenweltromane zieht und eine neue Perspektive auf alte Geschichten vermitteln soll: „The original subversive twist utilised in *Wyrd Sisters*, of telling events from the witches' point of view, is reprised in *Witches Abroad*, so that the marginal position of witches in fairytales becomes significantly expanded.“¹⁷⁵

¹⁷³ Ebenda, S. 9

¹⁷⁴ Ebenda, S. 8 f.

¹⁷⁵ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 135 f.

Parallel dazu läuft Geschichte auf die gleiche Art und Weise ab. Die selben Strukturen finden sich immer wieder. Es besteht also auch eine Verbindung zwischen diesem Zitat und dem Roman *Nightwatch*, in dem eine Revolution immer auf die gleiche Art und Weise verläuft – egal um welche es sich auch handelt.

An Strukturen fällt Pratchett so einiges auf, z. B. dass Zahlenmystik für Märchen scheinbar eine wichtige Rolle spielt: „Three was an important number for stories. Three wishes, three princes, three billy goats, three guesses... three witches. The maiden, the mother and the... other one. *That* was one of the oldest stories of all.“¹⁷⁶ Die Kategorisierung der drei Hexen am Ende des Zitats, verweist außerdem auf die griechische Mythologie. Die Muttergöttin Demeter besaß die Fähigkeit, in drei verschiedenen Erscheinungen aufzutreten: Jungfrau, Mutter und alte Frau. Karen Sayer sieht darin aber mehr einen Zusammenhang zwischen Pratchett und Indo-Europäischer Mythologie: „The paradigm itself comes from patriarchal Indo-European mythology wherein ancient goddesses were assigned functions based in part on their re-presentation as maidens/mothers/crones.“¹⁷⁷

Die Anspielungen auf Mythologie sind verschiedensten Kulturen entnommen. Lilith z. B. ist eine Göttin der Sumerer, in der Discworld ist sie die Schwester und Gegenspielerin von Granny Weatherwax, die zwischen Geschichten und Leben nicht unterscheiden kann und dabei sehr erzähltheoretische Vorstellungen von Glück hat: „Nothing stood in the way of what Lilith liked more than anything else. A happy ending.“¹⁷⁸

Die Figur des Duc – oder Baron Saturday/ Baron Samedi – stammt aus dem Voodoo-Kult der Haitianer, so auch Erzulie Gogol. Voodoo wird in einer Szene auch explizit erwähnt; Erzulie Gogol unterhält sich mit Nanny Ogg und sie tauschen Klischees aus, so meint Nanny: „Ain’t that messin’ with dolls and dead people and stuff?“¹⁷⁹ Erzulie Gogol macht ihr aber sofort bewusst, dass es Klischees über jede Kultur gibt, die nicht unbedingt richtig sein müssen: „Ain’t witchcraft all runnin’ around with no clothes on and stickin’ pins in people?“¹⁸⁰

Aber auch weltbekannte Fantasyliteratur findet in *Witches Abroad* ihren Weg in die Scheibenwelt. So ist das Zwergenbrot eine Parodie des Tolkienschen Elfenbrot – ist aber komplett ungenießbar. Kurz nach dessen Erwähnung taucht im See eine

¹⁷⁶ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 62 f.

¹⁷⁷ Sayer, Karen: *Witches*. S. 144

¹⁷⁸ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 18

¹⁷⁹ Ebenda, S. 172

¹⁸⁰ Ebenda, S. 172 f.

lispelnde, froschähnliche Kreatur auf, die eindeutig Gollum aus dem *Lord of the Rings* ist.

In diesem Roman befinden sich viele Anspielungen auf Märchen, etwa den *Froschkönig*. Hier kehrt Pratchett einfach die ursprünglichen Verhältnisse um und lässt Lilith einen echten Frosch in einen Prinz verwandeln, der aber wie ein Prinz in seinem Schloss lebt und statt in einem Bett in einem Teich schläft, weil er nachts wieder seine ursprüngliche Gestalt annimmt.

Lilith versucht in ihrer Stadt Genua, alle möglichen Märchen zum Leben erwachen zu lassen, indem sie anderen Figuren einfach Rollen zuteilt, die sie dann spielen müssen. Ob sie das auch wollen, ist ihr egal. Wichtig ist ihr nur ihr eigenes Happy-End, das genauso ablaufen muss, wie in der Geschichte. Ob jemand tatsächlich mit dem Ausgang glücklich ist, interessiert sie nicht. Um Lilith zu stoppen müssen die drei Hexen Granny Weatherwax, Nanny Ogg und Magrat Garlick von Lancre nach Genua reisen und einen langen Weg durch verschiedenen Gegenden der Scheibenwelt auf sich nehmen. Dieser Weg hat laut Kevin Paul Smith eine besondere Bedeutung; bei seiner Analyse dieses Details beruft er sich auf Bakhtin:

This peripatetic structure is typical of many fantasy works; the road, as Bakhtin notes, is one of the oldest chronotopes, central to Greek Romance, and much utilised in the fantasy genre [...]. It also allows Pratchett to parody other fantasy works, and to create comic situations in which the witches singularly fail to understand and appreciate foreign customs. In addition to increasing the gag quotient, the episodic nature of the road chronotope also allows for some character development, giving time for the reader to understand the common sense nature of the witches.¹⁸¹

Smith bemerkt weiters, dass die Anzahl an Märchen-Intertexten immer größer wird, umso mehr sich die Hexen Genua nähern; bis dahin ist der Chronotopos der Straße vorherrschend.¹⁸² Der erste große Intertext bezieht sich auf das Märchen *Dornröschen*. Pratchett parodiert *Dornröschen*, indem er Aspekte der Handlung beleuchtet, an die man als Rezipient noch nicht wirklich gedacht hat. So bemerken Esme Weatherwax und Magrat, als die drei Hexen in das verzauberte Schloss eindringen: „It’s bloody disgusting in here [...]. There are people asleep all over the place with spiders’ webs all over ’em. [...] There’s the cooks all snoring and nothing but mould in the pots! There’s even mice asleep in the pantry!“¹⁸³ Aber nach all der

¹⁸¹ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 136

¹⁸² Vgl. Ebenda, S. 138

¹⁸³ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 113

Aufregung über das schlafende Schloss, in dem schon seit ewigen Zeiten niemand mehr geputzt hat, wird Granny Weatherwax schließlich bewusst, um welche Geschichte es sich handelt. Verantwortlich für dieses Szenario ist die mächtige Hexe Black Aliss, die an *Hänsel und Gretel* erinnert: „Gingerbread houses, that kind of thing. [...] That must have been, before those two children shut her up in her own oven?“¹⁸⁴ Auch steht sie für andere „böse“ Hexen, wobei Pratchett sie nicht als solche definieren möchte; wenn jemand in der Discworld mächtig ist, wird es schwer den Unterschied zwischen „gut“ und „böse“ zu erkennen. Black Aliss wird im Laufe des Romans noch ein zweites Mal erwähnt. Granny ist an diesem Punkt bereits so verwirrt, dass sie die Märchen nicht mehr voneinander unterscheiden kann, in denen Aliss eine Rolle gespielt hat: „Reminds me of another one of them Black Aliss stories [...]. I remember when she locked up that girl with the long pigtails in a tower just like one of them. Rumpel-stitzel or someone.“¹⁸⁵ Die Fülle von vorhandenen Geschichten wird parodiert, in denen eine böse Hexe vorkommt, so dass man sich an die ganzen Namen gar nicht mehr erinnern kann. Außerdem ist in der Discworld Schriftkultur Sache der Zauberer und nicht der Hexen, die kaum einen Brief verfassen können, beim Sprechen gerne Wörter verdrehen und sich nicht viele Gedanken um Grammatik machen.

Kevin Paul Smith beruft sich auf Jack Zipes' Werk *Breaking the magic spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* und auf Perraults literarischer Version des Märchens, bei seiner Analyse des Intertexts. Er konzentriert sich auf den patriarchalen Subtext in *Dornröschen*: Es geht um eine Geschichte, in der die Heldin dafür belohnt wird, passiv zu sein:

Jack Zipes suggests that within the classic fairytale is a sociological payload that is used to 'socialise' children, and make them conform to societal norms. [...] This questionable happy ending is subverted by Pratchett, and its dubious logic is challenged. The passive princess is rescued by one of the only types of fairytale women who can be judged as active and in control of their own destiny: the witch.¹⁸⁶

Terry Pratchett dreht also gerne die Werte in Märchen um. In *König Drosselbart* etwa ist der König deswegen positiv dargestellt, weil er als gewöhnlicher Mann durch sein Königreich wandert und dadurch weiß, wie es seinem Volk tatsächlich geht. Nanny findet sein Verhalten allerdings schwer verdächtig:

¹⁸⁴ Ebenda, S. 114

¹⁸⁵ Ebenda, S. 148

¹⁸⁶ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 139

It was like being that Prince Whatsisname, in the nursery story, who liked to wander around in his kingdom dressed up as a commoner; she'd always had a shrewd suspicion that the little pervert made sure people knew who he was beforehand, just in case anyone tried to get too common. It was like getting muddy. Getting muddy when you had a nice hot tub to look forward to was fun; getting muddy when all you had to look forward to was more mud was no fun at all.¹⁸⁷

Heiß diskutiert wird die Rolle des Happy-Ends. Granny sieht darin nicht wirklich einen Sinn, weil man das Glück anderer nicht bestimmen kann. So bezweifelt sie in einem Gespräch mit Magrat, dass Dornröschen vorteilhafter ausgestiegen wäre, hätte sie ein Prinz befreit:

And what good would that be? Cutting your way through a bit of bramble is how you can tell he's going to be a good husband, is it? That's fairy godmotherly thinking, that is! Goin' around inflicting happy endings on people whether they wants them, or not, eh? [...] Listen, happy endings is fine if they *turn out* happy. [...] But you can't make 'em for other people. Like the only way you could make a happy marriage, is by cuttin' their heads off as soon as they say "I do", yes? You can't make happiness... [...] All you can do [...] is make an ending.¹⁸⁸

Hier begegnen wir wieder Pratchetts Art und Weise, fantastischen Geschichten mit Rationalität zu begegnen, was einen komischen Effekt erzeugt. Ein Leser macht sich nur selten darüber Gedanken, ob Dornröschen mit ihrem Retter, den sie kaum kennt, glücklich werden kann. Wir nehmen unsere Lektüre als fiktional hin. In der Scheibenwelt, ist dies allerdings nicht möglich, da diese Geschichten dort real sind.

Doch als nächstes versuchen Nanny, Magrat und Granny Rotkäppchen vor dem bösen Wolf zu warnen. Dieses edle Vorhaben und ihren Umgang mit dem Kind parodiert Pratchett, indem er den Hexen die Prüfung auferlegt, sich dem Kind erklären zu müssen. Die Mutter hat es nämlich auch vor bösen Hexen gewarnt. Ihre Behauptung sie wären Feen, scheint für Rotkäppchen nicht glaubhaft zu sein. Auch hier parodiert Pratchett das Märchen durch die Maske der Realität: Rotkäppchen ist zwar eine Fantasiegestalt, verhält sich aber in seiner Denkens- und sprachlichen Ausdrucksweise wie ein reales Kind. Die Unfähigkeit der drei Hexen mit einem Kind zu kommunizieren erinnert den Leser an Szenen, die er bestimmt schon in seiner empirischen Welt erlebt hat. Hier beleuchtet Pratchett wieder Details, die in Grimms Märchen ausgelassen wurden, um seine Parodie abzurunden. So bemerkt Nanny Ogg: „I always hated that story. [...] No-one ever cares what happens to poor defenseless old women.“¹⁸⁹ Im Endeffekt kann dieses Zitat aber auch als Parodie auf das Erzählen selbst gesehen werden. In *Eric* hatten wir es mit Details zu tun, die

¹⁸⁷ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 158

¹⁸⁸ Ebenda, S. 118

¹⁸⁹ Ebenda, S. 122

verändert wurden, so dass eine Geschichte für ihr Lesepublikum interessant wird. Hier haben wir es mit Details zu tun, die vom Erzähler bewusst ausgelassen werden, weil er davon ausgeht, dass sie das Zielpublikum nicht interessiert. Wenn man Literatur schreiben will, steht das Interesse des Lesers also über realistischen und exakten Beschreibungen, weil ein Werk, das keiner liest, obsolet wäre. Die Frage, die sich an diesem Punkt stellt ist, ob kanonisierte Werke ihre soziale Energie nicht auch dadurch erlangen, wie sie erzählt werden und weil ihre Beschaffenheit einem Publikumsgeschmack mit Überlebensfähigkeit angepasst wurde.

Smith bemerkt an dem gleichen Zitat aber noch eine andere Konnotation, die abhängig von der Version des Märchens ist. Er untersucht Perraults Version *Le chaperon rouge*, in welcher Rotkäppchen und seine Großmutter vom Wolf aufgefressen werden. In einer alten Version wie dieser, sind keine Anzeichen von Mitleid für die arme alte Frau zu finden. Er vergleicht Perraults Version schließlich mit der moderneren der Gebrüder Grimm, in der die Großmutter überlebt; der Stoff sollte für ein bürgerliches Publikum aus dem 19. Jahrhundert zurecht geschneidert werden. Die Version der Gebrüder Grimm führt auch den Waldarbeiter ein, der Rotkäppchen und die Großmutter rettet. Smith sieht darin:

[...] an innovation that stresses the inability of women to save themselves, which is an obviously patriarchal change when compared to the versions where it is Red Riding Hood's cunning that saves her life. [...]
Witches Abroad's version of 'Little Red Riding Hood' brings out the hidden voices of the tale. The grandmother becomes important, and the reason for her close brush with death is not due to any mystical notions of the circle of life, but because of society's lack of respect for the old and infirm.¹⁹⁰

Smith kommt zum Schluss, dass es eine allgemeine Eigenschaft der *Discworld*-Romane ist, die ungehörten Stimmen in Märchen lauter zu drehen. Smiths Werk unterstützt auch meine Annahme, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf Details in der Geschichte gelenkt werden soll, die man als Leser von Märchen noch nicht beachtet hat, sieht darin aber zusätzlich eine Parallele zu einer feministischen Lesart von Märchen:

They [Pratchett's fairytale intertexts] deconstruct the ossified 'classical' fairytales in order to question the underlying presumptions that we normally do not pay any attention to when reading the fairytales. This technique, common in feminist revisions of fairytales, is utilised for a humanist agenda that values people above stories, as opposed to the way that the 'other' fairy godmother sees stories as more important than their human participants.¹⁹¹

¹⁹⁰ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 141 f.

¹⁹¹ Ebenda, S. 143

Ein weiterer zentraler Intertext ist Aschenputtel, bzw. Cinderella. Die Hexen haben am Beginn des Intertexts – ähnlich wie im Gespräch mit Rotkäppchen – ein zweites Mal Probleme, als gute Feen glaubwürdig zu wirken. Diesmal vor Ella, die eine Anspielung auf Cinderella sein soll: „I thought you people where supposed to appear in a shower of glittering lights and a twinkly noise [...]“ Es ist eine Parodie von Klischees, wie sie in Filmen häufig vorkommen. Gleichzeitig geht es hier um Pratchetts Idee der Authentizität seiner Figuren. Seine drei Hexen sind in ihrer Rolle so authentisch, dass sie schwer als etwas anderes identifiziert werden können. Sie sind einfach sie selbst, egal was sie zu sein versuchen und somit authentisch. Die Verulkung von Cinderella gehört in die Kategorie jener Parodien, die durch die Hervorhebung unwichtiger Details aus dem Märchen parodiert werden. So führt Magrat mit Ella ein ausführliches Gespräch über die Hausarbeiten, die sie für ihre Schwestern erledigen muss, ob ihre Schwestern für sich selbst kochen und darüber, dass sie nur Käse essen. Auch fragt sie sich, ob der Prinz seine Kleider waschen oder gleich verbrennen lässt, während die modern eingestellte Magrat sie darauf hinweist, dass sie nicht heiraten muss (wie in einem Märchen so üblich), sondern auch eine eigene Karriere anstreben und sich emanzipieren kann. Hier verbindet Pratchett wieder zwei kontrastierende Prinzipien: Das altmodische Denken, das von Märchen vermittelt wird und die moderne Vorstellung einer unabhängigen Frau. So entsteht der komische Effekt an dieser Stelle. Smith bemerkt, dass Pratchett hier ähnlich vorgeht, wie Wissenschaftler, die sich einer feministischen Lesweise bedienen und versuchen, bisher unbemerkte patriarchale Strukturen aufzuzeigen: „[...] his use of the fairytale is similar to that of feminist revisers, in that his revisions highlight the patriarchal assumptions underlying the classical fairytale and change the stories in order to make them more equitable.“¹⁹² Smith betont die subversive Natur von Pratchetts Cinderella-Version, die gerade im zuletzt genannten Dialog zum Vorschein kommt:

Though Magrat's proto-feminism is sometimes played up to make her appear a figure of fun, she does have a point. The use of marriage as a happy ending to the fairytale is often restrictive, and a quick trawl through the pages of any fairytale book reveals countless women who are auctioned off as a matter of convenience for their parents. [...] Marriage, *Witches Abroad* shows us, is more than just a happy ending, and in fact works as part of a socio-political power network. This fact is often lost upon modern Western readers for whom arranged marriage is a relic [...].¹⁹³

¹⁹² Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 133

¹⁹³ Ebenda, S. 147 f.

Pratchett benutzt hier also Märchen, um historische und gesellschaftliche Phänomene – wie die arrangierte Ehe – anzusprechen.

Auch *Die drei kleinen Schweinchen* werden aufs Korn genommen, indem ihre Existenz rational hinterfragt wird. Bewohner der Discworld zeigen sich verwirrt darüber, dass Tiere existieren können, die sich wie Menschen verhalten und in Häusern wohnen. Nur Nanny Ogg scheint sich dessen bewusst zu sein, dass in einer fantastischen Welt alles möglich ist. Sie erzählt, dass es nichts Ungewöhnliches ist, auch wenn sie gesteht, dass man sich vielleicht eigenartig vorkommt, sich eine Dose Zucker von ihnen zu leihen. Als sehr intelligent werden die drei kleinen Schweinchen allerdings nicht eingestuft: „The wolf ate them. They were the only animals stupid enough to let him get near them, apparently.“¹⁹⁴

Als unmöglich wird auch die Welt des *Zauberer von Oz* empfunden; angefangen bei der Straße aus gelben Ziegeln, bis zu der Tatsache, dass ein Farmhouse auf Nanny Ogg gefallen sein soll, obwohl sie fähig ist, es bis zum Detail zu beschreiben. Auch die allgemein bekannten roten Schuhe finden Erwähnung in Pratchetts Werk, der Status der Hexe ist aber durch die drei Hauptfiguren verändert: Im *Zauberer von Oz* ist die Hexe bedrohlich, während bei Pratchett scheinbar keine Notwendigkeit besteht, eine Hexe von ihren roten Stiefeln zu trennen: „It ain't often people get a feeling they ought to go around pulling a decent witch's boots off. This sounds like another story flapping around.“¹⁹⁵

Auch Verfilmungen von Märchen werden zum Objekt des Spotts deklariert. So trifft es die Schneewitchen-Verfilmung von Disney und dessen bekannte Filmmusik, wenn Nanny sagt: „That's a dwarf song all right. [...] They're the only people who can make a hiho last all day.“¹⁹⁶

Nachdem die drei Hexen durch verschiedenste Geschichten hindurch gegangen sind, stellen sie schließlich fest, dass sich diese in Genua verselbstständigen, so wie es Geschichte in allen anderen Teilen, der Discworld tut: „Well, here in Genua was one story no-one could stop. It had momentum, this one. Try to stop it and it'd absorb you, make you part of its plot.“¹⁹⁷ Kevin Paul Smith stellt fest, dass die Stadt von einem Kontrast geprägt ist: zwischen einer utopischen

¹⁹⁴ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 134

¹⁹⁵ Ebenda. S. 143

¹⁹⁶ Ebenda, S. 141

¹⁹⁷ Ebenda, S. 146

Fantasiewelt und der Dystopie, dass diese forciert wurde. Sie ist eine Parodie von Disney World in Florida. Genua ist für Smith eine Verkörperung dessen, was Baudrillard in seinen *Simulations* als „hyper-real“ oder „Simulation der 3. Stufe“ bezeichnet, weil Lilith Märchen-Stereotypen dazu verwendet um eine reale Welt zu erschaffen. Ihr Plan erinnert an Walt Disneys Idee für die „Experimental Prototype Community of Tomorrow“. Er wollte eine auf Disneyland basierende utopische Gesellschaft kreieren. Smith schreibt, dass man auch von Disney sagen kann, dass er dem Leben einen Spiegel vorhalten wollte und alle sozialgesellschaftlichen Ungereimtheiten durch dieses künstliche „Paradies“ beseitigen wollte.¹⁹⁸

Laut Smith steht Liliths Genua unter dem Einfluss eines gesellschaftlichen Mythos: Sie glaubt an gesellschaftlichen Fortschritt: „Witches Abroad, then can be read as a critique of the hyper-real. The cost of living in a fairytale world is clearly spelled out in terms of repression and exclusion. [...] Liliths rule of Genua can be seen as an example of how fairytale has become myth.“¹⁹⁹

Außerdem hat Lilith entdeckt, dass Märchen „machtvolle Handwerkszeuge sind, wenn es darum geht, Menschen in die Richtung zu beeinflussen, wie sie die Welt sehen und welchen Platz sie darin einnehmen.“²⁰⁰ Smith sieht darin eine Parallele zu George Orwells *1984*, in der Art wie sie die Entstehung von Dystopie fördert. Ihre Spiegel-Magie, die ihr ermöglicht alles zu sehen, was in ihrem Machtbereich vor sich geht erinnert Smith an ‘Big Brother’:

But this is not only a literal mirror, but also a metaphor for all forms of representation. [...] Lilith’s command of the mirror is such though, that she can make the boundaries between reality and fiction break down, so that reality begins obeying the rules of the stories. Lily’s power is the power of representation.²⁰¹

Smith schreibt, dass auch die Schwestern Esme und Lily sich gegenseitig spiegeln: Beide sind physisch zwar identisch, die „gute“ Hexe kann Realität und Fantasie aber unterscheiden, während die andere in ihrer eigenen Vorstellung lebt. Granny verwendet Magie nur, wenn unbedingt notwendig, während Lily freien Gebrauch von ihren Kräften macht. Smith beruft sich auf Eric Rabkins Aufsatz *Fairy Tales and Science Fiction*, wenn er diese Beobachtungen im Roman einer Analyse unterzieht: Es geht um die ironische Haltung von *Witches Abroad* gegenüber der gängigen Ansicht über Fantasyromane, dass ihre Funktion darin bestehe, den Lesern die

¹⁹⁸ Vgl. Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 144f.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 151

²⁰⁰ Ebenda, S. 154 [Übersetzung durch mich]

²⁰¹ Ebenda

Möglichkeit zu eröffnen, der Realität zu entfliehen und dadurch der geheimen Wunscherfüllung zu dienen. *Witches Abroad* ist aber ein Roman der aufzeigen möchte „warum Wunscherfüllung etwas Schlechtes sein kann.“²⁰²

Smith setzt sich weiters mit dem karnavalesken Element in *Witches Abroad* auseinander und beruft sich dabei auf Bakhtin und dessen Beobachtungen zu Rabelais. Der Scheibenweltroman ist „mit einer Art Volkshumor verbunden, der auf mittelalterlichen Festen basiert, auf denen Narren als Könige gekrönt wurden“²⁰³ und die Welt für eine kurze Zeitspanne im Chaos versank, sich durch diesen einstweiligen Zustand aber auch erneuerte. Pratchetts Werk ist von Parodie geprägt, die ja ein karnavaleskes Element ist. Sue Vice bemerkt, dass durch Parodie das Bestehende erneuert wird: „Carnival laughter is directed at exalted objects, and forces them to renew themselves; [...]“ Wenn man diese „klassischen“ Märchen als Art heilige Texte betrachtet, die zum Mythos geworden sind und diese von Pratchett parodiert werden (ein zentrales Element im Karneval²⁰⁴ wird gleichzeitig ihre Autorität untergraben und ihre gesellschaftliche Bedeutung verändert. Smith kommt zum Schluss, dass *Witches Abroad* aufzeigen will, dass „Fantasy-Literatur die Anliegen der Gesellschaft genauso prägnant reflektieren kann wie realistische (oder magisch-realistische) Literatur“²⁰⁵, weil fantastisches Gedankengut und damit verbundene Geschichten in kollektive Vorstellungen von Menschen Eingang finden können. In einer postmodernen Gesellschaft regiert das Hyperreale.

Trotz des Fokus auf Märchen, Mythen und Fantasy findet auch Geschichte und Politik ihren Eingang in *Witches Abroad*. Magrats Weisheit: „Money forges the chains which bind the labouring classes,“²⁰⁶ erinnert an Karl Marx' Theorien zu Gesellschaft, Klasse und Kapitalismus.

Der discworld-berühmte Entdecker Guy de Yoyo wird erwähnt; er entdeckte einen Wasserfall, den schon einige Zwerge, Trolle, Einheimische, usw. vor ihm entdeckt haben. Dies erinnert Christoph Kolumbus, der als Entdecker Amerikas gilt, obwohl das Land schon von den Wikingern gefunden wurde. Aber wie Pratchett im Bezug auf die Discworld ermunternd anmerkt: „But they weren't explorers and didn't

²⁰² Ebenda, S. 155 [Übersetzung durch mich]

²⁰³ Ebenda, S. 156 [Übersetzung durch mich]

²⁰⁴ Vgl. Ebenda S. 157

²⁰⁵ Ebenda, S. 160 [Übersetzung durch mich]

²⁰⁶ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 34

count.“²⁰⁷ Hier handelt es sich also wieder um eine Parodie durch Übertreibung: Die Tatsache, dass Menschen als Entdecker eines Fundobjektes gelten, das sie gar nicht als erster Mensch gefunden haben, ist ja an sich schon paradox; Pratchett verwendet aber einen Wasserfall, der täglich entdeckt wird und nicht schwer zu finden ist und daher gar nicht mehr im herkömmlichen Sinne entdeckt werden kann.

Am Ende lassen sich also drei Methoden feststellen, wie Terry Pratchett Märchen parodiert: (1) Er kombiniert fantastisches Material mit Vorkommnissen aus unserer empirischen Welt oder lässt es von einer Figur rational auf seinen Wahrheitsgehalt überprüfen. Ausgehend von Kevin Paul Smiths Analyse des Romans kann diese Art und Weise der Parodie als funktionell gesehen werden: Den Lesern wird dadurch bewusst, dass Menschen nicht nur in einer realen Welt leben, sondern auch in einer, die sie aus ihrer eigenen Vorstellung kreieren: „These imaginary worlds are inevitably based on stories, whether these are grand narratives such as religion, history or progress, or less grand ones, such as the fairytale.“²⁰⁸ (2) Terry Pratchett konzentriert sich auf unwichtige Details, die in Märchen nicht so genau ausgeführt werden. Eine seltenere Art und Weise der Parodie von Märchen in *Witches Abroad* stellt die (3) Umkehrung von Verhältnissen da, wie wir es am Beispiel *Froschkönig* gesehen haben. Die beiden ersten haben wiederum etwas gemeinsam: Fantastische Details werden mit unserer Art zu denken oder zu leben verwoben, so dass der Leser trotzdem einen persönlichen Bezug zur fiktionalen Discworld herstellen kann. Auch geschickt in die Handlung eingefügte Klischees aus Fantasy-Romanen, Märchen, oder unserer Welt (Tourismusbranche, Vorurteile gegenüber fremden Kulturen, u. s. w.) verstärken diesen Effekt. Terry Pratchett geht es nicht zuletzt darum zu zeigen, dass Mythen und Folklore nicht der Vergangenheit angehören. Die Geschichten, so Pratchett, breiten sich täglich weiter aus, „weil wir den angeborenen Drang verspüren, unsere Welt mithilfe von Erzählungen zu bewältigen, die Antworten auf unsere Fragen geben.“²⁰⁹

Veronica Schanoes bemerkt, dass es außerdem eine Parallele zwischen Lilys Spiegelmagie und dem Leser / der Leserin gibt:

²⁰⁷ Ebenda, S. 65

²⁰⁸ Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale*. S. 161

²⁰⁹ Pratchett, Terry: *Vorwort*. In: Pratchett, Terry und Simpson, Jaqueline: *Mythen und Legenden der Scheibenwelt. Sagen, Sitten und Gebräuche auf der Scheibenwelt mit hilfreichen Hinweisen auf erstaunliche Parallelen zum Planeten Erde*. München: Manhattan 2009. S. 8

Thus the novel itself becomes a mirror to “show” us the events of the story. Though we are actually reading a book, we are told that we are looking into a mirror – reading a story and looking into a mirror become the same thing. The parallels between the reader and/or the writer and a woman looking into a mirror are further suggested when Lilith, the aforementioned witch-queen, uses mirrors to spy on the rest of the world: [...].²¹⁰

Gleichzeitig benützt er diese Klischees und wiederkehrenden Strukturen von Märchen, um sich über erzähltheoretische Details wie das Happy-End lustig zu machen. Auch dieses wird rational auf seinen Realitätsgehalt überprüft:

‘Will she live happily ever after?’ he said.
NOT FOREVER. BUT PERHAPS LONG ENOUGH.
And so stories end. [...]
Stories *want* to end. They don’t care what happens next.²¹¹

Und wieder betont Pratchett in dem Zusammenhang auch die Beziehung von Leser und Geschichte. Generell könnte man denken, dass es der Rezipient ist, der sich ein Happy-End wünscht und die Ordnung des Handlungsverlaufes wiederhergestellt ist. In der Discworld, sind es aber die Geschichten selbst, die das wünschen und wir wären wieder bei der Umkehrung des Status quo: „And stories just want *happy* endings. They don’t give a damn who they’re *for*.“²¹²

3. 6. Wyrd Sisters

Dieser Roman aus Terry Pratchetts Discworld-Serie zeichnet sich besonders durch seine transtextuellen Anspielungen auf Shakespeares Dramen aus. Laut Beate Müller sind Shakespeare-Parodien bereits eine lange literarische Tradition, auf die Pratchett zurückgreift:

The first humorous adaptations of Shakespeare’s work date from the seventeenth century, and their number increased throughout the eighteenth century, but it was the nineteenth century that saw the peak of Shakespearean parodies, travesties, and burlesques. By then, Shakespeare had come to be regarded as the most important English writer ever [...]. The steadily growing interest in Shakespeare manifested itself not only in a wave of scholarly publications on his works, but also in countless stage productions, often expurgating and ‘amending’ whatever did not seem to fit the prevailing image of the great Bard. While these changes to Shakespeare’s works can be described as a sign of the hagiographic attitude towards Stratford’s most famous son, the very reverence for, and widespread knowledge of, Shakespeare’s main works had an unintended side-effect: Shakespeare’s texts became only too familiar.²¹³

²¹⁰ Schanoes, Veronica L.: *Book as Mirror, Mirror as Book: The Significance of the Looking-glass in Contemporary Revisions of Fairy Tales*. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 20 (1) 2009. S. 15

²¹¹ Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. S. 267

²¹² Ebenda, S. 281

²¹³ Müller, Beate: *Hamlet at the Dentist’s: Parodies of Shakespeare*. In: Müller, Beate (Hg.): *Parody: dimensions and perspectives*. Amsterdam, u. a.: Rodopi 1997. S. 130 f.

Typisch für *Wyrd Sisters* sind in erster Linie metatextuelle Verweise auf kanonisierte Werke. Es ist nicht möglich und auch nicht zwingend relevant jede einzelne dieser metatextuellen Anspielungen zu analysieren, da diese zahlreich sind und nicht unbedingt Bezug zum Thema haben. Gesagt sein soll nur dass, diese etwa aus *As you like it*, *Richard III*, *Henry V*, *Hamlet* u. s. w. stammen. *Wyrd Sisters* unterscheidet sich aber von anderen *Discworld*-Romanen dadurch, dass wir mit Hypertextualität konfrontiert sind, wenn Pratchett *Macbeth* parodiert. Schon der Titel ist ein paratextueller Verweis zu diesem Drama, da *Macbeth* die drei Hexen immer wieder als „Weird Sisters“²¹⁴ bezeichnet. Aber auch die Handlung basiert zum Teil auf *Macbeth*: König Verence wird von seinem Neffen umgebracht, der seinen Thron will. Vor allem einzelne Szenen aber erinnern an *Macbeth* und sind oft mit wörtlichen oder modifizierten Zitaten aus dem Drama ausgestattet. Auch hier möchte ich mich auf einige ausgewählte Zitate beschränken (auch wenn ihre Parodien sehr lesenswert sind), weil das Kapitel sonst ungeahnte Ausmaße annehmen würde und eine genaue Analyse jedes einzelnen Zitates nicht zum Allgemeinverständnis wichtig ist. Es soll aber erwähnt werden, dass es viel mehr Parodien von gewissen Szenen oder Zitaten gibt, als es in meiner Arbeit scheint und man den Eindruck gewinnt, dass Pratchett eine sehr detailreiche Kenntnis von Shakespeares Dramen mitbringt.

Parodiert werden aber nicht nur Zitate, sondern auch historische Zusammenhänge (Monarchie, Wanderbühne, etc.) oder dramatische Überlegungen, wie etwa die häufigen Morde in Königsfamilien und Erscheinungen von Geistern in Shakespeares Dramen (*Hamlet*, *Macbeth*). Ein geschichtlicher Zusammenhang besteht aber schon durch den Hypotext, da *Macbeth* ein historisches Drama ist, das auf der modifizierten Geschichte eines schottischen Königsgeschlechts basiert.

Erstaunlich sind die Parallelen zwischen Shakespeares und Pratchetts literarischen Methoden oder ihre ähnliche Vorgehensweise beim Erschaffen von Figuren, die ich bei der Lektüre von Greenblatts *Will in the World* entdeckt habe. Greenblatt schreibt etwa, dass Shakespeare „Politik in Poesie verwandelt.“²¹⁵ Von Pratchett könnte man sagen, dass er unter anderem Politik in Parodie verwandelt, wie wir es etwa ganz deutlich am Beispiel *Nightwatch* gesehen haben. Im Laufe meiner Erläuterungen ergeben sich aber noch ganz andere Gemeinsamkeiten.

²¹⁴ Vgl. Shakespeare, William: *Macbeth. Zweisprachige Ausgabe Englisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam 1996. S. 18

²¹⁵ Greenblatt, Stephen: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York: Norton 2005. S. 11 [Übersetzung durch mich]

Jedenfalls parodiert Pratchett nicht nur Shakespeares Stil und Figuren, sondern auch seine Person: Der Dramaturg Hwel ist bei der Wanderbühnentruppe Vitollers angestellt. Die Tatsache, dass er ein Zwerg ist, spielt wohl auf Shakespeares geringe Körpergröße an. Hwel wurde von seinem bodenständigen Volk wegen seiner Klaustrophobie und Tagträumerei verbannt. Es handelt sich um eine Parodie, die Autorität in Frage stellt, so wie sie von Dentith beschrieben wird (siehe Kapitel 2. 3.). Denn Shakespeare gilt seit Jahrhunderten als einer der größten Dramatiker, die je existiert haben. Gerade in der Zeit der Romantik wurde er als „Genie“ verehrt. In *Wyrd Sisters* jedoch erscheint er weniger genial: Wie jeder gewöhnliche Autor muss er seine künstlerische Vision dem Publikumsgeschmack und den Wünschen von Vitoller unterordnen, wenn er Theaterstücke schreibt. Die Eigenschaften, die für Shakespeares Dramen typisch sind, werden von Vitoller eingeführt, während Hwel nur seine Anweisungen in Literatur verwandelt. Hwel etwa, möchte mehr komische Elemente einfügen, während Vitoller ihm diese verbietet; er will quasi immer das selbe Stück über Könige und ihre dunklen Machenschaften auf dem Spielplan haben: „[Hwel] ‘Anyway people are fed up with kings [...] They want a bit of chuckle.’ [Vitoller] ‘They are not fed up with *my* kings [...]. My dear boy, people do not come to the theatre to laugh, they come to Experience, to Learn, to Wonder–“²¹⁶ Außerdem will Vitoller: „ [...] a stabbing [...]. A foul murder. That always goes down well.“²¹⁷ Hwels Stücke sind jedenfalls kein Ergebnis göttlicher oder individueller Inspiration. Aber auch in Greenblatts Buch *Will in the World* sind nicht nur spontane Eingebungen für die Beschaffenheit von Shakespeares Stücken verantwortlich, wie ich im Laufe dieses Kapitels – mit Hilfe von Greenblatts Theorien – noch genauer erläutern werde. Die Diskussion zwischen Hwel und Vitoller, wie man ein Drama gestalten soll, hat auf jeden Fall historische Wurzeln: Ulrich Suerbaum schreibt, dass die Truppen damals einen Unterhaltungsauftrag hatten:

Die Erfüllung dieser Funktion ist nicht so einfach, wie es scheinen mag, denn die Interessen und Unterhaltungserwartungen der einzelnen Schichten des Publikums sind unterschiedlich. Jeder Dramatiker muß seine eigene Strategie suchen, um die eine Schicht zufriedenzustellen, ohne die andere dabei zu verprellen.

Kein elisabethianischer Dramatiker entzieht sich dem Unterhaltungsauftrag, Shakespeare schon gar nicht. Nicht nur Komödien sind unterhaltsam. Auch in Tragödien ist fast der ganze Katalog der damals zugkräftigen Attraktionen vertreten.²¹⁸

²¹⁶ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. London: Corgi Books 1989. S. 75

²¹⁷ Ebenda, S. 76

²¹⁸ Suerbaum, Ulrich: *Shakespeares Dramen*. Tübingen, Basel: Francke 2001. S. 41

Suerbaum beschreibt anschließend im Detail, welche Aktionen auf der Bühne beim zeitgenössischen Publikum Erfolg hatten. Dazu zählen etwa pompöse Schauszenen, prächtige Kostüme, Musik und Tanz, Prügeleien und Fechtpartien, Mord und Totschlag, u. s. w.

Der Druck auf den elisabethianischen Dramatiker war ein anderer, als es bei modernen Autoren der Fall ist, da die Theaterkonventionen, v. a. das Verhalten des Publikums sich deutlich unterschied. Suerbaum erklärt:

Im elisabethianischen Theater gibt es keine vergleichbare Distanzierung zwischen der Spielfläche und dem Publikum [...]. Das Publikum ist eine Masse, in der der einzelne verschwindet, es reagiert als Masse, gemeinsam und extrem. Es herrscht eine Atmosphäre, wie wir sie höchstens noch von Fußballspielen oder Rockkonzerten kennen. [Der Dramatiker] [...] muß ihre Unterhaltungserwartungen erfüllen, wenn er überhaupt Erfolg haben will.²¹⁹

Wyrd Sisters beginnt – ähnlich wie *Macbeth* – mit dem Auftritt der drei Hexen und schon folgt das erste Zitat: „When shall we three meet again?“²²⁰ Dieser Auftritt wird von Pratchett durch die Einführung von gewöhnlicher Alltagskonversation in dramatische Sprache parodiert: „Finally another voice said, in far more ordinary tones: ‘Well, I can do next Tuesday.’“²²¹ Die Szenen in *Macbeth*, in denen die Hexen erscheinen, werden besonders häufig aufs Korn genommen. Wieder haben wir es mit einer Art metafiktiven Parodie zu tun: Die Fantasy-Romane Terry Pratchetts parodieren die fantastischen Elemente in Shakespeares Dramen und gängige Fantasy-Klischees, die in der Renaissanceliteratur vorhanden waren. So beschäftigt sich der Geist von König Verence etwa damit, wie er sich als Geist verhalten muss, um als solcher zu wirken. Kristin Noones Beschreibung von Pratchetts Shakespeare-Parodien bringt das Thema des Romans auf den Punkt:

By invoking the fantastic and the supernatural world in plays such as *Macbeth* and *A Midsummernight's Dream*, then, William Shakespeare seems to suggest the impossibility of desire, the conception that desire truly is *super-natural*, unable to be successfully or happily achieved in the natural, or human, world. Dolimore goes on to claim that in this vision of desire, “the early modern seems to anticipate the modern” [...]. That anticipation is borne out in Terry Pratchett’s late twentieth-century Shakespearean fantasy novels, which ask the question: what becomes of the supernatural language of desire when the setting itself is a world of fantasy?²²²

²¹⁹ Ebenda, S. 56

²²⁰ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 5 [auch zu finden in Shakespeare, William: *Macbeth*, S. 10]

²²¹ Ebenda

²²² Noone, Kristin: *Shakespeare in the Discworld: Witches, Fantasy, and Desire*. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 21(1) 2010. S. 26

Ein anderes fast wörtliches Zitat aus *Macbeth*, das von Pratchett parodiert wird ist: „Is this a dagger I see before me?“²²³ und stammt aus einem berühmten Monolog von Macbeth. In *Wyrd Sisters* wird diese Frage von Lord Felmet gestellt und er bekommt von seinem Hofnarren zur Antwort: „Um. No, my lord. It’s my handkerchief, you see. You can sort of tell the difference if you look closely. It doesn’t have as many sharp edges.“²²⁴ Wieder wird dramatischer Sprache nicht nur eine gewöhnliche Ausdrucksweise, sondern auch ein Alltagsobjekt entgegengestellt; der Hofnarr muss seinem wahnsinnigen Herrn (der mindestens so verrückt ist, wie sein Vorgänger im Hypotext) dazu noch den Unterschied zwischen einem Dolch und einem Taschentuch erklären. Dies erzeugt einen komischen Effekt und signalisiert dem Leser / der Leserin zugleich, dass Lord Felmet als Autorität unzulänglich ist. Durch Lord Felmet werden außerdem wieder Aspekte von *Macbeth* parodiert, die ein zeitgenössischer Leser nicht mehr so stark beachtet. Mehrmals wird erwähnt, dass der König darüber erbost ist, dass sein Porridge vom Koch versalzen wurde. Dies ist eine Anspielung auf die schottische Abstammung von Macbeth, die durch die Verwendung kulturspezifischer Details parodiert wird. Für das elisabethianische Publikum war ein größerer Bezug zum Thema gegeben, da Schottland, bzw. die Geschichte des schottischen Königshofes zeitlich und geographisch nicht weit entfernt waren.

Auch bei seiner intertextuellen Einflechtung von *Macbeth* beleuchtet Pratchett wieder Details, die Shakespeare in seinen Dramen ausgelassen hat – in der selben Art und Weise, wie er es in *Witches Abroad* mit Märchen tut. Wir erfahren hier etwa mehr über die Beziehung von Lord Felmet und seiner Frau, die ja eine Parodie von Macbeth und Lady Macbeth sind. Eine Beziehung zweier solcher Figuren stellt sich Pratchett sadomasochistisch veranlagt vor: „‘In fact’, said the duchess, who recognized the malign smile, ‘you like it, don’t you? The thought of the danger. I remember when we were married; all that business with the knotted rope—“²²⁵ Hier handelt es sich um eine Parodie von Shakespeares geheimnisvollen, dunklen Charakteren, in dem er intime Details aus ihrem Leben enthüllt und diese auf lächerliche Art und Weise darstellt. Durch die Parodie verändert sich die Perspektive auf die beiden Bösewichte: Sie wirken menschlicher und weniger bedrohlich.

²²³Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 85 [Im Original: „Is this a dagger, which I see before me, [...]?“; Shakespeare, William: *Macbeth*. S. 46]

²²⁴ Ebenda

²²⁵ Ebenda, S. 62

Gleichzeitig wird hier wieder eine Parallele zwischen Shakespeare und Pratchett sichtbar. Greenblatt schreibt über Shakespeare:

He grasps with equal penetration the intimate lives of kings and beggars; he seems at one moment to have studied law, at another theology, at another ancient history, while at the same time he effortlessly mimes the accents of country bumpkins and takes delight in old wives' tales.²²⁶

An diesem Punkt meiner Arbeit sind wir ja bereits mit der Vielzahl von Themen und wissenschaftlichen Richtungen (Literaturwissenschaft, Physik, Geschichte, Philosophie, etc.) vertraut, mit denen sich Pratchett in seinen *Discworld*-Romanen beschäftigt. Wir wissen auch, dass er bei seinen Dialogen viel Wert auf Details und realistische Darstellungsweise legt. Auch hier trifft er sich mit seinem parodierten Kollegen: „One of the prime characteristics of Shakespeare's art is the touch of the real. [...] those words contain the vivid presence of actual, lived experience“²²⁷ Da ich mich bereits ausführlich mit Pratchetts Ästhetik, seinem Realismus bei Figurenentwicklung, Dialogen und den Bezügen zu Geschichte und Weltgeschehen auseinandergesetzt habe, bedürfen diese Zitate wohl keine näheren Erläuterungen mehr. Es scheint aber doch, als hätten Greenblatt und Pratchett unterschiedliche Auffassungen darüber, ob Shakespeares Dramen sich der Realität annähern oder nicht.

Die Parodie enthält auf jeden Fall einen Kern von Wahrheit, wenn man ihr den romantischen Geniekult im Bezug auf Shakespeare gegenüberstellt: Seine Dramen sind tatsächlich nicht nur Ergebnis individueller Inspiration. Stephen Greenblatt setzt sich im Kapitel „Speaking with the Dead“ mit Textspuren auseinander – also woher Shakespeare seine Informationen bezog, als er historische Dramen wie *Hamlet*, *Macbeth*, *Antony and Cleopatra*, u. s. w. schrieb; er kreierte diese quasi aus anderen Textvorlagen. Greenblatt untersucht *Hamlet* und gibt zu verstehen, dass die Handlung auf einer dänischen Geschichte basiert, die dem zeitgenössischen Publikum wohl bekannt war; zusätzlich las Shakespeare nicht nur eine, sondern mehrere Versionen dieser Geschichte über Mord und Rache.²²⁸ Charakteristisch für Shakespeares Zeit ist außerdem die Tatsache, dass zwischen Geschichte und Tragödie nicht wirklich unterschieden wurde: „ [...] the underlying structure of most

²²⁶ Greenblatt, Stephen: *Will in the World*. S. 11

²²⁷ Ebenda, S. 13

²²⁸ Vgl. Ebenda, S. 295

human history, with its endless pattern of rise and fall, seemed to him tragic, and conversely tragedy as he conceived it was rooted in history.”²²⁹

Von Pratchett als unrealistisch empfunden wird allerdings die Sprache Shakespeares. In etlichen Passagen wird diese parodiert, vor allem wenn es sich um Monologe handelt. Auch Ulrich Suerbaum beschäftigt sich mit der Beschaffenheit von Shakespeares Sprache und schreibt:

Der Autor verzichtet sogar – im Gegensatz zu den meisten modernen Dramatikern – auf die Erzeugung der Illusion, daß seine fiktiven Figuren so redeten wie wirkliche Personen. Wir haben es mit einer Sondersprache zu tun, die zum Teil ein gattungsbedingtes poetisch-dramatisches Idiom darstellt, zum Teil eine Eigensprache Shakespeares, ein Idiolekt ist.²³⁰

Auch Greenblatt bemerkt bei der Analyse von Shakespeares Dramen, „dass es schwer ist, solche Monologe nicht bühnenhaft klingen zu lassen.“²³¹ Als Beispiel untersucht er einen Monolog aus *Richard III* und kommt zum Schluss, dass die Hauptfigur – sobald sie beginnt ihr Inneres vor dem Publikum darzulegen – auf eigenartige Weise künstlich und hölzern wirkt: „[...] the soliloquy, as a way of sketching inner conflict, is schematic and mechanical, as if within the character onstage there was simply another tiny stage on which puppets were performing a Punch-and-Judy show.“²³² Dieses Zitat aus Greenblatts Werk verweist auf die erstaunlichste Gemeinsamkeit zwischen seinen Thesen und Pratchetts Parodie von Shakespeares Dramen: *Punch and Judy* ist eine sehr beliebte Puppen-Comedy-Show, die ihre Wurzeln in der Commedia dell’arte hat. Sie ist ähnlich unserem Kasperltheater. Pratchett sind scheinbar ähnliche Parallelen zwischen Shakespeares Dramen und *Punch and Judy* aufgefallen, denn in diesem Dialog parodiert er Shakespeare, in dem er ihn aufzieht wie eine *Punch and Judy Show*:

KING. Now, I’m just going to put the crown on this bush here, and you will tell me if anyone tries to take it, won’t you?
 GROUNDINGS: Yes!
 KING: Now if I could just find my horsey...
 (1st assassin pops up behind rock.)
 AUDIENCE: Behind you!
 (1st assassin disappears.)
 KING: You’re trying to play tricks on old Kingy, you naughty...²³³

²²⁹ Ebenda, S. 296 f.

²³⁰ Suerbaum, Ulrich: *Shakespeares Dramen*. S. 11

²³¹ Greenblatt, Stephen: *Will in the World*. S. 299 [Übersetzung durch mich]

²³² Vgl. Ebenda

²³³ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 243

Dass Pratchett aus wissenschaftlichem Interesse Greenblatts Buch gelesen hat, ist allerdings ausgeschlossen, da *Will in the World* im Jahre 2004 geschrieben / 2005 veröffentlicht wurde, während *Wyrd Sisters* bereits 1988 das erste Mal im Gollancz-Verlag erschien.

Greenblatt kommt jedenfalls zum Schluss, dass sich Shakespeares Figuren so ausdrücken, weil sie sich ihrer Künstlichkeit bewusst sind; so auch der Tatsache, dass sie auf einer Bühne stehen und Theater spielen.²³⁴ Das erinnert wieder ein wenig an Pratchetts Figuren, die auch manchmal wittern, dass sie fiktiv sind.

Eine weitere Parodie von Shakespeares Monologen ist die so genannte „Worm speech from *The Tyrant*“:

They say this fruit be like unto the world
So sweet. Or like, say I, the heart of man
So red without and yet within, unclue'd,
We find the worm, the rot, the flaw.
However glows his bloom, the bite
Proves many a man be rotten at the core.²³⁵

Pratchett wählt ein absurd wirkendes Thema – ein Apfel und sein Wurm – und verwendet dies als Metapher, die nicht wirklich aufgeht: Wir wissen eigentlich nicht, worum es geht. Er parodiert hier Shakespeares Sprache und die Tatsache, dass das Publikum auch bei Shakespeares Stücken nicht immer fähig ist, die Bedeutung des Gesagten zu verstehen. Suerbaum erklärt, dass Shakespeares Sprache aus verschiedenen Gründen so beschaffen ist und u. a. mit den Zuständen in England im elisabethianischen Zeitalter zu tun hatte:

In der Regierungszeit Elisabeths ist nicht nur, bedingt durch den neuerrungenen Platz unter den führenden Nationen, durch das subjektive, von der Wirtschaftsgeschichte nicht bestätigte Gefühl wachsenden Wohlstands und durch kräftige Propaganda der Behörden, vollzieht sich gleichzeitig ein Wandel in der Einstellung zur Sprache und eine Zunahme der kunstsprachlichen Aktivitäten.²³⁶

Suerbaum merkt an, dass wir es nicht nur mit elisabethianischem Englisch, bzw. der Gemeinsprache zu tun haben, sondern auch mit einer Sondersprache Shakespeares. Jeder Dramatiker bzw. Autor entwickelte damals eine solche Sondersprache und prägte eigene Begriffe.²³⁷ Shakespeare hatte eine so genannte Grammar School in England besucht, in der hauptsächlich lateinische Grammatik,

²³⁴ Vgl. Greenblatt, Stephen: *Will in the World*. S. 300

²³⁵ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 105

²³⁶ Suerbaum, Ulrich: *Shakespeares Dramen*. S. 72

²³⁷ Vgl. Ebenda, S. 73

Stillehre und Rhetorik unterrichtet wurde, was seinen Stil beeinflusste. Aus den im Zitat genannten Gründen war das Publikum sehr offen für sprachliche Neuerungen und Experimente, daher setzten sich Sondersprachen leicht durch. Das Publikum erwartete nicht, dass es alles verstehen musste, was auf der Bühne gesagt wurde und konnte ein Wortgefecht auch ohne Bedeutungsanalyse genießen²³⁸:

Wir tendieren heute dazu, das elisabethianische Publikum zu überschätzen und ihm ein volles Verständnis der Shakespeareschen Sprache zuzutrauen. [...] Kein elisabethianischer Theaterbesucher hat alle wesentlichen Aussagen des *Hamlet* erfaßt. Man war jedoch zur Anstrengung und zu Bescheidung mit partiellem Verständnis bereit.²³⁹

Am Anfang des Romans besuchen die drei Hexen Magrat, Esme und Gytha eine Theateraufführung, da sie Verence neugeborenen Sohn vor Lord Felmet schützen wollen. Bei einer Truppe meinen sie, wäre er sicher, da diese auf der Discworld umher reist und nicht so leicht zu finden ist. Esme Weatherwax zeigt sich wieder misstrauisch gegenüber dem Theater und seinen Konventionen. Sie muss sich damit abfinden, dass die Morde nicht real sind und es sich auch nicht um eine Lüge handelt, wenn ein Mann in Damenkleidern vorgibt eine Frau zu sein. Hier haben wir es wieder mit einer Kritik des Hyperrealen zu tun, wie sie Smith in *The Postmodern Fairytale* beschreibt. Bei den männlichen Schauspielern mit femininem Dresscode handelt es sich aber um Konventionen während der Anfänge der Wanderbühne, als es Frauen noch nicht gestattet war, die Bühne zu betreten. Die drei Hexen besuchen im Laufe des Romans noch eine zweite Vorstellung und wieder ist Granny echauffiert über den Mann in Strumpfhosen, der den Prolog wiedergibt. Auch hier handelt es sich um eine Parodie der Bühnenpraxis, die von Granny als negativer Einfluss betrachtet wird: „The theatre worried her. It had a magic of its own, one that didn't belong to her, one that wasn't in her control. It changed the world, and said that things were otherwise as they were.“²⁴⁰ Hier verschwimmen wieder Fakt und Fiktion. Für Granny unterscheidet sich das historische Drama nicht sehr, von dem, was ihre Schwester Lily in *Witches Abroad* tut: Fantasien, die auf Realität basieren, werden auf der Bühne zu einer künstlichen, fiktiven Welt.

Die so genannte „Dysk“ ist eine Anspielung auf das Global Theatre. Mehr aber als über dessen Beschaffenheit amüsiert sich Pratchett über die Zustände im

²³⁸ Vgl. Ebenda, S. 74

²³⁹ Ebenda, S. 75

²⁴⁰ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 276

Theater: Die Situation der Schauspieler, das Verhalten des Publikums, u. s. w. Die nicht vorhandene Distanz zwischen Bühnengeschehen und Publikum parodiert er etwa durch Szenen, in denen Menschen Obst und Gemüse auf Darsteller und Bühne werfen, wenn ihnen das Stück nicht gefällt.

Auch die Feudalgesellschaft ist ein geschichtlicher Bereich, der von Pratchett parodiert wird. Der König von Lancre treibt Steuern bei seinen Untergebenen ein. Wer nicht bezahlt wird bestraft. Diese kulturelle Praxis, Steuern von der Landbevölkerung einzutreiben, wird durch Modifizierung der Verhältnisse parodiert. Lord Felmet etwa, lässt ihre Häuser niederbrennen, wenn sie nicht zahlen. Verence war da gutmütiger: Er gab den Bewohnern die Möglichkeit, das Haus zu verlassen, bevor er es niederbrannte.

Pratchett parodiert weiters die Szene aus *Macbeth* Akt 4 / Szene 1, in denen die Hexen unappetitliche Ingredienzen in ihrem Kessel zu einem eigenartigen Gebräu vermischen. Er parodiert sie auf zwei Ebenen: (1) Durch die Einflechtung wörtlicher Zitate wie „*Round about the cauldron go [...]*“²⁴¹ oder das modifizierte Zitat „*Double, hubble, strubble, trouble [...]*“²⁴² (2) durch die Parodie der verwendeten Zutaten. Pratchett fügt einen Diskurs über Vegetarismus hinzu: Nanny und Granny verwenden ein geschlachtetes Schwein und Magrat klärt sie auf, dass Goodie Whemper (die Hexe, die Magrat eingeschult hat) meinte, von Gemüse stammendes Protein wäre ein perfekter Ersatz und vermeide unnötige Grausamkeit. Hier kommt es also wieder zu Vermischung von Fakt und Fiktion, durch die Einflechtung eines zeitgenössischen Diskurses aus unserer Welt.

Die Kessel-Szene hat aber auch historische Hintergründe. Die Vorlage für den Charakter des Macbeth bildete der schottische König James, für den Shakespeare lange tätig war. Wie Lord Felmet in *Wyrd Sisters* hatte dieser eine Obsession mit Hexen; er las zahlreiche Bücher und füllte seinen Geist mit stereotypischen Vorstellungen über Hexen. Diese Kessel-Szene ist in Hinblick auf diese Vorstellungen konzipiert. Shakespeare wollte dessen Erwartungen erfüllen, sein Interesse an seinen Stücken aufrechterhalten. Dies bedachte er beim Schreiben seiner Dramen. Auch hier hatte er wieder eine textuelle Vorlage: *Malleus maleficarum* von Reginald Scott, das James eigentlich verbrennen lies. Scott behauptet darin, dass diese stereotypischen Fantasien durch Literatur verursacht

²⁴¹ Ebenda, S. 240 [auch zu finden in Shakespeare, William: *Macbeth*, S. 104]

²⁴² Ebenda, S. 241 [Im Original: „Double, double toil and trouble, [...]“; Ebenda]

werden. Shakespeare verwendete sein Buch dennoch zu seinem Vorteil und konnte sich eine Kopie sichern, bevor alle Ausgaben in Feuer aufgingen. Hexen und ihre Machenschaften waren ein wichtiges Element, da James sie zwar einerseits als bedrohlich empfand, aber auch ein wundervolles Schauspiel in ihrem Verhalten sah.²⁴³ Bei ihrem Besuch des letzten Theaterstücks in *Wyrd Sisters* kämpfen die drei Hexen gegen die dargestellten Klischees an. Deswegen kritisiert Granny auch diese hyperreale Darstellung auf der Bühne: Sie hat Angst, dass sich die Klischees in den Köpfen der Menschen durch das Theater festsetzen (ähnlich wie Scott es in der oben genannten Abhandlung beschreibt). Wir haben es wieder mit Welten zu tun, die in der Fantasie von Menschen entstehen und im Endeffekt zu Realität werden, wenn die Bewohner der Scheibenwelt Hexen nach derartigen stereotypischen Vorstellungen behandeln.

Interessant ist auch, dass Tomjon sich weigert König zu werden, weil er Schauspieler ist und dies dann die einzige Rolle ist, die er spielen würde. Hier verschwimmen wieder Fakt und Fiktion: Ein König übt keine Funktion aus, sondern spielt eine Rolle. Dies hat auch Bezug zu unserer empirischen Welt; in der konstitutionellen Monarchie Englands hat die Queen mittlerweile auch mehr eine repräsentative als eine leitende Funktion. Auch parodiert Pratchett die Tatsache, dass man durch Vererbung zum König wird und nicht durch Kompetenz: „A king isn't something you're good at, it's something you are.“²⁴⁴ Hier handelt es sich wieder um eine Parodie von kulturellen Praxen, die auch heute noch in bestehenden Monarchen gültig sind. Deren selbstverständliche Durchführung und die Autorität wird kritisiert, die jemand nur durch Geburt in eine Königsfamilie in die Wiege gelegt bekommt.

Zum Thema Geschichte gibt es auch wieder theoretische Überlegungen: Der Hofnarr diskutiert mit der Duchess über Geschichte und sagt dabei:

[Fool] Because the past is what people remember, and memories are words. Who knows how a king behaved a thousand years ago? There is only recollection, and stories. And plays, of course. [...]

[Duchess] You tell me history is what people are told? [...]

[Fool – über einen König namens „King Gruneberry the Good“] Was he? [...] Who knows, now? What was he good at? But he will be Gruneberry the Good until the end of the world.²⁴⁵

²⁴³ Vgl. Greenblatt, Stephen: *Will in the World*. S. 349–353

²⁴⁴ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 317

²⁴⁵ Ebenda, S. 174 f.

Hier wird wieder das Vertextungsproblem diskutiert: Geschichte besteht nur aus Erinnerungen, Worten und den damit verbundenen Texten. Diese sind subjektiv gestaltet – oder sogar Theaterstücke. Wir sind nicht mehr fähig Geschichte nachzuempfinden oder zu überprüfen, sondern müssen uns auf Dokumente, Literatur und Anekdoten verlassen. Theaterstücke sind in der Scheibenwelt auch dazu da, um Worte in Geschichte zu verwandeln. Deswegen will Lord Felmet ein Theaterstück, in dem er positiv dargestellt wird, um genauso in die Geschichte einzugehen.

Auch Mythologie fließt wieder in Pratchetts Werk ein. Abgesehen von der Erwähnung der irischen Banshees gibt es Szenen in *Wyrd Sisters*, in denen sich die Hexen um das Land bemühen, das aufgewacht ist, weil es sich unglücklich fühlt: Es verlangt nach einem König, der sich darum kümmert. Es will einen rechtmäßigen Herrscher. Diese Verbindung zwischen König und Land kommt aus der irischen Mythologie. In altirischen mythologischen Texten, muss der König die richtige 'Sovereignty-Goddess' heiraten, damit er der gerechtfertigte Herrscher ist. Die Göttin ist symbolisch für das Land, das in der irischen Mythologie weiblich ist: „This goddess is the symbol of the land, whose union with the prospective king ensures his sovereignty. Without union with her he cannot become a king acceptable to his people. Without her rightful ruler she is lost [...]“²⁴⁶ Funktion dieser Anspielung ist es, den Aspekt der ungerechtfertigten Herrschaft Lord Felmets stärker zu unterstreichen. Es wird verdeutlicht, wie sehr ein Land darunter leiden kann, wenn es von der falschen Hand geleitet wird.

An dieser Stelle sollte kurz erwähnt werden, dass es zu *Wyrd Sisters* auch eine Fortsetzung gibt: Den Roman *Lords and Ladies*. Dieser ist ein Hypertext zu Shakespeares Drama *A Midsummernight's Dream*. Ich stütze mich auf einen Aufsatz von Sarah Annes Brown, wenn ich anmerke, dass auch in *Lords and Ladies* der Hypotext wieder dazu verwendet wird, den schmalen Grad zwischen Fakt und Fiktion aufzuzeigen. Brown schreibt, dass Pratchett in dem Roman annimmt, dass *A Midsummernight's Dream* eine vorhergehende reale Welt von Elfen beschreibt und diese dadurch erschaffen wird.²⁴⁷ Literatur besitzt also wieder die Macht, aus geistigen Konstrukten oder Fantasie Realität zu kreieren. Ich habe allerdings auf die genaue Analyse von *Lords and Ladies* verzichtet. Pratchett's Parodiekonzept ist dort

²⁴⁶ Ní Bhrolcháin, Muireann: *Women in Early Irish Myths and Sagas*. In: *The Crane Bag* 4 (1) 1980. S.

12

²⁴⁷ Vgl. Browne, Sarah Annes: *“Shaping Fantasies”: Responses to Shakespeare's Magic in Popular Culture*. In: *Shakespeare* 5 (2) 2009. S. 172

sehr ähnlich, wie in bereits von mir analysierten Romanen. Ich würde daher nur vieles wiederholen, was in der Arbeit bereits gesagt wurde. Da diese beiden Romane aber eigentlich zusammengehören, ist es aber interessant zu beobachten, dass sich etwa die Anspielungen auf irische Mythologie dort fortsetzen. Karen Sayer schreibt, dass Magrat sich in *Lords and Ladies* wie Königin Medb verhält:

Her fake red, rusty armour representing the shift from the sanctity of virginity to the red-gold of the warrior, Magrat for a while plays out the mythical role of Queen Medb [...]. Likewise Verence's kingship is only really assured after he marries Magrat [...].²⁴⁸

Auch andere Intertexte in *Wyrd Sisters* widmet Pratchett den Iren, wie etwa in dieser Szene: Der Dramaturg Hwel ist einmal gezwungen sein Stück umzuschreiben: „[...] he'd have rewritten the funny bits to allow for the fact that the hero had been born in a handbag.“²⁴⁹ Hier handelt es sich um eine Anspielung auf *The Importance of Being Earnest* von Oscar Wilde. Ein anderer Dialog wiederum ist eine Parodie von *Waiting for Godot* von Samuel Beckett:

1ST WITCHE: He's late. *(Pause)*
2ND WITCHE: He said he would come but he hasn't. This is my last newt. I saved it for him. And he hasn't come. *(Pause)*²⁵⁰

Hier handelt es sich um eine Parodie durch Maskierung – im Sinne Margaret Roses (siehe Kapitel 2. 3) – in der sich der Autor mit dem Gegenstand seiner Satire identifiziert. Oscar Wilde oder Samuel Beckett sind beide sehr humorvolle Autoren – eine Gemeinsamkeit zwischen ihnen und Pratchett. Der erste Intertext lenkt die Aufmerksamkeit auf die Mühe, die der Autor hat, sein Werk mit dem Publikumsgeschmack zu vereinen, was auch zur Folge haben kann, dass er sein Werk manchmal umschreiben muss. Der zweite Intertext verdeutlicht das sinnlose Warten der Hexen auf Tomjon, der das Königreich retten soll. Pratchett vereint die Szene mit einem absurdistischen Text, in dem es nur um das Warten geht. Dadurch unterstreicht er diesen Aspekt des Wartens, ohne sie detaillierter beschreiben zu müssen.

Außerdem befinden sich metatextuelle Anspielungen auf Märchen in *Wyrd Sisters* in einer Szene, in der Black Aliss erwähnt wird. Diese vielseitig begabte Hexe ist uns ja bereits bekannt. An dieser Stelle werden nicht patriarchale Subtexte, sondern romantische Anklänge parodiert: „Very romantic, Black Aliss was. There was

²⁴⁸ Sayer, Karen: *Witches*. S. 145

²⁴⁹ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 209

²⁵⁰ Ebenda, S. 255

a bit of romance in her spells. She liked nothing better than Girl meets Frog.”²⁵¹ Wieder stellt Pratchett dieser Geisteshaltung die Ratio der drei Hexen entgegen. Sie bezweifeln etwa, dass es sinnvoll ist, einen Kürbis in eine Kutsche zu verwandeln [*Aschenputtel*, bzw. *Cinderella*] und Granny bezweifelt, dass Black Aliss wirklich alle Bewohner eines Schlosses schlafen ließ [*Dornröschen*], eher hat sie etwas an der Zeit verändert. Ihr Argument: „That’s an old wives’ tale.” verweist darauf, dass Märchen in ihrer Struktur nicht mehr ganz aktuell sind und altmodische Elemente enthalten (wie man auch an den patriarchalen Subtexten in *Witches Abroad* sehen konnte). Doch für manche Bewohner der Discworld zählen alte Klischees noch. So fragt der Hofnarr Magrat bevor er sie küsst, um sicher zu gehen: „If I kiss you [...], do I turn into a frog?”²⁵² Es ist bestimmt kein Zufall, dass diese Frage Magrat gestellt wird, die ja für ihre fortschrittliche und alternative Geisteshaltung bekannt ist.

Karen Sayer fügt dieser Szene noch hinzu, dass Pratchett hier auf eine zeitgenössische Theorie anspielt, die besagt, dass Zeit beweglicher ist, als wir denken. Wie wir wissen sind sind Anspielungen auf naturwissenschaftliche Theorien typisch für Pratchetts Werk.²⁵³

Auch in *Wyrd Sisters* stellt Pratchett wieder theoretische Überlegungen über Literatur an. Interessant ist etwa, dass Lord Felmet sich durch Bücher über Hexen zu informieren versucht, die aber alle von „wizards, who are celibate and get some pretty funny ideas around four o’clock in the morning”²⁵⁴ geschrieben wurden. Aus *Equal Rites* wissen wir außerdem, dass Zauberer Vorurteile gegen Hexen haben und sich mit ihren Praktiken gar nicht auskennen. Insofern enthalten diese Werke nur Hexen-Klischees und keine internen Informationen. Diese Episode zeigt uns, dass bei der Recherche immer der Autor / die Autorin eines Buches mitbedacht werden muss, der ja den Inhalt des Werkes beeinflusst. Bücher sind nicht objektiv, sondern präsentieren selbst in der Discworld nur Sichtweisen.

In einer Szene beschäftigt sich der englische Fantasybuchautor sogar mit dem Thema Textedition. Er fügt eine Passage hinzu, in der ein Theaterstück entsteht und korrigiert wird:

²⁵¹ Ebenda, S. 183

²⁵² Ebenda, S. 200

²⁵³ Vgl. Sayer, Karen: *Witches*. S. 138

²⁵⁴ Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. S. 57 [in der Fußnote; Pratchett verwendet gerne Fußnoten für Autor-Kommentare]

KING: Is this a ~~duck-knife~~ dagger I see ~~behind~~ ~~beside~~ ~~in front of~~ before me, its beak handle pointing at ~~me~~ my hand?

1ST MURDERER: I' faith, it is not so. ~~Oh, no it isn't!~~

2ND MURDERER: Thou speakest truth, sire. ~~Oh, yes it is!~~²⁵⁵

Tomjon korrigiert Hwels Stücke und streicht dabei absurde Formulierungen, ersetzt komische durch dramatisch klingende Ausdrücke und streicht unnötige Zusätze. Es wird auch angemerkt, dass Hwel während des Schreibprozesses mehrere Blätter Papier zusammengeknüllt an die Wand geworfen hat. Hier wird der mühsame Akt des Schreibens parodiert. Pratchett benutzt erneut die Parodie durch Maskierung, um sich mit der Maske selbst zu identifizieren (siehe Kapitel 2. 3.). Gleichzeitig geht es aber auch um den Akt des Korrigierens und Editierens –oder die Aufzeichnung des Entstehungsprozesses eines Werkes, wie es die Textedition tut. Er weist hier auf eine Entwicklung hin, die auch *Wyrd Sisters* durchlaufen hat; bloß kann man diese im Roman nicht mehr nachvollziehen. Hier wird sie aber sichtbar gemacht, wie in einer historisch-kritischen Ausgabe von Shakespeares Werken. Das Medium Buch reflektiert sich in postmoderner Manier wieder selbst und zeigt Details auf, die dem Leser / der Leserin nicht bewusst sind. Auf der folgenden Seite wiederholt sich dieses Prinzip wieder; die Tatsache, dass Tomjon begeistert über die Sichtbarkeit des Schreibprozesses ist, parodiert die Literaturwissenschaft und ihre Begeisterung für derartige Untersuchungen.

Alexander Ipfelkofer zieht in seiner Diplomarbeit aber andere Schlüsse aus diesem Zitat. Er sieht darin eine Anspielung auf Monthly Pythons Film *Holy Grail*.²⁵⁶ Ich halte dies auch nicht für ausgeschlossen. Terry Pratchetts Werk lässt nicht selten mindestens zwei Lesearten einer Stelle zu.

In *Wyrd Sisters* benutzt Pratchett wieder den Ausdruck „dramatic necessity“ so wie es bereits bei *Eric* der Fall war. Er wird von Tomjon in einer Diskussion mit Hwel benutzt; er will dem Dramatiker bewusst machen, dass der Geist notwendig ist und nicht aus dem Stück gestrichen werden darf. Aber nicht nur Pratchett beschäftigt sich mit dem Vorkommen von Geistern in Shakespeares Stücken als „dramatic necessity“, auch Greenblatt fragt sich in *Will in the World*, weswegen Shakespeare eine Vorliebe für Geistererscheinungen hat und zwar am Beispiel *Hamlet*. Er fragt sich, ob der Geist vielleicht nur vorkommt, um das Publikum in einen Zustand des Schauderns zu versetzen, da dies bereits bei Thomas Kyd gut funktionierte. Die

²⁵⁵ Ebenda, S. 243

²⁵⁶ Vgl. Ipfelkofer Alexander: *Formen und Funktionen von Zitaten und Anspielungen in ausgewählten Romanen Terry Pratchetts*. Erlangen: Univ. Dipl. 2000. S. 44

Notwendigkeit – so Greenblatt – entsteht aber weniger dadurch, als durch Shakespeares Veränderungen seiner historischen Textvorlage: In der Originalfassung braucht man keinen Geist, da der Mord öffentlich bekannt ist. In Shakespeares Version gewinnt er an Bedeutung, da er ein Geheimnis aus dem Mord macht.²⁵⁷ Aus den gleichen Gründen kann auch Pratchetts Parodie nicht auf den Geist von König Verence in *Wyrd Sisters* verzichten: Auch hier handelt es sich um einen Mord, der anfangs nicht bekannt ist, sondern von der Bevölkerung Lancre nur erahnt wird.

²⁵⁷ Vgl. Greenblatt, Stephen: *Will in the World*. S. 304

Jenna Miller kommt bei der Analyse von *Wyrd Sisters* zum Schluss, dass Pratchetts postmoderne Parodie von *Macbeth* den Humanismus in Shakespeares Dramen herausfordert:

Humanism and postmodernism reach a common ground in Terry Pratchett's *Wyrd Sisters*, and from this common ground, Pratchett launches an expedition to further chart the intricacies of the postmodern and humanist tendencies in Shakespeare's *Macbeth*. [...]

Terry Pratchett, as a postmodernist, parodies the disorder found Jacobean England as exposed through Shakespeare's own cultural experience with the cultural disorder of his own time period in *Wyrd Sisters* to display how two different time periods can arrive at the same cultural issues. Such issues arise in both cultures from the concepts of religion, magic and the supernatural, the nature of the individual and guilt, as well as cultural truths and expectations.²⁵⁸

²⁵⁸ Miller, Jenna: *Terry Pratchett's Literary Tryst with Shakespeare's Macbeth: A Postmodernist Reading with a Humanist Guide*. Zitiert von: University of South Florida Website <http://honors.usf.edu/documents/Thesis/U40400835.pdf>. Zuletzt eingesehen am 4. 08. 2011

Schlusswort

Wenn man Jack Zipes Theorien folgt, so kann behauptet werden, dass Pratchetts verwendete Intertexte sogar zusammenhängen; egal ob es sich um Shakespeare, Homer oder Volksmärchen handelt. Ihre Gemeinsamkeit liegt in den verwendeten Motiven gleichen Ursprungs:

When we look at more refined and subtle forms of cultural expression, it becomes obvious that folk tales and folk-tale motifs have played a major role in their development. For example, Shakespeare's plays were enriched by folk tales, and one could return to Homer and the Greek dramatists to trace the importance of folk-tale motifs in the formation of enduring cultural creations.²⁵⁹

Wenn man die ausgewählten Romane abschließend miteinander vergleicht, kommt man zu folgendem Resumée:

Nightwatch eignet sich hervorragend für eine New Historicist-Lesart, da Pratchett eine Gegengeschichte zur Revolution schreibt und der Roman das Vertextungsproblem verdeutlicht. Als Symbol für diese Gegengeschichte dienen Monumente. Sie sind Objekte „kulturellen Gedächtnisses“ und „Motor der Verfälschung“ im assmannschen Sinn. Die Intertexte, die auf den Sozialroman verweisen, erlauben Pratchett auf die ästhetischen und theoretischen Prämissen des Sozialromans (z. B. romantische oder naturalistische Ästhetik; Milieutheorie) hinzuweisen.

Eric weist Parallelen zu *Nightwatch* in seiner Geschichtstheorie auf, nach der Geschichte ein nicht veränderbarer Kreislauf ist. Die Geschehnisse werden in der Discworld dokumentiert; Texte verfälschen aber die Wirklichkeit, weil antike Epen für das Zielpublikum interessant sein mussten. Dies aufzuzeigen ist die Funktion der Intertexte in *Eric*. Goethes *Faust* dagegen dient Pratchett nur dazu, eine Rahmenhandlung zu schaffen.

In *Equal Rites* geht es um kollektive Vorstellungen von Männlich- und Weiblichkeit. Die Gendergeschichte wird durch einen Methodenstreit zwischen den Hexen (mit ihrer praktischen Arbeitsweise) und den Zauberern (mit ihrer theoriegeleiteten Arbeitsweise) parodiert. Im Gegenteil zu *Eric* und *Nightwatch* ist hier eine Veränderung des gesellschaftspolitischen Zustandes möglich. Es waren weniger Intertexte zu finden, als in den anderen Romanen, die ich untersucht habe.

²⁵⁹ Zipes, Jack David: *Breaking the magic spell: Radical theories of folk and fairy tales*. London: Heinemann 1979. S. 7

Die Funktion der Anspielung auf Lovecraft ist es, ein Thema zu verdeutlichen, das sich durch Pratchetts *Discworld*-Romane zieht und eine zentrale Stellung einnimmt, wie Karen Sayer es treffend beschreibt: Texte, Sprache, Geschichte(n) und Autorschaft sind Machtinstrumente, die ihre Umgebung beeinflussen. Gleichzeitig sind sie nur Konstrukte – aber auch Konstrukte bestimmen die Erfahrungen der Figuren und Menschen in unserer „Rundwelt“.²⁶⁰

Small Gods parodiert die Geschichte der Religion und – kontrastierend dazu – jene der Philosophie. Beide werden kritisch beleuchtet; die Philosophie gewinnt den Vergleich: Sie ist zwar abstrakt und oft unverständlich, aber gleichzeitig offen für verschiedene Sichtweisen. Pratchett bedient sich weiters der Anekdote für seine Gegengeschichte, daher war auch hier mein New Historicist-Ansatz für den Umgang mit historischen Anspielungen besonders fruchtbar. Folglich finden sich hier vorwiegend philosophische Intertexte. Es wiederholt sich das Motiv der Macht von Schriftkultur.

Witches Abroad ist zusammen mit *Wyrd Sisters* der am meisten kommentierte Roman Pratchetts durch andere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen. Die Märchen-Intertexte und mythologischen Anspielungen haben eine größere Bedeutung, als es bei der Erstlektüre scheint. Es geht um alte Geschichten, die konservative und patriarchale Konnotationen haben. Auf andere Weise sind sie aber noch aktuell, da Geschichten und fantastische Gedankenkonstrukte auch unsere empirische Welt bzw. unser Denken beeinflussen. Wieder wird das kulturelle Machtpotential von Literatur aufgezeigt. Die Spiegel-Metapher verbindet den Roman mit unserer empirischen Welt.

Wyrd Sisters ist ein Hypertext auf *Macbeth*, enthält aber zahlreiche andere metatextuelle Anspielungen auf andere Dramen Shakespeares. Hier ist ein starker Bezug zwischen Literatur und Geschichte gegeben, da Pratchett auch das elisabethianische Zeitalter und seine Konventionen parodiert. Es lassen sich nicht nur Parallelen zwischen Pratchett und Shakespeare finden; es werden auch die Gemeinsamkeiten von Fantasy und unserer empirischen Welt aufgezeigt: Die Vorherrschaft des Hyperrealen (Baudrillard) in unserer postmodernen Gesellschaft.

In Bezug auf Parodie sind Pratchetts häufigste Stilmittel (1) Parodie durch Übertreibung, (2) Parodie durch Umkehrung der Verhältnisse, (3) Parodie durch Maskierung im Sinne von Rose (siehe Kapitel 2. 3), (4) postmoderne Parodie zur in

²⁶⁰ Vgl. Sayer, Karen: *Witches*. S.135

Fragestellung von Autoritäten im Sinne Dentiths (siehe Kapitel 2. 3.) und (5) Parodie durch die kontrastierende Gegenüberstellung von fantastischen Vorstellungen und rationalen Ideen.

Einige WissenschaftlerInnen (v. a. Stacie Hanes, Jenna Miller, Kevin Smith), deren Artikel ich in meiner Arbeit zitiert habe, weisen darauf hin, dass Pratchetts Werk aufgrund des Genres akademisch gering geschätzt wird, andere stufen die Situation positiver ein, da es eine Reihe publizierter Artikel gibt, die bereits auf die lohnende literaturwissenschaftliche Analyse seiner Werke hinweisen. Dieser Diskurs findet allerdings im englischen Sprachraum statt. Ich bin bei meiner Recherche auf keine deutschsprachigen Bücher, Artikel oder Aufsätze gestoßen; mit Ausnahme der Diplomarbeit einer gewissen Nicole Malatko aus Wien, die sich mit der Übersetzung von Wortspielen beschäftigt und jener von Alexander Ipfelkofer aus Erlangen. Ich schließe die Möglichkeit keinesfalls aus, dass solche Arbeiten existieren; aber sicherlich sind sie in Österreich nicht zu finden, da auch Datenbanken wie MLA oder Jstor nur englischsprachige Artikel in der Ergebnissuche liefern. Christopher Byrant bemerkt ganz richtig, dass aus postmoderner Sicht Pratchetts Werk genauso viel Aufmerksamkeit verdient hat, wie literarisch anerkannte Romane. Die Grenzen zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kultur sind in der Zeit der Postmoderne nicht mehr gültig.²⁶¹

²⁶¹ Vgl. Byrant, Christopher: *Postmodern Parody in the Discworld Novels of Terry Pratchett*. Plymouth, Univ. Diss. Zitiert von: <http://www.lspace.org/ftp/words/theses/postmodern-pratchett.doc>. Zuletzt eingesehen am 4. 08. 2011

Bibliographie

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Hugo, Victor: *Les Misérables I*. Hg. v. Gohin, Yves. Paris: Gallimard 1995.
- Pratchett, Terry: *Equal Rites*. London: Corgi Books 1987.
- Pratchett, Terry: *Wyrd Sisters*. London: Corgi Books 1989.
- Pratchett, Terry: *Eric*. London: Gollancz 1990.
- Pratchett, Terry: *Witches Abroad*. London: Corgi Books 1992.
- Pratchett, Terry: *Small Gods*. London: Corgi Books 1993.
- Pratchett, Terry: *Lords and Ladies*. London: Corgi Books 1993.
- Pratchett, Terry: *Nightwatch*. London: Corgi Books 2003
- Sartre, Jean Paul: *Huis clos*. Stuttgart, u. a.: Klett 1981
- Shakespeare, William: *Macbeth. Zweisprachige Ausgabe Englisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam 1996.

Sekundärliteratur

New Historicism

- Baßler, Moritz: *Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 7–28
- Baßler, Moritz: *Historismus, Literarische Moderne und Literaturwissenschaft. Überlegungen zu einem Projekt*. In: Kamzelak, Robert S (Hg): *Historische Gedächtnisse sind Palimpseste. Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*. Paderborn: Mentis 2001. S. 127–136
- Colebrook, Claire: *New Literary Histories. New Historicism and contemporary criticism*. Manchester und New York: Manchester University Press 1997.
- Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach 1990. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Robin Cackett.
- Greenblatt, Stephen und Gallagher Catherine: *Practising New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press 2000.

- Greenblatt, Stephen: *Kultur*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 48–59
- Heitmann, Annegret: *Einleitung: Verhandlungen mit dem New Historicism*. In: Glauser, Jürg (Hg.) und Heitmann Annegret (Hg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 9–20
- Hohendahl, Peter Uwe: *A Return to History? The New Historicism and Its Agenda*. In: *New German Critique* (55) 1992. S. 87–104
- Kaes, Anton: *New Historicism and the Study of German Literature*. In: *The German Quarterly* 62 (2) 1989. S. 210–219
- Kaes, Anton: *New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?* In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 251–267
- Kamzelak, Robert S.: *Vorwort*. In: Kamzelak, Robert S (Hg.): *Historische Gedächtnisse sind Palimpseste. Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*. Paderborn: Mentis 2001. S. 7–10
- Lehan, Richard: *The Theoretical Limits of the New Historicism*. In: *New Literary History* 21 (3) 1990. S. 533–553
- Leinwand, Theodore B.: *Negotiation and New Historicism*. In: *PMLA* 105 (3) 1990. S. 477–490
- Liu, Alan: *Die Macht des Formalismus: Der New Historicism*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 94–163
- Michaels, Walter Benn: *The Victims of New Historicism*. In: *Modern Language Quarterly* 54 (1) 1993. S. 111–120
- Montrose, Louis A.: *Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 60–93
- Olsson, Thomas: *Neues und Altes im New Historicism*. In: Glauser, Jürg (Hg.) und Heitmann Annegret (Hg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 103–115
- Romero, Lora: *Vanishing Americans: Gender, Empire, and New Historicism*. In: *American Literature* 63 (3) 1991. S. 385–404
- Simonis, Annette: *New Historicism und Poetics of Culture: Renaissance Studies und Shakespeare in neuem Licht*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1995. S. 153–172

Intertextualität und Parodie

Dentith, Simon: *Parody. The new critical idiom*. London: Routledge 2000.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1993. Ins Deutsche übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Horning.

Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 2000.

Korkut, Nil: *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt / Main: Lang 2009.

Monk, Craig: *Parody as an Interpretative Response to Grimm's Kinder- und Hausmärchen*. Dunedin: Dep. of German, Univ. of Otago 1998.

Rose, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Rose, Margaret A.: *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld: Aisthesis 2006.

Märchen, Mythen, Fantasy, etc.

Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Slunsky, Monika: *Die telegene Märchenparodie als intertextuelles Phänomen*. Wien, Univ. Dipl. 2010.

Todorov, Tzvetan: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1975.

Zipes, Jack David: *Breaking the magic spell: Radical theories of folk and fairy tales*. London: Heinemann 1979.

Terry Pratchett und Discworld

Brennan Croft, Janet: *Nice, Good or Right: Faces of the Wise Woman in Terry Pratchett's "Witches" Novels*. In: *Mythlore* 26 (3/4) 2008. S. 151–164

Browne, Sarah Annes: *"Shaping Fantasies": Responses to Shakespeare's Magic in Popular Culture*. In: *Shakespeare* 5 (2) 2009. S. 162–176

Cockrell, Amanda: *Where the Falling Angel Meets the Rising Ape: Terry Pratchett's Discworld*. In: *Hollins Critic* 43 (1) 2006. S. 1–15

Hanes, Stacie L: *Aspects of Humanity: The Discworld Novels of Terry Pratchett*. Youngstown, Univ. Dipl. 2004

Hill, Penny: *Unseen University*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 89–107

Ipfelkofer Alexander: *Formen und Funktionen von Zitaten und Anspielungen in ausgewählten Romanen Terry Pratchetts*. Erlangen: Univ. Dipl. 2000.

Noone, Kristin: *Shakespeare in the Discworld: Witches, Fantasy, and Desire*. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 21(1) 2010. S. 26–40

Pratchett, Terry: *Imaginary Worlds, Real Stories*. *Folklore* (111) 2000. S. 159–168

Pratchett, Terry und Simpson, Jaqueline: *Mythen und Legenden der Scheibenwelt. Sagen, Sitten und Gebräuche auf der Scheibenwelt mit hilfreichen Hinweisen auf erstaunliche Parallelen zum Planeten Erde*. München: Manhattan 2009. Ins Deutsche übersetzt von Gerald Jung.

Sawyer, Andy: *The Librarian and His Domain*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 109–130

Sayer, Karen: *Witches*. In: Butler, Andrew (Hg.), u. a.: *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore und Maryland: Old Earth Books 2004. S. 131–152

Schanoes, Veronica L.: *Book as Mirror, Mirror as Book: The Significance of the Looking-glass in Contemporary Revisions of Fairy Tales*. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 20 (1) 2009. S. 5–23

Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Houndmills, Basingstoke, u. a.: Palgrave Macmillian 2007.

Sonstiges

Assmann, Aleida: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2010.

Bohn, Ralf und Fuder, Dieter: *Baudrillard. Simulation und Verführung*. München: Fink 1994.

Byatt, Antonia S.: *On histories and stories. Selected Essays*. London: Chatto & Windus 2000.

Erdbeer, Robert Matthias: *Götzens Name unter Goethes Hand. Semiotische Bemerkungen zur Poetologie des Sturm und Drang*. In: Kamzelak, Robert S (Hg): *Historische Gedächtnisse sind Palimpseste. Hermeneutik – Historismus – New Historicism – Cultural Studies*. Paderborn: Mentis 2001. S. 75–103

Geister, Oliver: *Kleine Pädagogik des Märchens: Begriff – Geschichte – Ideen für Erziehung und Unterricht*. Baltmannsweiler: Scheider-Verlag Hohengehren 2010.

Greenblatt, Stephen: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York: Norton 2005.

Greenblatt, Stephen: *Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (Einleitung)*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 29–34

Greenblatt, Stephen: *Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung)*. In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen und Basel: Francke 2001. S. 35–47

Maier, Karl Ernst: *Jugendliteratur. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*. Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1993.

Müller, Beate: *Hamlet at the Dentist's: Parodies of Shakespeare*. In: Müller, Beate (Hg.): *Parody: dimensions and perspectives*. Amsterdam, u. a.: Rodopi 1997. S. 127–153

Ní Bhrolcháin, Muireann: *Women in Early Irish Myths and Sagas*. In: *The Crane Bag* 4 (1) 1980. S. 12–19

Suerbaum, Ulrich: *Shakespeares Dramen*. Tübingen, Basel: Francke 2001.

Vice, Sue: *Introducing Bakhtin*. Manchester, u. a.: Manchester University Press 1997.

Onlinequellen

Byrant, Christopher: *Postmodern Parody in the Discworld Novels of Terry Pratchett*. Plymouth, Univ. Diss. Zitiert von: <http://www.lspace.org/ftp/words/theses/postmodern-pratchett.doc>. Zuletzt eingesehen am 4. 08. 2011

Hutcheon, Linda: *Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody*. Zitiert von: University of Toronto Research Repository <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10261/3/TSpace0172.pdf>. Zuletzt eingesehen am 28. 07. 2011

Miller, Jenna: *Terry Pratchett's Literary Tryst with Shakespeare's Macbeth: A Postmodernist Reading with a Humanist Guide*. Zitiert von: University of South Florida Website <http://honors.usf.edu/documents/Thesis/U40400835.pdf>. Zuletzt eingesehen am 4. 08. 2011

Neubauer, Paul: *Lovecraft, Howard Philip. Das Prosawerk*. Zitiert von: Kindlers Literaturlexikon Online www.kll-online.de. Zuletzt eingesehen am 9. 06. 2011

Anhang

a) Abstract (Deutsch)

In meiner Diplomarbeit *Geschichte und transtextuelle Anspielungen auf Mythen und kanonisierte Literatur in ausgewählten Romanen aus Terry Pratchetts Discworld* untersuche ich den Umgang des Autors mit (1) Verweisen auf Geschichte aus unserer empirischen Welt und (2) transtextuelle Anspielungen auf Mythen oder Werke kanonisierter Literatur. Als theoretische Grundlage dient mir einerseits ein New-Historicist-Ansatz, wenn es um Geschichtsbezüge und Vertextung geht; andererseits verwende ich Genettes strukturalistischen Ansatz zum Thema Transtextualität, bzw. verschiedene Theorien zum Thema Parodie (Margaret Rose, Simon Dentith, Nil Korkut, etc.) um mit den literarischen Referenzen umzugehen.

Ich untersuche schließlich die Romane *Nightwatch*, *Eric*, *Equal Rites*, *Small Gods*, *Witches Abroad* und *Wyrd Sisters*, und komme zum Ergebnis, dass Pratchett bestimmte Methoden der Parodie wiederholt anwendet, wie z. B. Parodie durch Maskierung (Margaret Rose), postmoderne Parodie verschiedener Diskurse (Nil Korkut), Parodie mit der Funktion Relativierung von Autorität (Simon Dentith), Parodie durch Übertreibung oder Parodie durch Umkehrung der Verhältnisse.

Pratchett macht sich aber nicht nur über kanonisierte Literatur, Populärkultur oder Geschichte lustig. Ein zentraler Bestandteil seines Werkes besteht aus erzähl- und geschichtstheoretischen Überlegungen. Ganz allgemein kann behauptet werden, dass seine *Discworld*-Romane einen theoretischen Unterbau haben. Dies zeigt sich etwa auch in seiner Art und Weise patriarchale Subtexte in Märchen aufzuzeigen, weil er dabei ähnlich vorgeht, wie die feministische Dekonstruktion.²⁶² Wenn es um narrative oder historische Texte geht, zeigt er gerne Details auf, die in großen Erzählungen unbeachtet bleiben; er schreibt mit Vorliebe Gegengeschichte(n) im Sinne der New Historicists.

Ziel meiner Arbeit ist es, zu beleuchten wie geschickt Pratchett Unterhaltungsliteratur mit viel tiefer gehenden Ideen und Philosophien (oder sollte

²⁶² Vgl. dazu auch das Kapitel über *Witches Abroad* in Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Houndmills, Basingstoke, u. a.: Palgrave Macmillian 2007.

ich vielleicht sagen „Gegen-Ideen und -Philosophien“) zu einem stimmigen Ganzen vereint und dabei aufzeigt, wie Fakt und Fiktion in einer postmodernen Gesellschaft miteinander verschmelzen.

b) Abstract (English)

This thesis: *Geschichte und transtextuelle Anspielungen auf Mythen und kanonisierte Literatur in ausgewählten Romanen aus Terry Pratchetts Discworld* (engl. *History and Transtextual References on Myths and canonised Literature in chosen Novels of Terry Pratchett's Discworld*) endeavours to examine the author's approach to dealing with two main topics. Firstly the use of references with regard to historical events in our empiric world. Secondly, the investigation of the transtextual references towards myths and works of canonised literature.

A New Historicist approach is my theoretical basis for historical references, while Genettes structuralist approach about Transtextuality and different approaches about parody (Margaret Rose, Simon Dentith, Nil Korkut, etc.) serve as my basis of his literary references.

I finally explore the novels *Nightwatch*, *Eric*, *Equal Rites*, *Small Gods*, *Witches Abroad* and *Wyrd Sisters* to conclude, that Pratchett uses particular methodologies repeatedly, for example: Parody through a mask (Margaret Rose), postmodern parody concerning different discourses (Nil Korkut), parody with the function to relativise authorities (Simon Dentith), and parody through exaggeration or parody through modification of the status quo.

But Pratchett doesn't only poke fun at canonised literature, popular culture or history. An essential part of his works focus on narrative or historical theory. One can generally claim, that his works have a theoretical base. This base shows itself for example in his way of highlighting patriarchal subtexts in classical fairy-tales, because he acts in a similar kind of way as feminist revisers.²⁶³

Furthermore Prachett likes to demonstrate ignored details in narrative and historical texts, who have been spared out by the "Big Stories"; in contrast to them he prefers to write counter-(hi)-stories like the New Historicists.

²⁶³ see also the chapter about *Witches Abroad* in Smith, Kevin Paul: *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Houndmills, Basingstoke, u. a.: Palgrave Macmillian 2007.

This thesis serves to illustrate how cunningly Pratchett has the ability to combine and intertwine entertainment with more deeper cultural ideas and philosophies (or maybe I should better call them “counter-ideas and -philosophies”) while at the same time, throughout all of this, it may be pointed out how close fact and fiction can become in what may be seen as today’s postmodern society.

c) Lebenslauf der Verfasserin

Rubina Mirfattahi wurde am 28. 06. 1984 in Wien, Österreich geboren. Sie besuchte die Volksschule Lutherschule im 18. Wiener Gemeindebezirk und ging danach in den neusprachlichen Zweig des Gymnasiums Maroltingerasse im 16. Bezirk. Nach der Matura besuchte sie vorerst die psychiatrische Krankenpflegeschule am Otto Wagner Spital, wechselte aber schließlich auf das Vienna Konservatorium, mit dem Ziel sich für ein Musiktherapiestudium zu bewerben. Im Laufe ihres Sologesangstudiums versiegte allerdings ihr Interesse am Sozialbereich, während das wissenschaftliche Interesse stetig anwuchs. Sie wechselte daher im März 2006 auf die Universität Wien um Musikwissenschaft und Vergleichende Literaturwissenschaft zu studieren, wobei sich nach einem Semester die Komparatistik als favorisiertes Hauptstudium herauskristallisierte. Die Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Geschichte, anderen Künsten, u. s. w. waren ihr Schwerpunkt während des Studiums. Durch ihr reges Interesse an Sprachen (sie spricht neben ihrer Muttersprache Deutsch auch Englisch, Französisch, Italienisch und Persisch) kam es zu einer weiteren Fokussierung auf fremdsprachige Literatur, v. a. englische und französische.

Rubina Mirfattahi war weiters Tutorin an der Universität Wien für das Fach „Allgemeine Literaturwissenschaft“ im Wintersemester 2007/08 und im Sommersemester 2008.

Im Sommersemester 2011 nahm sie die Möglichkeit auf ein Erasmus-Auslandssemester wahr und studierte vier Monate an der National University of Ireland Maynooth eine Fächerkombination aus Musik, Soziologie und Celtic Studies.

Durch ihr Komparatistik-Studium eröffnete sich über die Jahre ein Interesse für Multimedia und Digitalisierungsvorgänge, sowie dem Internet als Medium für die Verbeitung von Kunst und Kultur.