

Das ist doch trivial! Wie Walter Moers mithilfe von
Intertextualität mit der ‚Grenze‘ zwischen ‚Hoch- und
Trivallliteratur‘ spielt

A Thesis Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Isabell Stoll

December 2020

Danksagung

Vielen Dank an Frau Dr. Ohnesorg für ihre intensive Betreuung meiner Masterarbeit trotz der widrigen Umstände, die das Jahr 2020 mit sich brachte und die dafür sorgten, dass sowohl die Betreuung der Masterarbeit, als auch die Verteidigung auf zwei verschiedenen Kontinenten mit sechs Stunden Zeitverschiebung stattfinden mussten.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Mitgliedern meines Komitees, Herrn Dr. Del Caro und Frau Dr. Stehle, die sich die Zeit genommen haben, meine Arbeit zu lesen und mir konstruktives Feedback zu geben.

Vielen Dank auch an alle, die im Hintergrund dafür gesorgt haben, dass die Verteidigung und alle damit verbundenen bürokratischen Prozesse recht unkompliziert auf Online-Verfahren umgestellt werden konnten.

Abstract

This thesis analyzes two novels by contemporary German author Walter Moers, *Die Stadt der Träumenden Bücher* (*City of Dreaming Books*) (2004) and *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* (*Labyrinth of Dreaming Books*) (2011).

Thus far, there only exists a relatively meager corpus of research on Moers because his texts have often been marginalized as ‘trivial.’ Moers only recently started to receive more attention in scholarly contexts and this thesis intends to help filling this still existing void.

This thesis starts with an overview of Walter Moers as an author, his works in general, and focuses on the two novels *Stadt der Träumenden Bücher* (*SdTB*) and *Labyrinth der Träumenden Bücher* (*LdTB*). Moers is known for using an abundance of intertextual and intermedial references in his texts, and the main analysis of this thesis focuses on ‘how’ and ‘why’ Moers uses intertextuality and intermediality. This thesis comes to the conclusion that Moers utilizes intertextual and intermedial references in order to deconstruct a supposed juxtaposition of – so called – ‘canonical literature’ and ‘trivial literature’ in a playful fashion.

Inhaltsverzeichnis

1. Walter Moers‘ Buchhaim-Zyklus	7
1.1 Warum ist dieses Thema forschungsrelevant?	10
1.2 Walter Moers	11
1.3 Zamonien	13
1.4 Buchhaim und die Buchlinge	14
2. Was bedeutet Intertextualität?.....	15
3. Die intertextuellen Bezüge in <i>SdTB</i> und <i>LdTB</i> und ihre Funktion	17
4. Das Spiel mit einer (nicht existenten?) ‚Grenze‘	47
4.1 Intertextualität und Intermedialität bei Walter Moers	47
4.2 Annäherungsmöglichkeiten an eine (nicht existente?) Grenze	51
4.3 Walter Moers‘ Instrumentalisierung dieser (nicht existenten?) Grenze oder Grauzone	54
4.4 Notwendiges Vorwissen, um sich auf Moers‘ ‚Spiel‘ einlassen zu können	73
5. Fazit und Ausblick	79
Works Consulted	81
Appendix: Verzeichnis ausgewählter Anagramme in <i>SdTB</i> und <i>LdTB</i>	86
VITA	92

Abkürzungsverzeichnis

Die Stadt der Träumenden Bücher: SdTB

Das Labyrinth der Träumenden Bücher: LdTB

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: Perla La Gadeon: Der Brand von Buchhaim.....	24
Tabelle 2: Ali Aria Ekmirrner: Kometenwein.....	26
Tabelle 3: Sanotthe von Rhüffel-Ostend: Das irre Licht vom Friedhofssumpf	27
Tabelle 4: Ohjann Golgo van Fontheweg: Der Nurnenwald.....	30
Tabelle 5: Ohjann Golgo van Fontheweg: Zitat unbekannter Herkunft.....	32
Tabelle 6: Evubeth van Goldweins letzte Symphonie.....	38
Tabelle 7: Evadeweld von Worthgeiler	40
Tabelle 8: Dr. Albirich Stohbenhocker	41

1. Walter Moers‘ Buchhaim-Zyklus

Walter Moers gilt als einzigartiges Phänomen der deutschsprachigen Jugend- und Fantasyliteratur. Unter seinen Büchern sind preisgekrönte Bestseller, wie Gerrit Lembke in seinem Aufsatz „*Hier fängt die Geschichte an*“ ausführt: „Für den Roman *Die Stadt der Träumenden Bücher*, der insgesamt 21 Wochen unter den 15 meistverkauften Belletristiktiteln vertreten war, erhielt Moers am 9. September 2005 den ‚Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar‘“ (Lembke, „Hier fängt die Geschichte an“ 30). Dennoch handelt es sich bei den Werken von Walter Moers um wissenschaftlich weitgehend unerforschtes Terrain, was unter anderem daran liegen mag, dass sie zur Jugend- und Fantasyliteratur, also zu den Genres der Populärliteratur gezählt werden. Diese werden für gewöhnlich von der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kaum ernst genommen, da sie zur sogenannten ‚Trivilliteratur‘ zählen.

Diese Arbeit wird folgende Fragestellung untersuchen: Wie gelingt es Walter Moers, die sogenannte ‚Grenze‘ zwischen ‚Hoch- und Trivilliteratur‘¹ zu dekonstruieren? Welche Rolle spielen dabei die vielen intertextuellen und intermedialen Bezüge und wie setzt er diese ein? Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei auf den beiden bisher erschienenen Bänden des Buchhaim-Zyklus, *Die Stadt der Träumenden Bücher (SdTB)* und *Das Labyrinth der Träumenden Bücher (LdTB)*. In dieser Serie erschafft Moers mit der Stadt Buchhaim in Zamonien eine Welt, die in *SdTB* fast gänzlich auf Literatur ausgerichtet ist. Dies wird *LdTB* durch das Puppentheater als zweite große Kunstform erweitert. Aus diesem Grund eignen sich diese beiden Texte besonders gut dafür, Moers‘ Spiel mit der Intertextualität und Intermedialität zu untersuchen.

¹ Die Begriffe ‚Hochliteratur‘ und ‚Trivilliteratur‘ werden im Folgenden stets in Anführungszeichen gesetzt. Auf das ‚sogenannte‘ wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichtet, es sollte aber immer mitgedacht werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der ‚Grenze‘.

Die Autorin geht davon aus, dass die Begriffe ‚Kanon‘ bzw. ‚kanonische Texte‘ und ‚Hochliteratur‘ in einigen Fällen in der Literaturkritik synonym verwendet werden. Hier wird mit dem Begriff ‚Hochliteratur‘ die Literatur bezeichnet, mit der sich die Forschung beschäftigt, während ‚Kanon‘ für eine spezifische und sich wandelnde Zusammenstellung ausgewählter Texte aus der Kategorie der ‚Hochliteratur‘ steht.

In einem ersten Teil werden hierfür zunächst einige der von Moers hergestellten intertextuellen Bezüge herausgearbeitet. Moers bringt neben direkten Zitaten einzelner Texte auch Anspielungen auf Autoren und Werke in seine Texte ein. Besonders markant ist hierbei die Chiffrierung der Namen verschiedener bekannter AutorInnen durch Anagramme. Eine vollständige Dechiffrierung aller Bezüge ist jedoch nicht möglich, da diese nicht nur einen zu großen Umfang einnehmen würden, sondern es auch nicht möglich ist, eindeutig festzustellen, wann tatsächlich alle Verweise entschlüsselt sind. Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Liste, die einige dieser Bezüge aufschlüsselt.

In einem umfangreicheren zweiten Teil werden die Ergebnisse des ersten Teils analysiert. Dabei wird zuerst ein Blick auf die sogenannte ‚Grenze‘ zwischen ‚Trivial- und Hochliteratur‘ geworfen und anschließend wird der spielerische Umgang Moers‘ mit dieser ‚Grenze‘ betrachtet und analysiert, wie er sie umspielt, parodiert und stellenweise auch negiert. In einem abschließenden Schritt wird analysiert, welches Vorwissen benötigt wird, um dieses Spiel mit der ‚Grenze‘ erkennen und daran teilnehmen zu können. In diesem Zuge soll auch der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Verständnis der intertextuellen und intermedialen Verweise für das Verständnis der Handlung notwendig ist.

Im abschließenden Fazit werden schließlich alle Erkenntnisse zusammengefasst und in Bezug zur eingangs aufgestellten Fragestellung gesetzt. Des Weiteren werden verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, mit welchen weiterführenden Fragestellungen sich die Forschung mit dem Werk Walter Moers in Hinblick auf Intertextualität und Intermedialität beschäftigen könnte.

Diese Arbeit stützt sich auf die Forschung verschiedener LiteraturwissenschaftlerInnen, die sich entweder mit Walter Moers, Intertextualität oder Intermedialität beschäftigt haben. Da die Forschung zu Walter Moers noch am Anfang steht, ist die Auswahl an Forschungsliteratur noch nicht sehr umfangreich. Zu *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* konnte beispielsweise lediglich auf einen Forschungsbeitrag

zurückgegriffen werden, obwohl seit der Erstausgabe bereits 9 Jahre vergangen sind.² Für diese Arbeit von Interesse sind unter anderem folgende Arbeiten: *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers‘ „Wilde Reise durch die Nacht“ und „Die Stadt der Träumenden Bücher“* (2008) von Jan-Martin Altgeld, *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents* (2011), ein Sammelband herausgegeben von Gerrit Lembke, Ilona Maders *Metafiktionale Elemente in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen* (2012), sowie Mareike Wegners *„Wissen ist Nacht!“: Parodistische Verfahren in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen und in „Wilde Reise durch die Nacht“* (2016).

Die in Gerrit Lembkes Sammelband enthaltenen Arbeiten beschäftigen sich mit unterschiedlichen Aspekten in Bezug auf die Texte von Walter Moers. Im Rahmen dieser Arbeit besonders erwähnenswert ist hierbei der Beitrag von Sven Hanuschek: *„Die Antwort auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Büchern“: Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen*, in dem er sich mit der Problematik der Kategorien ‚Hoch- und Trivialliteratur‘ auseinandersetzt. Jan-Martin Altgeld bietet in seiner Arbeit, die sich nicht nur auf die hier untersuchten Werke von Walter Moers bezieht, einen Überblick über die verschiedenen Formen der Intermedialität und Intertextualität. Auch Ilona Mader beschäftigt sich nicht ausschließlich mit der Intertextualität und Intermedialität im Buchhaim-Zyklus, sondern analysiert auch andere Texte im Zamonien-Zyklus mit einem starken Fokus auf Metafikionalität. Des Weiteren beschäftigt sie sich ebenfalls mit der Thematisierung von Literatur und Literaturbetrieb in Walter Moers‘ Romanen. Mareike Wegner bietet in ihrer Arbeit mehr eine Überblicksdarstellung als eine dezidierte Betrachtung einzelner Texte, weshalb ihre Ausführungen hauptsächlich für die allgemeiner gehaltenen Teile dieser Arbeit von Relevanz sind.

² Bei diesem Forschungsbeitrag handelt es sich um Gerrit Lembkes Aufsatz *Vielstimmiges Schweigen. Auktoriale Inszenierung bei Walter Moers* (2014).

Dieser Überblick über die hier verwendete Literatur zeigt, dass Walter Moers und seinen Werken in der Forschung noch nicht allzu viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Die vorliegende Arbeit möchte ihren Teil dazu beitragen, dies zu ändern.

1.1 Warum ist dieses Thema forschungsrelevant?

Trotz Walter Moers' Bekanntheit haben sowohl er als auch seine Bücher bis jetzt nur recht wenig Aufmerksamkeit von wissenschaftlicher Seite erfahren. Da die Forschung zu Walter Moers noch ziemlich am Anfang steht, ist der Umfang der Forschungsliteratur noch recht beschränkt. In den letzten Jahren entstanden aber auch einige studentische Arbeiten, die sich mit Moers beschäftigen. Dies und die allmähliche Aufnahme von Moers in den Lehrplan einzelner Universitäten zeigt, dass die Forschung langsam auf sein Werk aufmerksam wird. Das relativ kleine Corpus an wissenschaftlicher Literatur zu Walter Moers spiegelt jedoch nicht die Verhältnisse in der ‚Laien-Leserschaft‘ wider, und die vorliegende Arbeit will mit der Untersuchung der eingangs aufgestellten These, dass Walter Moers mit seiner Verwendung von intertextuellen und intermedialen Bezügen in seinen Texten die sogenannte ‚Grenze‘ zwischen ‚Hoch- und Trivallliteratur‘ dekonstruiert, ihren Teil dazu beitragen, dieses Missverhältnis zu korrigieren.

Vielfach herrscht in der Literaturwissenschaft noch immer die Meinung vor, es gebe einen gewissen ‚Kanon der Hochliteratur‘ und nur die darin enthaltenen Bücher und Werke wie beispielsweise die ‚Klassiker‘ Goethe, Schiller und so weiter, seien geeignet für literaturwissenschaftliche Analysen. Von diesem Denken wurde und wird glücklicherweise bereits seit den 60er-Jahren immer mehr Abstand genommen, dennoch sind auf den Leselisten, die LiteraturstudentInnen zu Beginn ihres Studiums vorgelegt bekommen, nur selten Werke zu finden, die man der Populärliteratur zuordnen und auch in den Bücherregalen

von Laien finden würde³. Wie bereits in der Fragestellung dieser Arbeit angedeutet wurde, soll mit dieser Arbeit ein Beitrag dazu geleistet werden, die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft auf Werke außerhalb ihrer ‚Komfortzone‘ zu lenken, indem gezeigt wird, dass auch solche Bücher, die für ein breiteres Publikum geschrieben sind, Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen sein können und sollten.

1.2 Walter Moers

Walter Moers gilt sowohl bei seiner Leserschaft als auch im Literaturgeschäft als ‚Phantom‘. Er ist der Autor mehrerer Bestseller, aber über seine Person gibt es kaum gesicherte Informationen. Bekannt wurde er auch als Zeichner und Autor verschiedener Comics, darunter auch sehr kirchenkritische, und eine mehrteilige Satire über Adolf Hitler. Dies brachte ihm nicht nur Lob ein, und aufgrund der vielen Drohungen, die er erhielt, zog er sich aus dem öffentlichen Leben zurück und ließ sich nicht mehr fotografieren. Die wenigen Bilder, die von ihm existieren, sind teilweise über 20 Jahre alt und bei einigen ist auch nicht klar, ob die darauf abgebildete Person tatsächlich Walter Moers ist, da sich Freunde und Bekannte zu Wort gemeldet haben und angeben, dass es sich um eine andere Person handle. (vgl. Wegner 9–10; Langenau und Moers; Henzler u. a.)

Zusätzlich zu der Diskussion um die reale Person Walter Moers ist auch seine Selbstinszenierung als Übersetzer zamonischer Werke zu beachten. Um Verwirrung zu vermeiden, wird die reale Person im Folgenden weiterhin als Walter Moers bezeichnet, während dem inszenierten/fiktiven Übersetzer ein Asterisk vorangestellt wird: *Walter Moers

³ Dieser Aussage liegen exemplarisch die Leselisten für den Fachbereich Germanistik folgender Universitäten zugrunde: Karlsruher Institut für Technologie; Universität Stuttgart; Institut für deutsche Philologie, JMU Würzburg; Uni Trier; Universität Koblenz Landau; Deutsches Seminar, Neuere deutsche Literatur, Uni Tübingen; Germanistisches Basiswissen, Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik, Ruhr-Uni Bochum; Uni Mannheim; FU Berlin; Uni Siegen; LMU München; Uni Heidelberg. Von diesen Universitäten hat lediglich die Universität Koblenz Landau eine eigene Leseliste für Kinder- und Jugendliteratur

(vgl. Wegner 13). Dieser Punkt soll hier aber nur kurz erläutert werden, die ausführliche Beschäftigung mit dieser Selbstinszenierung ist nicht das Thema dieser Arbeit.⁴

*Walter Moers gibt an, mit *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* zwei Werke Hildegunst von Mythenmetz' aus dem Zamonischen übersetzt zu haben. Sowohl bei Hildegunst als auch bei der Sprache Zamonisch handelt es sich um Erfindungen von Walter Moers. Nichtsdestotrotz wird beides von ihm mit Hilfe von *Walter Moers als ‚real‘ inszeniert: Moers gibt sich in seinen Werken als *Walter Moers aus, der die Originale, die von Hildegunst von Mythenmetz verfasst wurden, aus dem Zamonischen ins Deutsche übersetzt hat. Er inszeniert sich also so, als arbeite er nur als Übersetzer bereits existierender Werke und sei nicht der Autor. So wird beispielsweise in *SdTB* von *Walter Moers in einigen Fußnoten darauf hingewiesen, dass er bei der Übersetzung der Texte vor dem Problem gestanden habe, dass es für einige zamonische Begriffe keine deutschen Äquivalente gibt oder manche Dinge und Gegebenheiten, die in Zamonien normal und alltäglich sind, der Leserschaft einfach nicht bekannt sein können:

A. d. Ü.: Wer ein wenig von zamonischer Geschichte oder Literatur versteht, der weiß, daß die Lindwurmefeste ein ausgehöhlter Fels in Westzamonien ist, der sich unweit des Loch Loch über die Hochebene von Dull erhebt. Die Feste ist von aufrecht gehenden, sprechenden Lindwürmern bewohnt, die sämtlich der Schriftstellerei huldigen – wie es dazu kam, mögen Unwissende bitte an anderer Stelle nachlesen. Siehe „Von der Lindwurmefeste zum Bloxberg – Die halbe Biographie des Hildegunst von Mythenmetz“ in *Ensel und Krete*, sowie die Passage von Seite 41-69 in *Rumo und die Wunder im Dunkeln*. Für die weitere Lektüre dieses Buches ist es allerdings von keinerlei Bedeutung. (*SdTB* 12)⁵

Dadurch wird der Leserschaft suggeriert, die Werke *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* seien tatsächlich von jemandem namens Hildegunst von Mythenmetz verfasst worden und Moers sei, als *Walter Moers, lediglich der Übersetzer. Die Selbstinszenierung wird aber auch über die Buchdeckel hinausgetragen, wenn

⁴ Eine tiefergehende Diskussion dieses Themas ist unter anderem in Mareike Wegners Arbeit „*Wissen ist Nacht!*“ zu finden.

⁵ Weitere exemplarische Beispiele für die Fußnoten sind auch an folgenden Stellen zu finden: *SdTB* 39, 89, 105, 117, 190; *LdTB* 35, 47, 273. Zu den Fußnoten siehe auch die Arbeit von Ilona Mader (Mader 73).

beispielsweise Hildegunst ein Interview gibt und sich dabei über seinen Übersetzer beschwert, oder wenn ‚Autor‘ und ‚Übersetzer‘ angeblich 2007 von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu einem gemeinsamen Interview eingeladen wurden.⁶ (Platthaus)

1.3 Zamonien

Zamonien ist eine von Walter Moers erfundene, fiktive Welt. Es handelt sich dabei um einen Kontinent, von dem behauptet wird, dass er einst als Insel im Atlantik lag. Bevölkert wurde Zamonien von den verschiedensten Lebensformen, unter anderem auch von Menschen, letztere stellten allerdings nur eine sehr kleine Minderheit dar. Moers erschafft mit Zamonien eine in sich geschlossene eigene Welt mit verschiedenen Lebensräumen und Kulturen, was ihm unter anderem Vergleiche mit J.R.R. Tolkien eingebracht hat (Mader 118–21). Insgesamt kann Zamonien als eine an das Mittelalter angelehnte Fantasiewelt beschrieben werden. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die zamonischen Epochen nicht mit den realen Epochen korrelieren. Die zeitliche Abfolge von Ereignissen, beispielsweise der Geburts- und Sterbedaten verschiedener AutorInnen, wird in der zamonischen Welt ziemlich durcheinandergewürfelt und hat keine Verbindung mehr zu den entsprechenden Daten in der Realität. Mit Ausnahme von *Wilde Reise durch die Nacht* (2001) spielen alle Romane Walter Moers' in Zamonien, die Hauptfiguren gehören unterschiedlichen Spezies an und besiedeln unterschiedliche Bereiche des Kontinents. Außer beim Buchhaim-Zyklus sind allerdings alle Bücher voneinander unabhängig konzipiert und haben unterschiedliche Hauptfiguren und Handlungsstränge und -orte.

Hildegunst von Mythenmetz, die Hauptfigur des Buchhaim-Zyklus, wird im Text auch als Autor weiterer Bücher des Zamonien-Zyklus präsentiert, die angeblich anschließend

⁶ Im Interview selbst werden keine Angaben dazu gemacht, wie genau dieses Doppelinterview vonstattenging, doch da Moers seine Interviews nur per Mail führt, kann vermutet werden, dass dieses Interview ebenfalls über Wege der elektronischen Kommunikation, also Mail oder Telefon, geführt wurde.

von *Walter Moers übersetzt wurden, beispielsweise von *Ensel und Krete* (2000), *Weihnachten auf der Lindwurmefeste* (2018), *Der Schreckenmeister* (2007) sowie *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017).

In allen Werken der Zamonienreihe bedient sich Walter Moers der Querverweise auf weitere seiner Texte, die früher erschienen sind, besonders häufig sind Querverweise von *LdTB* auf *SdTB* zu finden.

1.4 Buchhaim und die Buchlinge

Buchhaim ist eine Stadt im Nordwesten Zamoniens. Wie der Name bereits andeutet, handelt es sich bei dieser Stadt um das Zentrum des zamonischen Literaturbetriebs; in Buchhaim dreht sich alles um Bücher und Literatur. Die Stadt ist Schauplatz der beiden Romane *SdTB* und *LdTB*. Die Bezeichnung ‚Stadt der Träumenden Bücher‘ ist dabei ein alternativer Name für Buchhaim, und das Labyrinth im Titel von *Labyrinth der Träumenden Bücher* bezieht sich auf die Buchhaimer Katakomben, ein weit verzweigtes und kaum erforschtes Netz aus Gängen, die tief in die Unterwelt unter Buchhaim führen. Das Labyrinth wurde teilweise dazu genutzt, wertvolle Bibliotheken sicher zu lagern, ist aber auch von allerlei gefährlichen Untieren bevölkert, was dazu führt, dass sich nur noch die Bücherjäger hinabwagen. In *SdTB* verschleppt der Antagonist Phistomephel Smeik den Protagonisten Hildegunst von Mythenmetz ins Labyrinth, um ihn loszuwerden; auf demselben Weg hatte er sich zuvor bereits des Schattenkönigs entledigt⁷. Der ‚Große Brand von Buchhaim,‘ den der Schattenkönig am Ende von *SdTB* auslöst, führt dazu, dass die oberen Bereiche der Katakomben durch das Feuer von allen gefährlichen Tieren befreit und dadurch für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

⁷ Die einzelnen Figuren werden in Kapitel 3 genauer analysiert.

Zu Buchhaim gehören in gewisser Weise auch die Buchlinge. Hierbei handelt es sich um eine friedfertige Zyklopenart mit einer „maximale[n] Größe von einem Meter“ (Dollinger und Moers 41), die in der Ledernen Grotte in den Katakomben unterhalb der Stadt zu Hause ist. Bei den Bücherjägern sind sie als die *Schrecklichen Buchlinge* verschrien. Zu diesem Ruf haben die Buchlinge selbst beigetragen, indem sie, gewissermaßen als Selbstschutzmaßnahme, einige Bücherjäger hypnotisierten und ihnen so vorgaukelten, dass es sich bei ihnen um eine furchtbare und gefährliche Zyklopenart handle (46). Das Leben der Buchlinge dreht sich hauptsächlich um Bücher. Besonders bemerkenswert ist, dass das Lesen von Büchern für sie mit Nahrungsaufnahme gleichzusetzen ist: „Alle Energie ziehen sie aus der bloßen Lektüre von Büchern.“ (42) Das ist jedoch noch nicht alles: „Jeder Buchling erhält den Namen eines Autors aus Obenwelt. Seine Lebensaufgabe ist fortan, dessen Werk auswendig zu lernen und zu repräsentieren.“ (44)⁸ Ihre enge Verbindung zu Büchern wird bereits durch ihren Namen deutlich: ‚Buchling‘ setzt sich zusammen aus dem Substantiv ‚Buch‘ und dem Suffix ‚-ling‘, das dem Bezeichneten Eigenschaften des Wortstamms zuschreibt. Somit handelt es sich bei den Buchlingen um Wesen, die die Eigenschaften von Büchern aufweisen. Ein Beispiel dafür ist das Auswendiglernen: Sie werden quasi selbst zu wandelnden Büchern, die ganze Texte aus dem Gedächtnis wiedergeben können.

2. Was bedeutet Intertextualität?

Obwohl die Erforschung von Intertextualität noch eine recht junge Subdisziplin der Literaturwissenschaft ist und sich erst in den 1960er-Jahren als solche etabliert hat, liegt schon ein breites Corpus an Arbeiten vor und es existieren viele verschiedene Definitionen der Begriffe ‚Intertextualität‘ und ‚Intermedialität,‘ die alle unterschiedlich weit oder eng gefasst sind. In einem ersten Schritt muss darum geklärt werden, an welchen Definitionen sich

⁸ Mit der ‚Obenwelt‘ ist hier die Welt außerhalb der Katakomben gemeint, da diese der so genannten Untenwelt angehören.

diese Arbeit orientiert. An dieser Stelle soll zuerst ein Blick auf Intertextualität und Intermedialität im Allgemeinen geworfen werden, in Kapitel 4 wird der Blick dann direkt darauf gerichtet, wie sich dieser Ansatz in Bezug auf Walter Moers Werke anwenden lässt.

Zwei der gängigsten Definitionen von Intertextualität stammen von Roland Barthes (1915-1980) und Julia Kristeva (geb. 1941). Kristevas Theorie betrachtet „jeden Text als Zitat und Transformation anderer Texte.“ (Petersen u. a. 217) Barthes wiederum sieht einen Text als eine Echo-Kammer, die verschiedene ältere Texte enthält, und die einzige Aufgabe des Autors darin, Texte miteinander zu verknüpfen. Mader fasst dies folgendermaßen zusammen: „Barthes‘ Blick ist jedoch abstrakter, indem der Autor nur noch an jenen Schnittstellen existiert, an denen ein Text mit anderen zu verknüpfen ist.“ (Mader 18) Allgemein betrachtet kann Intertextualität auch so verstanden werden, dass kein Text in einem Vakuum existiert. Er wird immer von anderen Texten beeinflusst, ein Teil dieser Einflüsse ist beabsichtigt, ein Teil nicht. Des Weiteren können verschiedene Arten von Intertextualität unterschieden werden, wie sie beispielsweise Jan-Martin Altgeld in *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' „Wilde Reise durch die Nacht“ und „Die Stadt der träumenden Bücher“* und Marco Juvan in *History and Poetics of Intertextuality* herausarbeiten, Beispiele hierfür sind Metatextualität, Thematextualität oder Hypertextualität. Auf diese soll an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden, da nicht eine generelle Untersuchung von Phänomenen der Intertextualität das Ziel dieser Arbeit ist, sondern eine Untersuchung dieser Phänomene speziell in Texten von Walter Moers.

Jan-Martin Altgeld postuliert in seiner Arbeit allgemein ein „textdeskriptive[s] Intertextualitätsverständnis“, genauer gesagt, „eine ‘spezifische Intertextualität’“, die mit einem engen Literaturbegriff arbeitet. Er unterscheidet dabei folgende Arten von Intertextualität: Palintextualität, Metatextualität, Hypertextualität, Similtextualität, Thematextualität und Demotextualität. (Altgeld 8–12)

Illona Mader sieht in der Intertextualität eine Art „Grenzbruch“, der dadurch entsteht, dass „innerhalb verschiedener Fiktionen eine Brücke als Verbindungsstück zueinander geschlagen wird“, diese Fiktionen jedoch „schon alleine durch ihre materielle Distanz und ihre unterschiedlichen Autoren begrenzt voneinander“ existieren (Mader 105). Sie bezieht sich bei ihrer Definition von Intertextualität unter anderem auch auf die Kategorien von Gérard Genette, welcher „Intertextualität“ [...] als ‘effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text’ bezeichnet (107).

Mareike Wegner schließlich sieht in der bewussten Verwendung von Intertextualität, oder auch im Ergebnis dieser Verwendung, einen Schreibstil, „der die Lektüre auf verschiedenen Verständnisebenen erlaubt.“ (Wegner 11)

Zusätzlich zur Intertextualität gibt es auch die Intermedialität. Diese bezeichnet die Beziehung zwischen zwei unterschiedlichen Medien, beispielsweise zwischen den Medien Buch und Film, Buch und Musik oder Buch und grafischer Darstellung. Sämtliche Bücher Walter Moers’ sind mit Zeichnungen versehen, die, mit aktuell nur drei Ausnahmen, von ihm selbst angefertigt wurden. Zusätzlich dazu werden in den Texten verschiedene Schriftarten und -größen verwendet, die als Bedeutungsträger fungieren. Im Fall von *SdTB* und *LdTB* geht Moers noch einen Schritt weiter: In Zusammenarbeit mit dem Zeichner Florian Biege veröffentlichte er 2017 und 2018 eine zweiteilige Graphic Novel, die die Geschehnisse aus *SdTB* in Bildern wiedergibt. Die Untersuchung von Intermedialität bei Walter Moers ist zwar nicht der Hauptaspekt dieser Arbeit, im Rahmen der späteren Analysen der einzelnen intertextuellen Bezüge werden jedoch auch intermediale Referenzen eine Rolle spielen.

3. Die intertextuellen Bezüge in *SdTB* und *LdTB* und ihre Funktion

In diesem Kapitel wird an verschiedenen, exemplarisch ausgewählten Zitaten und Bezügen untersucht, auf welche Weise Walter Moers intertextuelle Bezüge herstellt.

Allerdings muss an dieser Stelle auch nochmals deutlich gemacht werden, dass eine auf Vollständigkeit abzielende Analyse sämtlicher intertextuellen Bezüge nicht das Ziel dieser Arbeit ist. Da in den Werken Walter Moers' ein, wie Jan-Martin Altgeld es ausdrückt, „üppige[s]“ und „fast inflationäre[s]“ Auftreten von Intertextualität vorliege (Altgeld 57), würde ein solches Vorgehen den Rahmen einer Magisterarbeit überschreiten. Hinzu kommt, dass es kein allgemeines Verzeichnis der Verweise und Bezüge gibt, denn Moers äußert sich nicht dazu, wie viele und welche Bezüge er in seine Texte eingebaut hat. Aus diesem Grund kann man sich nie sicher sein, wann der Punkt erreicht ist, an dem alle Verweise entdeckt und entschlüsselt sind. In verschiedenen Internetforen kursieren Listen der Anagramme und ihrer Dechiffrierungen, welche einen ersten Anhaltspunkt bieten, jedoch auch nicht vollständig sind.⁹ Außerdem ist bei einigen Namen schlichtweg unklar, ob es sich dabei um Anagramme realer Namen handelt oder um ‚Moers'sche Eigenkreationen‘. Dieser Arbeit ist eine Liste angehängt, die einen Teil der Anagramme aufschlüsselt, doch auch diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Hinzu kommt, dass die von Moers teilweise adaptierten Versatzstücke und Zitate¹⁰ weder als homogene Masse betrachtet noch streng nach Kategorien unterteilt werden können. Aus diesem Grund werden in diesem Kapitel zuerst von Moers verwendete, ausgewählte Zitate von einer allgemeineren Perspektive aus betrachtet. Hierfür wird die Reihenfolge beibehalten, in der die Zitate auch in den Primärtexten vorkommen, so werden sie auch in den Handlungskontext eingeordnet. Eine allgemeine Betrachtung bedeutet in diesem Fall, dass das entsprechende Zitat beschrieben und die Verbindung zum Referenztext dargestellt wird. Eine Interpretation der Zitate und der von Walter Moers verwendeten Methoden folgt in Kapitel 4.

⁹ Beispielsweise hier: („Liste der Inspirationen“; Molotas; „Walter Moers: Das Labyrinth der träumenden Bücher - Anagramme Teil 2“; „Walter Moers: Die Stadt der träumenden Bücher - Anagramme“)

¹⁰ Hierzu ist anzumerken, dass der Begriff ‚Zitat‘ in dieser Arbeit für alles genutzt wird, was aus anderen Texten wörtlich oder indirekt übernommen wurde oder auf etwas außerhalb der Primärtexte verweist.

In dieser Arbeit werden auch Vergleiche zwischen direkten Textziten bei Walter Moers und den Texten, aus denen diese Zitate stammen, vorgenommen. Bei diesen Vergleichen liegt der Fokus auf dem Wortlaut, Interpunktion und Orthografie werden bei gleichem Wortlaut außer Acht gelassen. Sollte es in dieser Hinsicht Unterschiede zwischen den Belegstellen geben, so wird stets die Interpunktion und Orthografie aus *SdTB* und *LdTB* übernommen. In einigen Fällen verändert Moers den Wortlaut der Primärzitate, um sie an seine Welt anzupassen, in diesen Fällen werden beide Textzitate gesondert angegeben und die Unterschiede herausgearbeitet.

Da die Handlung beim ersten Zitat, das in dieser Arbeit untersucht wird, bereits vergleichsweise weit fortgeschritten ist, soll an dieser Stelle die Handlung bis zu diesem Punkt knapp zusammengefasst werden.

Der Lindwurm Hildegunst von Mythenmetz, ein junger Schriftsteller, lebt auf der Lindwurmfeste. Im Nachlass seines verstorbenen Dichtpaten Danzelot von Silbendrechsler findet er ein rätselhaftes anonymes Manuskript. Dieses Manuskript erweist sich als der beste Text, der jemals geschrieben wurde:

Mein erster Gedanke dabei war, dass sich jedes Wort an der richtigen Stelle befand. Nun ist das nichts Besonderes, diesen Eindruck vermittelt eigentlich jede geschriebene Seite. Erst beim genauen Lesen bemerkt man, daß hier und da etwas nicht stimmt, Satzzeichen falsch gesetzt sind, Schreibfehler sich eingeschlichen haben, schiefe Metaphern benutzt wurden, Wörter sich inflationär häufen, und was man sonst noch beim Schreiben alles falsch machen kann. Aber diese Seite war anders – sie machte auf mich den Eindruck eines makellosen Kunstwerks, ohne daß ich ihren Inhalt kannte. [...]

„Hier sitzt *wirklich* jedes Wort an der richtigen Stelle“, dachte ich, nachdem ich die erste Seite gelesen hatte. Nein, nicht nur jedes einzelne Wort, jedes Satzzeichen, jedes Komma – selbst die Leerstellen zwischen den Worten schienen von unabänderlicher Wichtigkeit zu sein. [...]

An dieser Art zu schreiben war alles richtig, derart vollkommen, daß mir die Tränen kamen [...] Das war – gigantisch, so überirdisch, so endgültig! [...]

Eine Perlenkette von Assoziationen zog sich über die nächste Seite, die mir so taufrisch, so gnadenlos originell und gleichzeitig so tiefgründig erschien, daß ich mich für die Banalität jedes einzelnen Satzes schämte, den ich bis dahin selber verfaßt hatte. [...]

Dann kam wieder ein Absatz, und ein gänzlich neuer Ton wurde angeschlagen, hell und klar wie eine gläserne Glocke. Die Worte wurden plötzlich zu Diamanten, die Sätze zu Diademen. Dies waren unter geistigem Hochdruck konzentrierte Gedanken,

mit wissenschaftlicher Präzision berechnete, gespaltene, geschliffene und polierte Worte, zusammengefügt zu Preziosen von kristallener Vollkommenheit, die an die exakten und einmaligen Strukturen von Schneeflocken erinnerten. Eine Kälte ging von diesen Sätzen aus, die mich erschauern ließ, aber es war nicht die irdische Kälte des Eises, sondern die erhabene, große, ewige Kälte des Weltraums. Das war Denken, Schreiben, Dichten in seiner reinsten Form – niemals zuvor hatte ich etwas auch nur annähernd so Makellosoes gelesen. (*SdTB* 24–28)

Auf der Suche nach dem/der AutorIn dieses Textes verschlägt es Hildegunst nach Buchhaim, einer Stadt, in der sich so gut wie alles um Bücher dreht und die das Zentrum des zamonischen Literaturbetriebs bildet. Dort macht er unter anderem Bekanntschaft mit dem Eydeeten Hachmed Ben Kibitzer und der Schreckse Inazea Anazazi. Beide scheinen etwas über das Manuskript und den/die AutorIn zu wissen, weigern sich aber, Hildegunst darüber Auskunft zu geben, sie scheinen sich regelrecht vor dem Text zu fürchten und erteilen Hildegunst Hausverbot für ihre Antiquariate. Schließlich gerät der Lindwurm an die Haifischmade Phistomephel Smeik. Smeik gibt sich als harmloser Antiquitätenhändler, Experte für Literatur und Schriftgelehrter aus, kontrolliert aber im Geheimen den Literaturbetrieb Buchhaims und plant, die Literatur ganz Zamoniens unter seine Kontrolle zu bringen, indem er nur noch mittelmäßige Literatur zulässt und sämtliche Künste und KünstlerInnen abschafft. Hildegunst, beziehungsweise das Manuskript stellen somit eine Gefahr für ihn dar und Smeik beschließt, beide verschwinden zu lassen, wie er es zuvor bereits mit dem Autor des Manuskripts getan hatte. Aus diesem hat er eine monströse Gestalt erschaffen, die er in die Katakomben verbannt hat und die nun unter dem Namen Schattenkönig bekannt ist. Auch Hildegunst ereilt ein ähnliches Schicksal, denn Smeik verschleppt ihn tief in die Katakomben von Buchhaim. Diese Katakomben sind ein weit verzweigtes Labyrinth von Tunneln unter der Stadt, von dem keiner wirklich weiß, wie tief es in die Erde reicht und was dort unten zu finden ist. Die einzigen, die sich in die Katakomben hinunter wagen, sind die Bücherjäger, skrupellose Piraten auf der Suche nach wertvollen Büchern, die vor vielen Jahren im Labyrinth der Katakomben gelagert wurden. Vor allem durch sie verbreiten sich Geschichten über Ungeheuer im Labyrinth immer weiter,

beispielsweise über den Schattenkönig, den noch niemand gesehen hat, den aber alle fürchten, da er bereits einige Bücherjäger getötet habe. Besonders weit verbreitet ist auch die Legende von den *Schrecklichen Buchlingen*, bei denen es sich um riesige Zyklopen handeln soll, die alles fressen, was sie finden können. Hildegunst trifft bei seinem Versuch, die Katakomben wieder zu verlassen, auf drei dieser Zyklopen, die er jedoch zuerst nicht als Buchlinge identifizieren kann, da sie nicht dem Bild entsprechen, das durch die Geschichten von ihnen gezeichnet wird. Nachdem Hildegunst sich vorgestellt hat, stellt er den Buchlingen die Frage „Darf ich jetzt fragen, wer *ihr* seid?“ (SdTB 210), woraufhin die Buchlinge folgende Darbietung geben und dabei Johann Wolfgang von Goethe und Gottfried Keller zitieren:

Der Dicke kam ein Stückchen aus seiner Deckung hervor und deklamierte:

*„Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein,
nur nach der Wesen Tiefe trachtet.“¹¹*

Ich [Hildegunst, Anm. I.S.] versuchte die Ansprache des Gnoms zu deuten. Wieso sollte ich das Wort verachten? Andererseits: Ich war in der Tat ziemlich *weit entfernt von allem Schein*. Die letzte Zeile verstand ich dann wieder nicht.

„Wie meinst du das?“ fragte ich. „Sag doch einfach, wer du bist!“
Er wagte sich noch weiter aus der Deckung hervor.

*„Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar.“¹²*

Wieso kam mir das so bekannt vor? Moment mal! Das war ein Zitat! Ein Zitat von ... von...

„Das war ein Zitat von Ohjann Golgo van Fontheweg“, rief ich. Klar war das Fontheweg – dieser unerträgliche Platzhirsch der zamonischen Klassik. Der Liebling aller Kritiker und der Schrecken aller Schulkinder. Das war eine Stelle aus *Weisenstein*, seinem bekanntesten Buch. Jahrzehntelang hatte Danzelot mir diese Verse eingebleut [sic].

Der Dicke trat jetzt ganz aus seiner Deckung hervor. Seine Haut hatte die Farbe einer reifen Olive.

„So ist es. Das ist mein Name.“

„Dein Name? Du bist Ohjann Golgo van Fontheweg?“

„Jawohl. Du kannst mich Golgo nennen, das tun alle!“

Ich war verwirrt. Fontheweg war seit neunhundert Jahren tot.

Der Gnom hinter dem Regal verließ seine Deckung Er war von blaßblauer Färbung. „Und ich bin Gofid Letterkerl“, sagte er. „Für meine Freunde einfach Gofid.“

¹¹ Innerhalb von Langzitaten werden die Belegstellen für die Prätexte im Folgenden in Fußnoten angegeben. Hier zitiert Moers direkt aus Goethes *Faust I* (Goethe, *Faust I* 1327–1330).

¹² Hierbei handelt es sich ebenfalls um ein Zitat aus dem *Faust I* (Goethe, *Faust I* 1349–1350).

Gofid Letterkerl war einer meiner Lieblingsschriftsteller. Er hatte *Zanilla und der Murch* geschrieben, das allein machte ihn in meinen Augen unsterblich. Letterkerl war zwar nicht tot, dafür aber ein zwei Meter großer Schweinling, der meines Wissens in Buchting lebte.

„So, so“, sagte ich. „Du bist also Gofid Letterkerl.“

„Allerdings!“ rief der schlanke Zwerg, faltete die Hände und deklamierte dramatisch:

„Hüll mich in deine grüne Decken
Und lulle mich mit Liedern ein!
Bei guter Zeit magst du mich wecken
Mit eines jungen Tages Schein!“¹³(SdTB 210–11)

Letzteres kommentiert Hildegunst etwas abwertend mit folgenden Worten: „Das war in der Tat von Gofid Letterkerl. *Abendlied an die Natur*, wenn ich mich recht entsann. Nicht unbedingt eines seiner stärksten Gedichte, nebenbei bemerkt.“ (SdTB 210–11)

Auch der dritte Buchling nennt nicht nur seinen Namen, Danzlot von Silbendrechsler, sondern stellt sich ebenfalls mit einem Zitat vor, da dieses jedoch aus einem fiktiven Werk der ebenso fiktiven Figur Danzelot von Silbendrechsler stammt, wird, da es keinen Prätext dazu gibt, in dieser Arbeit nicht weiter darauf eingegangen. Bei den drei durch die Buchlinge Golgo und Gofid zitierten Textstellen handelt es sich um exakte Übertragungen der Originaltexte, in den ersten beiden Fällen aus dem zamonischen *Weisenstein* von Ohjann Golgo van Fontheweg, dessen Entsprechung Goethes *Faust I* darstellt, im letzten Fall wird Gofid Letterkerls *Abendlied an die Natur* zitiert, das als Gottfried Kellers gleichnamiges Gedicht identifiziert werden kann.

Kurz darauf lernt Hildegunst in der Ledernen Grotte auch noch alle anderen Buchlinge kennen. Anstatt sich einfach namentlich vorzustellen, trägt jeder von ihnen eine Stelle aus dem Gesamtwerk der Person, deren Namen er trägt, vor, von der er glaubt, dass sie besonders stark vom Orm durchströmt ist. Das Orm ist eine Art mystische Macht oder Kraft, die die wirklich guten Schriftsteller beeinflusst und ihren Texten zu höchster Qualität verhilft. In dem Lexikon Zamonien. *Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent. Von A wie*

¹³ An dieser Stelle zitiert Moers Gottfried Kellers *Abendlied an die Natur* (Keller 7).

Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin (Dollinger und Moers) ist diesem Phänomen ein vierseitiger Artikel gewidmet, was verdeutlicht, wie komplex das Konzept des Orms ist¹⁴:

Das Orm ist eine ‚geheime Macht‘, die ihren Besitzer umgibt wie eine ‚Aura‘. Für manche scheint es ein imaginärer ‚Quell der Inspiration‘ zu sein, den sie bei Bedarf aufsuchen können. [...] Das Orm kann schwächer und stärker strömen – aber nur bei denen, die den Himmel sehen können, die Sonne, den Mond und die Sterne. Abgeschnitten davon, versiegt der Strom der Inspiration. Zudem gibt es noch eine rein physikalische Komponente, denn wenn man mit der falschen Hand schreibt und so der poetische Fluss vom Gehirn fehlgeleitet wird, hilft auch das Orm nicht. (Dollinger und Moers 187–88)

Kurz zusammengefasst: Jeder Buchling soll eine Stelle vortragen, von der er glaubt, dass sie dem Autor/der Autorin besonders gut gelungen sei. Den Anfang macht Perla la Gadeon, der das zamonische Äquivalent zu Edgar Allan Poe darstellt. Er trägt eine Stelle aus dem Gedicht *Der Brand von Buchhaim* vor (Tabelle 1: Perla La Gadeon: Der Brand von Buchhaim). Hier benutzt Moers nicht das englischsprachige Original, sondern laut Altgeld, die Übersetzung von Hans Magnus Enzensberger¹⁵ (Altgeld 61). Da es sich um eine Übersetzung handelt, liegt hier genau genommen keine direkte Übernahme vor, allerdings orientiert sich die Übersetzung stark am Original von Poe und Moers übernimmt diese Übersetzung wortgetreu. Zusätzlich wird die Strophe in einen zamonischen Kontext eingebunden: Sie stamme aus einem längeren Gedicht, das die Geschichte vom ersten großen Brand von Buchhaim erzählt. Bei dieser Feuersbrunst seien große Teile der Stadt vernichtet worden, von ihrem Ursprung handeln viele Legenden, eine davon berichtet von dem ‚Schwarzen Mann von Buchhaim‘, einer Kreatur, die durch ein missglücktes buchimistisches Experiment entstand. Ursprünglich zum Schutz der Stadt erschaffen, erwachte die Kreatur durch einen Blitzschlag zum Leben und begann, die Stadt zu zerstören. Die Buchhaimer versuchten, sie mit Feuer zu

¹⁴ Auf das Konzept des Orms wird an späterer Stelle in Kapitel 4 nochmals eingegangen.

¹⁵ Trotz intensiver Recherche konnte nicht verifiziert werden, dass Moers sich tatsächlich, wie von Altgeld behauptet, auf eine Übersetzung von Enzensberger bezieht, da diese Übersetzung nicht gefunden werden konnte. Vermutlich bezieht sich Altgeld auf die möglicherweise fälschliche Angabe von Enzensberger als Übersetzer im Programmheft eines Konzerts der Universität Hamburg aus dem Jahr 2002 mit dem Titel *Der Mensch und das Leben*. Es konnte eine wortgleiche Version gefunden werden, diese wurde jedoch von Hans Wollschläger und Arno Schmidt übersetzt (Poe u. a.).

zerstören, was letztendlich auch gelang, dabei gerieten allerdings auch zahlreiche Gebäude Buchhaims in Brand und große Teile der Stadt wurden zerstört. Der nächste Buchling, der sich vorstellt, wird als Ali Aria Ekmirrner identifiziert und trägt eine Strophe aus dessen

Tabelle 1: Perla La Gadeon: Der Brand von Buchhaim

La Gadeon: Der Brand von Buchhaim (SdTB 232)	Poe: The Bells (Poe und Brower 315–16)
Wie die Feuerglocke gellt -/ Ehern gellt!/ Welche Schreckensmär jetzt ihre Turbulenz vermeld't!/ Ins verstörte Ohr der Nacht/ Wie sie Grauen hat gebracht!/ Nicht mehr Sprechen kann sie, nein,/ Kann allein noch schreien, schrein!	Hear the loud alarum bells—/ Brazen bells!/ What tale of terror, now, their turbulency tells!/ In the startled ear of night/ How they scream out their affright!/ Too much horrified to speak,/ They can only shriek, shriek,

längerem Gedicht Kometenwein vor. Diese Strophe stammt wortwörtlich so aus Rainer Maria Rilkes Gedicht Herbsttag, das Interessante ist hierbei, dass Ekmirners Gedicht mit einem teilweise identischen Text eine völlig andere Geschichte erzählt (Tabelle 2: Ali Aria Ekmirner: Kometenwein). Während Rilkes Gedicht zwar leicht melancholisch anmutet, aber abgesehen davon ‚nur‘ eine Beschreibung des Herbstes darstellt, ist die von Ekmirner vorgetragene Strophe hier Teil eines Schauergedichts. Darin wird die Sage vom Kometenwein erzählt, die in leicht veränderter Fassung auch während des Trompaunenkonzerts thematisiert wird (SdTB 123–25). Bei Trompaunen handelt es sich um Blasinstrumente aus Muscheln oder Schneckenhäusern, ihre Musik hat eine Art hypnotische Wirkung, sie führt dazu, dass die Zuhörer eine Geschichte vor ihrem inneren Auge erleben und in eine Art Trance fallen. In diesem Fall handelt es sich um die Geschichte eines Winzers, der aufgrund seiner Gier von seinen Arbeitern ermordet wird. Da er zuvor die letzte Flasche eines sehr teuren Weines getrunken hat, wird er von den Arbeitern mit einer Weinpresse ‚ausgepresst‘. Das austretende Gemisch aus Wein und Blut wird in Flaschen abgefüllt und gilt als verflucht und Unheil bringend.

Die beiden oben zitierten, von den Buchlingen vorgetragenen Zitatstellen aus Poe und Rilke können als Beispiele dafür angesehen werden, wie Moers um einzelne Textbausteine herum einen neuen Kontext aufbaut, der die Wirkung dieser Bausteine stark verändert. Jan-Martin Altgeld geht in seiner Argumentation noch einen Schritt weiter: „Neben einer Würdigung durch das Zitieren selbst, liegt Dekonstruktion hier insofern vor, als dass dem Gedicht seine wahre Identität abgesprochen und eine neue erstellt wird.“ (Altgeld 60)

Etwas anders verhält es sich beim nächsten Buchling. Er verkörpert Sanotthe von Rhüffel-Ostend, das zamonische Pendant zu Annette von Droste-Hülshoff, und gibt eine Stelle aus dem Gedicht *Das irre Licht vom Friedhofssumpf* zum Besten, das als zamonische Variante von *Im Moose* identifiziert werden kann (Tabelle 3: Sanotthe von Rhüffel-Ostend: Das

irre Licht vom Friedhofssumpf). Der Anfang beider Gedichte ist identisch, doch in den letzten beiden Zeilen erfolgt eine recht starke Bedeutungsverschiebung, die drastische

Tabelle 2: Ali Aria Ekmirrner: Kometenwein

Ekmirrner: Kometenwein, (SdTB 232)	Rilke: Herbsttag (Rilke u. a. 15)
	Herr, es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß. Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren, und auf den Fluren lass die Winde los.
Befiehl den letzten Früchten voll zu sein; Gib ihnen noch zwei südlichere Tage, dränge sie zur Vollendung hin und jage die letzte Süße in den schweren Wein.	Befiehl den letzten Früchten, voll zu sein; gib ihnen noch zwei südlichere Tage, dränge sie zur Vollendung hin, und jage die letzte Süße in den schweren Wein.
	Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben und wird in den Alleen hin und her unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Tabelle 3: Sanotthe von Rhüffel-Ostend: Das irre Licht vom Friedhofssumpf

Rhüffel-Ostende: <i>Das irre Licht vom Friedhofssumpf</i>, (Hervorhebung I.S.) (SdTB 233)	Droste-Hülshoff: <i>Im Moose</i> (Hervorhebung I.S.) (Droste-Hülshoff 59)
Und flimmern sah ich, durch der Linde Raum, Ein mattes Licht, das im Gezweig der Baum Gleich einem mächt'gen Glühwurm schien zu tragen. Es sah so dämmernd wie ein Traumgesicht Doch wußte ich, es war das irre Licht Mein letztes Stündlein hat geschlagen.	Und flimmern sah ich durch der Linde Raum Ein mattes Licht, das im Gezweig der Baum Gleich einem mächt'gen Glühwurm schien zu tragen. Es sah so dämmernd wie ein Traumgesicht, Doch wußte ich, es war der Heimat Licht, In meiner eignen Kammer angeschlagen.

Auswirkungen hat. Während Droste-Hülshoffs Gedicht positiv klingt und deutlichen Optimismus erkennen lässt, indem von Heimkehr und Heimat gesprochen wird, ist im zamonischen Pendant von diesem Optimismus nichts mehr zu spüren, die Stimmung ist mehr als bedrückend. Mit dem ‚irren Licht‘ wird auf das Phänomen der Irrlichter angespielt, von denen im Volksmund behauptet wird, dass sie oft in Sümpfen oder Mooren auftreten und Reisende in die Irre führen, so dass diese im Moor oder Sumpf umkommen. Diese Bedeutungsverschiebung gestaltet sich als parallel zu der Beschreibung des Buchlings, der das zamonische Pendant von Droste-Hülshoffs, Sanotthe von Rhüffel-Ostend verkörpert. Er ist „[e]in Albino-Buchling mit wäßrigem roten Auge“ (SdTB 233) und die Autorin selbst wird von Hildegunst als „die bekloppte Sanotthe“ (SdTB 234) bezeichnet, sein Dichtpate Danzelot habe ihn „mit den Gruselgedichten dieser halbverrückten florinthischen Poetin so manche Nacht um den Schlaf gebracht“ (SdTB 233). Somit passt die Stimmung, die trotz des Optimismus in Im Moose doch recht düster ist, ins Bild, das von Droste-Hülshoff gezeichnet wird, sowohl innerhalb der Romanfiktion als auch außerhalb: Laut Altgeld wird über Droste-Hülshoff gesagt, „sie sei stets von Sensibilität und Angst geprägt gewesen, was sich besonders in ihrer Lyrik niederschlägt.“ (Altgeld 68)

Im weiteren Verlauf dieser als ‚Ormen‘ bezeichneten Vorstellungsrunde erkennt Hildegunst noch Dölerich Hirnfiedler, der nur einen einzelnen Buchstaben, „O“, vorträgt, als Friedrich Hölderlin, und T.T. Kreischwurst als das zamonische Äquivalent zu Kurt Schwitters. (SdTB 233–35) Letzterer wird vom entsprechenden Buchling durch das *Kleine Gedicht für große Stotterer* (SdTB 235) repräsentiert. Während das Stottern für Schwitters allerdings lediglich ein Stilmittel darstellte, stottert der Buchling T.T. Kreischwurst tatsächlich.

In diesem Kontext versucht Golgo auch, Hildegunst das Prinzip des Orms zu erklären und benutzt dabei das Gedicht *Der Nurnenwald* von Fontheweg als Beispiel. Hierbei handelt

es sich um Goethes Gedicht *Über allen Gipfeln ist Ruh*, das nur sehr geringfügig an die zamonischen Verhältnisse angepasst wurde (Tabelle 4: Ohjann Golgo van Fontheweg: Der Nurnenwald). Die einzige Änderung, die Moers an diesem Gedicht vornimmt, bezieht sich auf die schweigenden Tiere. Bei den Nurnen handelt es sich um Fantasiegeschöpfe, eine Art Pflanzen- oder Baumungeheuer, die in den Wäldern Zamoniens vorkommen.

Während der nächsten Tage wird das Ormen fortgesetzt, dabei erkennt Hildegunst unter anderem Akud Ödreimer (Eduard Mörike), Eseila Wimpershlaak (William Shakespeare) und Reta Del Bratfist (Adalber Stifter) anhand der von ihnen vorgetragenen Zitatstellen. Hildegunst verbringt einige Zeit bei den Buchlingen in den Katakomben, doch schließlich wird er vom Heimweh nach Buchhaim und dem Leben in der Oberwelt gepackt. Die Buchlinge versuchen, ihn zu unterstützen und bringen ihn zu Colophonius Regenschein, einem alten Bücherjäger, der im Gegensatz zu den anderen Bücherjägern einen Ehrenkodex besitzt und weder skrupellos noch brutal ist. Dieser kennt einen Weg zurück an die Oberfläche, doch bevor er ihn Hildegunst mitteilen kann, wird die Lederne Grotte von Bücherjägern angegriffen. Golgo will Hildegunst mithilfe der Bücherbahn, einer alten Maschine für den Büchertransport, deren Schienen sich durch große Teile der Katakomben ziehen, in Sicherheit bringen, muss dafür aber die Bücherjäger ablenken. Da er um die Angst der Bücherjäger vor den Buchlingen weiß, bedient er sich folgenden Tricks:

Golgo sprang vom Regal herab und stellte sich den Bücherjägern in den Weg.
„Golgo!“ rief ich. „Was machst du?“

Die Bücherjäger waren so verduzt, daß sie tatsächlich stehenblieben. Golgo erhob die Hand und sprach mit solch donnernder Stimme, daß sie einen Schritt zurückwichen. Der Glaube an die Zauberkräfte der Buchlinge saß ihnen wohl tief in den Knochen.

*„Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten!“¹⁶ (SdTB 299)*

¹⁶ Hier bezieht sich Moers auf Goethes *Faust I* (Goethe, *Faust I* 1–5).

Dieses Zitat aus der *Zueignung* aus Goethes *Faust I* passt an dieser Stelle inhaltlich überraschend gut, obwohl die Verse in der *Zueignung* in einen gänzlich anderen Kontext

Tabelle 4: Ohjann Golgo van Fontheweg: *Der Nurnenwald*

Fontheweg: <i>Der Nurnenwald</i>, (SdTB 246) (Hervorhebung I.S.)	Goethe: <i>Über allen Gipfeln ist Ruh</i> (Hervorhebung I.S.) (Goethe, <i>Gedichte</i> 62)
Über allen Gipfeln Ist Ruh, In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch Die Nurnen schweigen im Walde Warte nur, balde Ruhest du auch.	Über allen Gipfeln Ist Ruh, In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch; Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch.

eingebettet sind. In gewisser Weise unterstreichen die Verse auch Golgos Machtlosigkeit gegenüber den Bücherjägern: „Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten!“ kann als Resignation verstanden werden, denn Golgo hat keine andere Wahl als die Bücherjäger „walten“ zu lassen. Das einzige, was er noch tun kann, ist Hildegunst zu Flucht zu verhelfen. Kurz bevor dieser mitsamt dem Regal, an dem er sich festklammert, im Inneren der Büchermaschine verschwindet, fordert Golgo ihn mit einem leicht abgeänderten Goethe-Zitat dazu auf, sich von dem Manuskript, das ihn erst nach Buchhaim brachte und das er immer noch bei sich trägt, leiten zu lassen (Tabelle 5: Ohjann Golgo van Fontheweg: Zitat unbekannter Herkunft). Aus dem „geheimnißvolle[n] Buch“ wird die „geheimnisvolle Schrift“, die statt von „Nostradamus eigner Hand“ von „eines Unbekannten Hand“ verfasst wurde. Diese Änderung ist darauf zurückzuführen, dass die gesamte Handlung des Buches auf dem anonymen Manuskript und Hildegunsts Suche nach dem Autor aufbaut. Ein weiterer Unterschied ist die Umwandlung von „Seelenkraft“ zu „des Ormes Kraft“. Hildegunst glaubt, im Gegensatz zu den Buchlingen, nicht an das Orm. Die kleinen Zyklopen sind allerdings von dessen Existenz überzeugt und Golgo fordert mit diesem Zitat Hildegunst auch dazu auf, seine Abwehrhaltung diesem Konzept gegenüber aufzugeben und sich darauf einzulassen. Interessant ist auch, dass die Passage „Erkennest dann der Sterne Lauf, / Und wenn Natur dich unterweist“ unverändert übernommen wurde, sich aber dennoch sehr gut in das Konzept des Orms einfügt, da Dichter in dem Moment, in dem sie den Zustand des Orms erlangen, zum ersten Mal das sogenannte Alphabet der Sterne sehen, eine „Schrift aus Licht, die sich spinnwebartig zwischen den Sternen entfaltet“ (Dollinger und Moers 9). Sie lassen sich also von der Natur unterweisen und erkennen so den Lauf der Sterne.

Mit diesen Worten im Ohr rast Hildegunst mit dem Regal über die Schienen der Bücherbahn durch das dunkle Labyrinth der Katakomben, bis er schließlich nach Schloss

Schattenhall, dem Wohnsitz des Schattenkönigs, der allerdings lieber den Namen
Homunkoloss

Tabelle 5: Ohjann Golgo van Fontheweg: Zitat unbekannter Herkunft

Fontheweg, (SdTB 299) (Hervorhebungen I.S.)	Goethe, aus Faust I (Hervorhebungen I.S.) (Goethe, <i>Faust I</i> 418–425)
Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land! Und die geheimnisvolle Schrift, Von eines Unbekannten Hand Ist sie Dir nicht Geleit genug? Erkennest dann der Sterne Lauf Und wenn Natur dich unterweist Dann geht des Ormes Kraft Dir auf, Wie spricht ein Geist zum andern Geist.	Flieh! auf! hinaus ins weite Land! Und dieß geheimnißvolle Buch, Von Nostradamus eigener Hand, Ist dir es nicht Geleit genug? Erkennest dann der Sterne Lauf, Und wenn Natur dich unterweist, Dann geht die Seelenkraft dir auf, Wie spricht ein Geist zum andern Geist.

verwendet, gelangt. Dieser erzählt Hildegunst seine Geschichte, wie er in ein künstlich geschaffenes Monster verwandelt wurde.

Diese Geschichte weist einige Parallelen zu Mary Shelleys Roman Frankenstein auf. Homunkoloss ist der Verfasser des Manuskripts, das die ganzen Ereignisse erst auslöste. Er war einst ein Mensch und geriet, ebenso wie Hildegunst von Mythenmetz, in Buchhaim in die Fänge von Phistomephel Smeik. Dieser fürchtete um seine Monopolstellung in der zamonischen Literaturwelt und beschloss, sich des unbekannten Autors dieses Manuskripts zu entledigen. Mit einer Mischung aus Wissenschaft und Buchimie, dem zamonischen Pendant zur Alchimie, erschuf er ihm einen neuen Körper, der zwar eine enorme Kraft aufweist, aber auch so lichtempfindlich ist, dass er beim kleinsten Sonnenstrahl Feuer fangen würde. Damit verdammt Phistomephel Homunkoloss zu einem Leben in den Katakomben unter der Stadt. Gleichzeitig setzte er bei den Bücherjägern ein Kopfgeld auf ihn aus, mit der Absicht, dass die Bücherjäger beginnen, Homunkoloss zu jagen. Da dieser ihnen aber körperlich stark überlegen ist, werde er, so Smeiks Plan, die Bücherjäger nach und nach im Rahmen seiner Selbstverteidigung töten. Dieser Plan ging jedoch nicht auf, Homunkoloss weigerte sich, die ihm zugedachte Rolle zu spielen und zog sich nach Schloss Schattenhall zurück, wo er als der Schattenkönig lebt. Unter den Bewohnern der Stadt ist der Schattenkönig derweil zu einer Legende geworden, deren Wahrheitsgehalt in Buchhaim bezweifelt wird.

Homunkoloss nimmt Hildegunst bei sich in Schloss Schattenhall auf und versorgt ihn mit Nahrung und Wasser. Auf Hildegunsts Drängen hin lässt Homunkoloss sich dazu überreden, ihn im Schreiben zu unterrichten. Schließlich erklärt er sich auch dazu bereit, den Lindwurm wieder an die Oberfläche zu bringen. Doch zuerst wollen sie die Bücherjäger wieder aus der Ledernen Grotte, dem Lebensraum der Buchlinge, vertreiben. Während Hildegunst vor dem Eingang wartet, tötet Homunkoloss alle Bücherjäger, die sich zu diesem Zeitpunkt dort befinden, nur einen von ihnen lässt er am Leben, damit dieser die Geschichte von dieser Begebenheit weitererzählen kann. Anschließend arbeiten sich Homunkoloss und

Hildegunst weiter durch das Labyrinth, hin zur unterirdischen Bibliothek unter Smeiks Haus, in der sich der Zugang zur Obenwelt befindet, durch den Homunkoloss und Hildegunst von Smeik in die Katakomben verschleppt wurden. Dort treffen sie zuerst auf die Schreckse Inazea Anazazi und den Eydeeten Hachmed Ben Kibitzer, die, wie sich nun herausstellt, an der Erschaffung von Homunkoloss mitgewirkt hatten, den beiden jetzt aber trotzdem helfen wollen. Kurz darauf dringen Bücherjäger in die Bibliothek ein, die jedoch mithilfe der Buchlinge, die den Angriff auf die Lederne Grotte überlebt haben, besiegt werden können. Als Homunkoloss schließlich Smeik in dessen Buchstabenlaboratorium, in dem sich der Zugang zum Labyrinth befindet, wieder gegenübersteht, setzt er seinen Plan, der sowohl sich selbst als auch Smeik das Leben nimmt, in die Tat um.¹⁷ Hildegunst kann aus dem brennenden Haus fliehen und verlässt Buchhaim. Vor der Stadt blickt er zurück und dabei geht ihm das Zitat von Perla La Gadeon durch den Kopf, da er die im Gedicht umrissene Situation jetzt konkret erlebt: Er hört die Feuerglocke, die den Bewohnern Buchhaims die Schreckensmär des Brandes meldet.¹⁸ In diesem Moment sieht er auch zu ersten Mal das Alphabet der Sterne und erinnert sich an die Worte, die Golgo ihm mit auf den Weg gegeben hat: „Erkennest dann der Sterne Lauf / Und wenn Natur dich unterweist / Dann geht des Ormes Kraft dir auf, / Wie spricht ein Geist zum andern Geist.“ (*SdTB* 475). An dieser Stelle endet der erste Band des Buchhaim-Zyklus’, *Die Stadt der Träumenden Bücher*.

Der zweite Band des Buchhaim-Zyklus, *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* setzt einige Jahre nach *SdTB* an. Hildegunst von Mythenmetz, beflügelt durch das Orm, hat sich zu einem gefeierten Schriftsteller etabliert. Dieser Ruhm ist ihm allerdings zu Kopf gestiegen und er ist zu einem eingebildeten und hochnäsigen Lindwurm geworden. Eines Morgens jedoch fällt ihm ein Brief in die Hände, der mit dem Satz „Hier fängt die Geschichte an“

¹⁷ Während es am Ende von *SdTB* tatsächlich so aussieht, als sei Homunkoloss im Feuer umgekommen, häufen sich in *LdTB* die Hinweise, dass er den Brand überlebt haben könnte. Dies wird jedoch in den bis jetzt erschienen Bänden nicht aufgeklärt.

¹⁸ Das gesamte Gedicht ist in Tabelle 1 zu finden.

beginnt. (*LdTB* 19) Dies ist insofern bemerkenswert, als dass das geheimnisvolle Manuskript aus *SdTB*, als dessen Autor sich der Schattenkönig herausstellt hat, mit genau diesem Satz endet (*SdTB* 29). Beide Texte befassen sich mit dem gleichen Thema, dem ‚horror vacui‘, der Angst vor dem leeren Blatt. Hinsichtlich ihrer Qualität unterscheiden sich die Texte jedoch drastisch. Während das Manuskript des Schattenkönigs als der vollkommenste Text bezeichnet wird, der jemals geschrieben wurde, handelt es sich bei dem Brief um den schlechtesten:

Es stand kein einziger Satz von Wert darin. Lauter Allerweltszeug, das der schriftlichen Formulierung nicht bedurfte. Ich ächzte und stöhnte bei der Lektüre wie bei der Besteigung eines steilen Bergpfads an einem schwülen Hochsommertag mit einem Rucksack voller Pflastersteine. Noch nie hatte ich mich von Worten derart belastet, ja: belästigt gefühlt. Es war, als klammere sich der Autor an mein Bein, um von mir durch eine unfruchtbare, tote Steinwüste mitgeschleift zu werden. Worte wie ausgedorrte Kakteen, Sätze wie vertrocknete Tümpel. Dieser Schriftsteller hatte gar keine Schreibangst! Ganz im Gegenteil, er konnte die Tinte kaum halten, obwohl er eigentlich gar nichts zu sagen hatte. Kurz: Das war der schlechteste Text, den ich jemals gelesen hatte. (*LdTB* 23–24)

Umso schockierter ist Hildegunst, als er unter dem Text seine eigene Unterschrift erkennt, auch wenn er sich in keiner Weise daran erinnern kann, diesen Text geschrieben zu haben. Hinzu kommt, dass die Handschrift, im Gegensatz zur Unterschrift, nicht seine eigene ist. Der Text wiederum könnte sehr wohl von ihm stammen, denn er betont sämtliche Schwächen, die sich mit der Zeit in Hildegunsts eigene Texte eingeschlichen haben. An dieser Stelle muss er sich auch selbst eingestehen, dass er das Orm verloren hat und dieser Brief legt den Finger genau in diese Wunde. Weder die Angabe des Absenders „Hildegunst von Mythenmetz / Buchhaim, Zamonien / Mittlere Katakomben / Lederne Grotte“, noch das Post Scriptum „P.S: Der Schattenkönig ist zurückgekehrt“ tragen zur Klärung dieses Rätsels bei. (*LdTB* 26) Hildegunst beschließt nochmals nach Buchhaim zu reisen, um herauszufinden, woher dieser Brief stammt. Die Stadt hat sich nach dem großen Brand sehr verändert. Mit die auffälligste Veränderung im Stadtbild stellen die Buchhaimer Rüssel dar: Zugänge zu den Katakomben, die durch den Brand entstanden und für die Öffentlichkeit erschlossen sind und

die Namen großer SchriftstellerInnen tragen. Außerdem stellt er fest, dass der Beruf der Bücherjäger in gewisser Weise eine Renaissance erlebt, allerdings nennen sich die Angehörigen dieses Berufszweiges nicht mehr Bücherjäger, sondern Librinauten und handeln nach einer Art Ehrenkodex.

Hildegunst besucht seinen Freund Hachmed Ben Kibitzer, mit dem er sich zwischenzeitlich überworfen hatte, da der Eydeet ihn damit konfrontiert hatte, dass er das Orm verloren habe. Als Hildegunst im Antiquariat des Eydeeten eintrifft, muss er entsetzt feststellen, dass dieser im Sterben liegt. Im Gespräch zwischen Hildegunst, Kibitzer und der Schreckse Inazea stellt sich heraus, dass diese den mysteriösen Brief im Angebot eines blinden Librinauten entdeckt hatte, dem sie auch den *Schrecksenhammer* abgekauft hatte, ein Buch, das von der Beschreibung her stark an den *Hexenhammer*, *Malleus Maleficarum* des Heinrich Kramer erinnert.¹⁹ Den Brief hatte sie dann gemeinsam mit Kibitzer an Hildegunst weitergeleitet. Woher er jedoch stammt, wissen die beiden auch nicht. Von diesem blinden Librinauten erfuhr Inazea jedoch auch, dass der Schattenkönig nicht, wie alle dachten, tot sei, sondern immer noch in den Katakomben sein Unwesen treibe. Schließlich stirbt Kibitzer im Beisein seiner beiden Freunde. Inazea führt am nächsten Tag Hildegunst durch das neue Buchhaim. Dabei erklärt sie ihm, dass nach dem Großen Brand die Puppenspielerei in Buchhaim zu ungeahnten Höhen aufgestiegen sei. War Buchhaim zuvor allein auf Literatur konzentriert, so gab es mit dem sogenannten Puppetismus nun eine neue Kunstform. Um Hildegunst einen besseren Eindruck von dieser Kunst zu verschaffen, führt Inazea ihn ins Theater, und zwar in die Aufführung seines eigenen Werks *Die Stadt der Träumenden Bücher* im größten Theater der Stadt, dem *Puppaecircus Maximus*. Hier wird mit leichten dramaturgischen Veränderungen die Handlung von *SdTB* nochmals als Puppentheater mit musikalischer Untermalung wiedergegeben. Ebenso wie die AutorInnen werden auch die

¹⁹ Dies ist mit großer Wahrscheinlichkeit keine zufällige Ähnlichkeit, da die zamonischen Schrecksen eine Art Pendant zu Hexen darstellen sollen.

Komponisten²⁰ durch die Wiedergabe ihrer Namen als Anagramme eingebaut, doch durch die Beschreibung einzelner Musikstücke und die teilweise ergänzten zamonischen Titel, die Moers ihnen gibt, ist es dennoch oft möglich, Komponisten und Musikstücke zu entschlüsseln. Diese intermedialen Referenzen werden im nächsten Kapitel noch näher analysiert.

Ein besonderes Beispiel hierfür ist Evubeth van Goldweins letzte Symphonie (Tabelle 6: Evubeth van Goldweins letzte Symphonie). Das Stück erhält sogar einen zamonisierten Text, der auch innerhalb der Romanwirklichkeit nicht das Original ist, sich aber sehr eng an den eigentlichen Originaltext anlehnt. Hierbei handelt es sich um die *Ode an die Freude* von Ludwig van Beethoven nach dem Gedicht Friedrich Schillers. Zu beachten ist hier unter anderem, dass, anders als bei Schillers „Freude, schöner Götterfunken“, der Vers „Freude schöner Labyrinthe“ nicht den Anfang der Strophe, sondern den Refrain bildet. Bei allen textlichen Änderungen ist das Reimschema und Versmaß jedoch gleich geblieben, denn andernfalls würde auch die Anspielung auf Beethovens Symphonie kaum funktionieren.

Während des gesamten Theaterstücks tritt, zur anfänglichen Enttäuschung Hildegunsts, der Schattenkönig niemals selbst in Erscheinung, er wird auf der Bühne lediglich von „Silhouetten, die über die Wände tanzten, so schnell und wild, dass man nicht sagen konnte, ob sie von richtigen Tänzern oder von Puppen erzeugt wurden“ dargestellt. (*LdT* 280) Laut Inazea handelt es sich hierbei um *Unsichtbares Theater*, das hauptsächlich im Kopf des Zuschauers stattfindet, da eine bildliche Darstellung die Illusion stören würde.²¹ Während der nächsten Tage führt Inazea Hildegunst weiter durch Buchhaim. Sie besuchen unter anderem eine Art Buchhandlung, in der Spieluhren in Bücherform verkauft werden, die anstatt von Musik, wie sonst bei Spieluhren üblich, literarische Werke wiedergeben. Als einer

²⁰ Da nur die Namen von männlichen Komponisten ermittelt werden konnten, wird an dieser Stelle die männliche Schreibweise beibehalten.

²¹ Ähnlich verhält es sich mit dem Vergleich von Büchern und den dazugehörigen Verfilmungen, da beim Lesen ebenfalls das Unsichtbare Theater im Kopf stattfindet.

der größten Ladenhüter erweist sich dabei ein Buch, das aussieht „wie ein verkleinertes Gebäude aus dem

Tabelle 6: Evubeth van Goldweins letzte Symphonie

Evubeth van Goldweins letzte Symphonie: (LdTB 238)	Friedrich Schiller: <i>An die Freude</i> (Schiller 100–03)
Und dann kamen Buchimisten Ihre Bücher sah man nicht Sie versteckten sie in Kisten Ohne Luft und ohne Licht Sie verbrachten sie in Tiefen Wo sie träumen heute noch Niemand weiß mehr, wo sie schliefen Ewig sucht man diesen Ort Freude schöner Labyrinthe Bücher im Elysium Leder, Staub und alte Tinte Steig hinab und komm drin um!	Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elisium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligthum. Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng getheilt, Alle Menschen werden Brüder, Wo dein sanfter Flügel weilt. Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder – überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen.

späten zamonischen Mittelalter” und „mit leiernder blecherner Stimme Verse in Althochzamonisch von sich” gibt (*LdTB* 301) (Tabelle 7: Evadeweld von Worthgeiler). Bei diesen Versen handelt es sich um den *Reichston* Walthers von der Vogelweide, die Unterschiede sind mit großer Wahrscheinlichkeit einfach der Verbesserung der Lesbarkeit für eine Leserschaft ohne Kenntnisse des Mittelhochdeutschen geschuldet. Dieses Zitat ist die einzige Referenz, die auf diese frühen Anfänge der deutschen Literatur verweist. Die Darstellung dieses Buches als ‚Ladenhüter‘ kann dahingehend verstanden werden, dass mittelalterliche Texte zunehmend an Bedeutung verlieren und nicht mehr gekauft und gelesen werden. Ein weiteres Buch, „dessen Umschlag mit überbordendem Gestaltungswillen und größter Kunstfertigkeit aus

Leder geschnitzt und mit Blattgold verziert” ist (*LdTB* 301) und das von Inazea ins „zamonische Spätbarokkoko” (*LdTB* 302) verortet wird, gibt folgende Verse von sich (Tabelle 8: Dr. Albirich Stohbenhocker). Auf die leichten Unterschiede in Orthografie und Zeichensetzung soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Interessant ist jedoch, dass aus den „Menschen” Brockes bei Moers „Wesen” werden. Hierbei handelt es sich um eine Anpassung an die zamonischen Gegebenheiten: Der Kontinent wird von allerlei verschiedenen Geschöpfen bevölkert, Menschen leben dort jedoch so gut wie keine mehr, es würde also keinen Sinn ergeben, hier hauptsächlich die Menschen anzusprechen, da diese eine verschwindend geringe Minderheit darstellen. Im gesamten Zamonien-Zyklus werden Menschen nur vereinzelt erwähnt, der Schattenkönig beschreibt ihre Situation folgendermaßen:

Dieser Freund war ein Mensch, einer der wenigen, die noch in Zamonien zu leben wagten und noch nicht in die anderen Kontinente ausgewandert waren. Er hauste mit seinen Eltern in einer der kleinen Menschenkolonien in den Tälern der Midgardberge, wo sich selbst heute noch welche von ihnen verbergen sollen. (*SdTB* 350)²²

²² Der Schattenkönig erzählt hier seine eigene Geschichte in der dritten Person.

Die Tatsache, dass Moers die Menschenkolonie in den Midgardbergen ansiedelt, ist wiederum selbst ein intertextueller Bezug: In der nordischen Sagenwelt trägt diejenige der

Tabelle 7: Evadeweld von Worthgeiler

Evadeweld von Worthgeiler, (LdTB 301)	Walther von der Vogelweide: Reichston, 2. Weltklage (Schweikle 76)
Ich horte ein wazzer diezen Und sach die vische fliezen Ich sach swaz in der welte was Velt, walt, loup, ror unde gras.	Ich hôte diu wazzer diezen Und sach die vische fliezen, Ich sach swaz in der welte was, wált, velt, lóub, rôr únde gras.

Tabelle 8: Dr. Albirich Stohbenhocker

Dr. Albirich Stohbenhocker, (<i>LdTB</i> 301) (Hervorhebung I.S.)	Barthold Heinrich Brockes: <i>Irdisches Vergnügen in Gott, 1. Teil, Vorrede</i> (Hervorhebung I.S.) (Brockes und Rathje 8)
Ach, möchte dieses Buch / euch doch zu zeigen taugen, Ihr Wesen, wie so leicht / der zarte Bau der Erde Den ihr anitzt durch Geiz, / durch Neid, durch Stolz und Pracht Euch leider selbst zur Hölle macht, Euch allen könn' ein Himmel werden.	Ach möchte dieses Buch euch doch zu zeigen taugen, Ihr Menschen, wie so leicht der schöne Bau der Erden, Den ihr anitzt durch Geitz, durch Neid, durch Stoltz und Pracht Euch leyder! Selbst zur Holle macht; Euch allen könn' ein Himmel werden!

neun Welten, die von den Menschen bewohnt wird, den Namen Midgard. Die Bezeichnung von Walter von der Vogelweide und Barthold Heinrich Brockes als Ladenhüter kann auch so verstanden werden, dass Moers davon ausgeht, dass diese Bücher heutzutage keine große Bedeutung mehr haben und kaum noch gelesen oder gekauft werden. Walther von der Vogelweide zählt zwar teilweise zu den sogenannten ‚kanonischen AutorInnen‘, aber da es sich bei seinem Werk um Texte in mittelhochdeutscher Sprache handelt, beschäftigen sich damit hauptsächlich GermanistInnen oder MediävistInnen, für GelegenheitsleserInnen sind seine Texte kaum von Interesse. Ähnlich verhält es sich mit Brockes, auch seine Texte sind für eine Leserschaft, die nur zum Vergnügen liest, kaum von Belang.

In *LdTB* folgt nun eine Passage, die sich in Schrift und Seitengestaltung deutlich von der eigentlichen Geschichte abhebt und die die Notizen Hildegunsts über verschiedene Spielarten des Puppentismus darstellt. Darin stellt er beispielsweise fest, dass der ‚zamonische Imperativ‘ von Manu Kantimel (*LdTB* 308), bei dem es sich um Kants ‚kategorischen Imperativ‘ handelt, sich schlichtweg nicht für Puppentheater eigne.

Eine ähnliche Haltung vertritt Hildegunst hinsichtlich der Werke Zank Frafkas. Er schätze diese „frakfaesk[en]“ Texte sehr, könne sich aber nicht „mit einer depressiv veranlagten Riesenkakelake als Hauptdarsteller“ identifizieren (*LdTB* 313). Spätestens mit diesem Satz wird deutlich, dass er sich die zamonische Variante der *Metamorphose* Kafkas als Puppentheater angesehen hat. Um einiges kritischer äußert sich der Lindwurm über die zamonische Variante von Samuel Becketts *Warten auf Godot*, *Yogibart* und *Kniesemilch* von Beula Smeckett, einer „dramaturgisch begabten Schreckse“ (*LdTB* 334). Diesem Stück könne er nichts abgewinnen, während die übrigen Zuschauer, bei denen es sich ausnahmslos um Schrecken handelt, sich während der Aufführung köstlich amüsieren.

Während einer Vorstellung des *Bluttheaters*, „eines dieser unsäglichen mittelalterlichen Recken-Dramen [...], bei denen Dutzende Puppen in glänzenden Ritterrüstungen in fürchterlichen Versen von Heldentum und Patriotismus sangen und sich

dann gegenseitig spektakulär niedermetzelten“, begegnet Hildegunst einem Librinen und kommt mit ihm ins Gespräch.(LdTB 337) Dieser Libriner erscheint Hildegunst zwar etwas merkwürdig, doch nicht unbedingt unsympathisch. Der Lindwurm erfährt von ihm einiges über die moderne Librinautik und wird doch das Gefühl nicht los, die Person hinter der Maske zu kennen. Dieses Rätsel wird auch im gesamten Handlungsverlauf nicht aufgelöst, da aber der angekündigte Folgeband *Das Schloss der Träumenden Bücher* zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht erschienen ist, kann dies unter Umständen dort erfolgen. Im Gespräch erzählt der Libriner dem Lindwurm auch von seinem großen Traum, die Labyrinth unter Buchheim eines Tages vollständig für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen und als Lebensraum zu erschließen. Am Ende des Gesprächs erhält Hildegunst eine kleine Karte von dem Librinen, mit dem Hinweis, dass die Veranstaltung, für die diese Karte wirbt, genau nach dessen Interesse sei. Nachdem der Libriner sich verabschiedet hat und Hildegunst sich die Karte genauer anschaut, muss er jedoch feststellen, dass sie leer ist und nichts darauf steht.

Hildegunst verbringt seine freie Zeit meist im ‚Krakenarm‘, einer Buchhandlung, die speziell auf Puppentismus ausgerichtet ist. Dort stößt er in einem Buch über Bühnenschaubricks auf die Verwendung von unsichtbarer Tinte und untersucht die Karte des Librinen nochmals. Dabei stellt sich heraus, dass darauf folgendes geschrieben steht: „Wenn Sie das Unsichtbare Theater sehen wollen, dann müssen Sie nicht nur Ihre Augen, sondern auch Ihren Verstand bemühen.“ (LdTB 371) Besonders viel anfangen kann Hildegunst damit jedoch auch nicht. Für den nächsten Tag hat Inazea für ihn ein Treffen mit Maestro Corodiak arrangiert, dem kreativen Genie hinter dem *Puppaecircus Maximus*. Dieser stellt sich zu Hildegunsts anfänglichem Entsetzen als Zwillingbruder Phistomephel Smeiks heraus, hat aber mit diesem abgesehen davon nichts gemein. Trotz einer Krankheit, die dazu führte, dass er seine Augen verlor, erarbeitet er immer noch komplexe Mechaniken für das Puppentheater. Bei diesem Treffen bietet Corodiak Hildegunst an, eine Vorstellung des *Unsichtbaren Theaters* am nächsten Tag zu besuchen und überreicht ihm eine Karte, die

abermals mit unsichtbarer Tinte beschrieben ist. Hildegunst muss jedoch versprechen, diese Schrift erst in der Vorstellung sichtbar zu machen und zu lesen. Am nächsten Tag wird er von einer gepanzerten Kutsche abgeholt, die ihn und eine Handvoll weiterer Besucher zum *Unsichtbaren Theater* bringen soll. Als er aber erfährt, dass diese Vorstellung in den Katakomben stattfinden soll, genauer gesagt im sogenannten Phistomephel-Rüssel, also dem Zugang zum Labyrinth, durch den er in *SdTB* von Smeik in die Katakomben verschleppt wurde, versucht er – allerdings vergeblich – die Kutsche zum Umkehren zu bewegen. Deshalb fasst er sich schließlich ein Herz und steigt mit den anderen durch den Rüssel ins Labyrinth hinab. In einem der Gänge angekommen, löscht der Nebelheimer, der die Veranstaltung betreut, seine Lampe, um den Gästen einen Eindruck von der vollkommenen Dunkelheit der Katakomben zu geben. Er begrüßt die Anwesenden zur Vorstellung, danach wird es mucksmäuschenstill. Nach einer Weile, in der nichts zu sehen oder zu hören ist, glaubt Hildegunst zunächst das Rascheln von Büchern zu hören und anschließend die schweren Schritte einer sich nähernden Gestalt. Der Satz aus dem Brief, „Der Schattenkönig ist zurückgekehrt,“ kommt ihm wieder in den Sinn und er vermeint, sein raschelndes Lachen hören zu können. Kurz darauf wird er vom Orm durchströmt und verfällt in eine Art Rauschzustand. Als er aus diesem wieder erwacht und eine Kerze entzündet, stellt er fest, dass er vollkommen allein ist. Mithilfe der Kerze macht er die unsichtbare Tinte auf Corodiaks Karte sichtbar, auf der nur folgender Satz zu lesen ist: „Hier fängt die Geschichte an.“ (*LdTB* 427). An dieser Stelle endet *LdTB* ziemlich abrupt. Walter Moers hat an diese eigentliche Geschichte noch ein „Nachwort des Übersetzers“ (*LdTB* 429) angehängt, in dem er sich als *Walter Moers dafür entschuldigt, dass die Geschichte noch nicht zu Ende erzählt sei. Die sei dem großen Umfang und der Komplexität der Mythenmetz'schen Texte geschuldet. Er fasst einige Fragen zusammen, die beim Lesen des Buches, insbesondere bezüglich des Endes

offen geblieben sind und endet mit folgenden Sätzen: „Die wirkliche Geschichte fängt hier in der Tat erst an. Alles Bisherige war nur Ouvertüre.” (*LdTB* 430) ²³

Eine weitere bisher noch nicht untersuchte Art der intertextuellen Bezüge zieht sich durch beide Bücher hindurch, darum wird sie an dieser Stelle zusammenfassend behandelt. Es wurde bereits angemerkt, dass Moers die Namen realer AutorInnen/Komponisten/Maler mithilfe von Anagrammen verschleiert, was für sich betrachtet allerdings noch keinen intertextuellen Bezug darstellt. Die Bezüge entstehen dadurch, dass die ‚neuen‘ Namen in gewisser Weise zu sprechenden Namen werden und entweder etwas über die betreffende Person beziehungsweise über die Meinung Moers’ zu dieser Person aussagen oder auf etwas im Umfeld dieser Person verweisen. Bei zwei der erwähnten Schriftsteller wird durch die Anagramme besonders deutlich, dass Moers ihr Werk nicht besonders schätzt, hierbei handelt es sich um Eduard Mörike und Friedrich Hölderlin. Aus Mörike wird Arkud Ödreimer, denn er „hatte ja ein paar brauchbare Gedichte geschrieben, aber seine gesamte Prosa bestand nur aus verstaubten und zu Recht vergessenen Gardinenpredigten” (*LdTB* 79). Mörikes Werk bestehe also vorwiegend aus ‚öden Reimen‘, ist also laut Moers nicht besonders gut gelungen. Ähnlich deutlich fällt sein Urteil zu Hölderlin aus, ihm gibt Moers den Namen Dölerich Hirnfiedler. ‚Hirnfiedler‘ ist kein besonders schmeichelhafter Name, in der Forschung wird vermutet, dass Moers damit unter anderem auch auf die Gerüchte anspielen wolle, Hölderlin habe in der letzten Phase seines Lebens unter einer Geisteskrankheit gelitten (Mader 170). Weitaus neutraler ist der zamonische Name von Gottfried Keller, Gofid Letterkerl gehalten, er sagt lediglich etwas über seinen Beruf aus: Er arbeitet mit Lettern, also mit Buchstaben, eine treffende Berufsbeschreibung für einen Schriftsteller.

Im Fall von E.T.A. Hoffmann ist davon auszugehen, dass Moers in das Anagramm die Haltung von Hoffmanns Zeitgenossen diesem gegenüber einfließen lässt. Hoffmann wird in

²³ Die Seiten 429 und 430 sind nicht paginiert, die hier verwendete Zählung dient der besseren Auffindbarkeit.

Zamonien zu Fantoma Hennf, der Vorname hat starke lautliche Ähnlichkeiten zu dem Wort ‚Phantom‘. Dies kann als Anspielung darauf verstanden werden, dass Hoffmann zu Lebzeiten wegen der übernatürlichen Komponente seiner Texte oft auch abfällig als ‚Gespenster-Hoffmann‘ bezeichnet wurde.

Zwei weitere interessante Beispiele sind im Bereich der Komponisten zu finden. Einer davon ist Igor Strawinsky beziehungsweise Gynasok Irrwits. Hier ist keine direkte Bewertung im Namen enthalten, doch ‚Irrwits‘ wurde wohl dennoch nicht ganz zufällig gewählt. Strawinsky ist bekannt für seine beiden Ballettmusiken, *Feuervogel* und *La Sacre du Printemps*. Beide stehen im Ruf, sehr aufgewühlt und hektisch zu sein, oder anders ausgedrückt: Sie sind auf eine gewisse Art ‚irrwitzig‘. Diese Interpretation wird auch durch Moers’ eigenen Text gestützt, wird doch der *Feuervogel* mit „Musik [wie] aus einem brennenden Irrenhaus“ verglichen. (*LdTB* 280) Als zweites Beispiel sei hier Regard Wanrich alias Richard Wagner erwähnt. Hier beinhaltet der Name weder eine Wertung noch eine Anspielung auf das Werk Wagners. Der Bezugspunkt liegt vielmehr im Umfeld Wagners, nämlich seinem Wohnort. Wagner hatte sich in Bayreuth ein Anwesen errichtet, das er ‚Villa Wahnfried‘ nannte und zwischen Wanrich und Wahnfried ist durchaus eine klangliche Ähnlichkeit zu erkennen.

Selbstverständlich gibt es noch weitere Anagramme, von denen einige ebenfalls ähnliche Referenzen aufweisen. Auf alle Anagramme einzeln einzugehen ist jedoch in diesem Rahmen nicht möglich und auch nicht das Ziel dieser Arbeit. Es ist jedoch eine Tabelle angehängt, in der eine Vielzahl der Anagramme mit ihren Entsprechungen aufgelistet ist.

Bereits bei dieser Überblicksdarstellung fällt auf, dass sich die Art der Bezüge auf Prätexte von vornehmlich intertextuellen Bezügen in *SdTB* auf eine Mischung von intertextuellen und intermedialen Bezügen in *LdTB* verschiebt. Des Weiteren wurde gezeigt, dass in *SdTB* sehr viel mehr direkte Zitate zu finden sind, während die intertextuellen und intermedialen Bezüge in *LdTB* hauptsächlich aus Anspielungen bestehen.

4. Das Spiel mit einer (nicht existenten?) ‚Grenze‘

Dieses Kapitel dient der Analyse der im vorherigen Kapitel dargestellten intertextuellen und intermedialen Bezüge. Anhand dieser und weiterer Beispiele wird untersucht, wie Walter Moers Intertextualität und Intermedialität einsetzt. Dazu wird als erstes der Forschungsstand zu Intertextualität bei Walter Moers dargestellt. Anschließend wird versucht, die sogenannte ‚Grenze‘, mit der Moers durch bewusst eingesetzte intertextuelle und intermediale Bezüge spielt, zu umreißen, um im nächsten Schritt untersuchen zu können, wie dieses Spiel sich im Einzelnen gestaltet. Auf bereits untersuchte Zitate wird dabei durch Angabe der jeweiligen Tabellenummer im vorangehenden Kapitel verwiesen. Abschließend wird analysiert, welches Vorwissen notwendig ist, um sich auf Walter Moers’ ‚Spiel‘ mit der von ihm durch die Gesamtkonzeption seiner Texte ganz offensichtlich in Frage gestellten Grenze zwischen sogenannter ‚kanonischer Literatur‘ und ‚Trivialliteratur‘ einlassen zu können.

4.1 Intertextualität und Intermedialität bei Walter Moers

In Kapitel 2 wurde bereits über Intertextualität und Intermedialität im Allgemeinen gesprochen. An dieser Stelle soll es nun im speziellen um Intertextualität und Intermedialität bei Walter Moers gehen.

Illona Mader macht in ihrer Arbeit *Metafiktionale Elemente in Walter Moers’ Zamonien-Romanen* (2012) deutlich, dass Intertextualität an sich einen ‚Grenzbruch‘ darstellt, da die Grenze zwischen den einzelnen Texten verwischt wird:

Intertextualität erscheint auf zweifache Weise als metafiktionales Element, wobei diese sich gegenseitig bedingen [sic]: So entsteht durch den Verweis auf ein scheinbar unbestimmtes ‚Außen‘ ein Grenzbruch. Dieser kommt zustande, indem zwar innerhalb verschiedener Fiktionen eine Brücke als Verbindungsstück zueinander geschlagen wird, doch existieren diese Fiktionen schon allein durch ihre materielle Distanz und ihre unterschiedlichen Autoren begrenzt voneinander. (Mader 105)

Die betroffenen Texte bleiben dabei stets weiterhin getrennt, das heißt, sie existieren weiterhin für sich allein, die intertextuelle Verbindung wird nicht zu einem integralen Bestandteil. Durch die intertextuelle Verbindung ist es nun jedoch möglich, assoziative Brücken von einem Text zum anderen zu schlagen. Ob dieses „Außen“ aber tatsächlich unbestimmt ist, ist auch vom jeweiligen Text abhängig. Wird bei einem intertextuellen Verweis der Bezugstext genannt, so ist es immer noch ein Verweis auf einen externen Text. Doch in diesem Fall ist der Verweis nicht mehr ‚scheinbar unbestimmt‘. In diesen Fällen macht der/die AutorIn sehr deutlich, dass die Verbindung zwischen den Texten beabsichtigt und bewusst gesetzt ist. Innerhalb dieses Kontexts ist es auch wichtig zu bedenken, dass die Perspektive der Leserschaft auf den Text nicht mit der des/der AutorIn übereinstimmen muss. Es besteht stets ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen LeserIn, Text und AutorIn. Die Untersuchung dieses Spannungsverhältnisses bildet eine der Grundlagen der Hermeneutik und der Rezeptionsästhetik. Da es sich bei beiden Gebieten um sehr große Forschungsfelder handelt, soll an dieser Stelle nur auf deren Relevanz für diese Arbeit eingegangen werden.

Im Fall von Walter Moers stehen dabei vor allem folgende Fragen im Zentrum: Welche intertextuellen oder intermedialen Bezüge sind von ihm tatsächlich so intendiert? Liest man möglicherweise einige dieser intertextuellen und -medialen Bezüge in den Text hinein, die von Moers so nicht angedacht waren? Da die beiden Pole Leserschaft und AutorIn nicht direkt miteinander kommunizieren, ist als vermittelndes Objekt der Text zwischengeschaltet. Die LeserInnen treten also in eine Art Kommunikation mit dem Text, den sie verstehen wollen. Dieses Verstehen ist ein Prozess, der nie ganz abgeschlossen werden kann, da man immer mit einem anderen Vorwissen an den Text heran tritt.²⁴ Bei den Texten von Walter Moers ist diese potentielle Offenheit besonders deutlich zu erkennen, da man auch

²⁴ Dieser Kreislauf des Verstehens ist Kernstück des Hermeneutischen Zirkels.

nach mehrmaliger Lektüre immer noch neue Verweise und Anspielungen entdecken kann und sich damit einhergehend unter Umständen auch das Gesamtverständnis der Texte verschiebt.

Mareike Wegner beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Wissen ist Nacht* (2016) mit parodistischen Verfahren in den Texten Walter Moers. Sie erkennt bei Walter Moers einen Schreibstil, „der die Lektüre auf verschiedenen Verständnisebenen erlaubt.“ (Wegner 11) Die Verwendung des Begriffs ‚Schreibstil‘ legt nahe, dass es sich bei der Arbeit mit intertextuellen Bezügen um eine bewusste Entscheidung Walter Moers‘ handelt. Zu diesem Thema wurde auch Moers selbst in verschiedenen Interviews befragt. Seine Antwort im folgenden Interview mit der *Zeit* aus dem Jahr 2001 zu den *13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* stellt Wegners Einschätzung teilweise in Frage, doch dabei ist auch zu bedenken, dass Moers in Interviews nicht unbedingt immer ernst zu nehmen ist und ihm als Autor auch nicht die Deutungshoheit seiner Texte obliegt, da diese mit Veröffentlichung zu autonomen Konstrukten werden.

zeit: Ihre Romane stecken voller Anspielungen, Sie verwursten Märchen, mittelalterliche Literatur und, und, und. Wie schlau muss man sein, um den vollen Spaß an Walter Moers zu haben?

Moers: Seitdem ich die *13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* geschrieben habe, unterstellt man mir eine Belesenheit und Popkulturkenntnis, die ich gerne hätte. Ich sollte diesen schmeichelhaften Mythos wohl besser schüren, aber viele der Bücher, deren Verwurstung man mir unterschieben will, habe ich gar nicht gelesen. Manchmal kenne ich nicht mal die Namen der Autoren. Die Kritiker haben einfach ihre Kenntnisse in den *Blaubär* rein- beziehungsweise aus ihm herausgelesen. (Siemens und Moers)

Dieses Interview wurde vor Erscheinen der *Stadt der Träumenden Bücher* geführt und bezieht sich hauptsächlich auf die *13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär*. Ebenso ist zu bedenken, dass diese Aussage auch Teil seines ‚Spiels‘ der Selbstinszenierung sein könnte. Vor allem bei den Werken im Buchhaim-Zyklus ist aufgrund der Fülle und Raffinesse der Verweise in der Tat davon auszugehen, dass das Einarbeiten der allermeisten intertextuellen und -medialen Bezüge eine bewusste Entscheidung war.

Isabelle Giraud nimmt von der Theorie Abstand, dass Intertextualität vom Autor zwingend beabsichtigt sein müsse, da der Autor auch „unbewußt von etwas beeinflusst sein

und dies in sein Werk mit einschreiben“ könne. (Giraud 8) Im Fall der beiden in dieser Arbeit untersuchten Bücher *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* ist jedoch davon auszugehen, dass die Bezüge zu anderen Werken von Moers sehr bewusst und mit Absicht gesetzt wurden, denn diese Absicht wird besonders in der Übernahme von Zitaten aus anderen Texten und den Anagrammen der Namen von AutorInnen, KomponistInnen oder anderen bekannten Persönlichkeiten deutlich. Diese Bezüge setzen eine bewusste Entscheidung seitens Moers‘ für das Einbauen von Zitaten aus verschiedenen Prätexten voraus. Auch die Anagramme stellen eine kreative Eigenleistung Moers‘ dar, sie entstehen nicht zufällig beim Schreiben. Offen bleibt aber, ob er als Autor von den LeserInnen erwartet, diese Bezüge zu erkennen, worauf auch Giraud in ihrer Arbeit zu Intertextualität und Kanon bei Moers hinweist: „Der Autor hat folglich eine gewisse Erwartungshaltung an seinen Leser. Die Intertextualität schlägt somit fehl, wenn der Leser zum Beispiel den Prätext nicht kennt.“ (8) Welche Auswirkungen dieses ‚Fehlschlagen der Intertextualität‘ letztendlich hat, soll an späterer Stelle unter dem Aspekt des zum Verständnis der Intertextualität benötigten Vorwissens nochmals thematisiert werden.

Zum Verständnis der Intertextualität und Intermedialität bei Walter Moers ist es auch wichtig zu bedenken, dass sich die Verweise nicht nur auf konkrete Werke, sondern auch auf Stoffe beziehen können, die tradiert und im kulturellen Gedächtnis gespeichert werden, wie Ajda Gabrič in ihrem Artikel herausarbeitet. Gabrič beruft sich dabei auf Saskia Heber²⁵ und führt aus, dass Intertextualität immer an die reale Existenz eines Prätextes gebunden sei, der Autor könne also nicht auf etwas verweisen, was nicht existiere (Gabrič 157). Bei der Untersuchung von Intertextualität und Intermedialität in Moers‘ Texten stellt sich jedoch die Frage, ob die reale Existenz eines Prätextes eine sinnvolle Vorgabe ist, denn: „Moers hat eine besondere Art, mit Zitaten und überhaupt mit intertextuellen Bezügen umzugehen. Es kommt

²⁵ Heber beschäftigt sich ebenfalls mit Intertextualität im Bereich der Populärliteratur und Kinder- und Jugendliteratur, sie arbeitet unter anderem mit Cornelia Funkes *Tintenwelt*-Trilogie.

im Roman eine Vielzahl von Zitaten aus anderen literarischen Werken vor, die entweder aus realen literarischen Werken, aus der Literaturgeschichte bekannt, oder von den von ihm erfundenen ‚zamonischen‘ Autoren stammen - was die von Heber thematisierte fiktive oder vorgetäuschte Intertextualität ist.“(158) Diese fiktive Intertextualität, bei der Moers beispielsweise AutorInnen in seinen Text einbaut, bei denen sich die Anagramme nicht zu realen Namen auflösen lassen²⁶, soll in der vorliegenden Arbeit nicht näher untersucht werden, da es hierzu keine Bezugstexte gibt. Damit liegen auch keine intertextuellen oder intermedialen Bezüge vor, deren Untersuchung die Grundlage dieser Arbeit bilden.

4.2 Annäherungsmöglichkeiten an eine (nicht existente?) Grenze

Moers spielt in seinen Werken mit mehr als einer vorgeblichen ‚Grenze‘, die in den meisten Fällen nur schwer greifbar ist. Eine davon ist jedoch real existent, nämlich die Grenze zwischen zwei Texten. In diesem Fall ist Moers‘ Spiel mit den ‚Grenzen‘ am deutlichsten zu erkennen, da bereits intertextuelle/intermediale Verweise an sich die Grenzen verschiedener Werke verwischen. Bei der ‚Grenze‘, die in dieser Arbeit hauptsächlich untersucht und hinterfragt wird, handelt es sich aber um etwas anderes, nämlich um die bereits im Titel angesprochene vorgebliche ‚Grenze‘ zwischen einer sogenannten ‚Hochliteratur‘ und einer sogenannten ‚Trivallliteratur‘²⁷ und auch um die Frage, wie Walter Moers zu diesem Diskurs beiträgt. Hierzu muss jedoch zuerst geklärt werden, was unter den jeweiligen Begriffen zu verstehen ist. An dieser Stelle sei schon vorweg klargestellt, dass die beiden Kategorien ‚Hoch- und Trivallliteratur‘ keineswegs als trennscharf zu betrachten sind, die Übergänge sind also fließend.

²⁶ Diese Namen sind vor allem in der Passage über die Bibliothek des Orms in *SdTB* (*SdTB* 420–22) und in Hildegunsts Beschreibung von Buchhaim in *LdTB* (*LdTB* 65) zu finden. Beispiele hierfür sind Mimorette van Bimmel, Radiolarius Ruck, Barono Marely oder Atakom Komata.

²⁷ An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass bei den Begriffen ‚Hochliteratur‘, ‚Trivallliteratur‘ und ‚Grenze‘ stets auch das Attribut ‚sogenannte‘ mitzudenken ist, da die Existenz solcher Kategorien an sich in Frage gestellt wird.

Der Begriff der ‚Hochliteratur‘ wird zumeist mit dem Begriff eines sogenannten ‚Kanons‘ gleichgesetzt. Beide Begriffe sind jedoch in ihrer Definition nicht festgeschrieben, wie Isabelle Giraud in ihrer Arbeit *Intertextualität und Kanon in Walter Moers' Der Schreckenmeister* aus dem Jahr 2010 thematisiert. Sie erklärt, wie ein Kanon sich üblicherweise zusammensetzt und dass es „den einen Kanon“ nicht gebe:

Was unter ‚Kanon‘ verstanden wird, hängt von vielen Faktoren ab, aber es kann zunächst einmal festgehalten werden, dass es den einen Kanon nicht gibt. [...] Wichtig ist an dieser Stelle, dass ein Kanon nur in einem bestimmten Zeitfenster und für eine bestimmte Disziplin die Norm für diese Disziplin und die ‚Kulturgemeinschaft‘ setzt und folglich ist der Kanon bzw. die Kanon-Literatur immer von Wandel bestimmt. [...] Eine Eigenschaft von Kanontexten bzw. -werken ist somit ihre Überzeitlichkeit und die Tatsache, dass sie als Klassiker eingestuft werden. Die Überzeitlichkeit eines Werkes garantiert jedoch nicht, dass es sich für immer in den Kanon einschreiben kann. Außerdem können auch Werke, die diese Kriterien erfüllen nicht in den Kanon aufgenommen werden. (Giraud 20–21)

Giraud weist damit darauf hin, wie problematisch es ist, von einem Kanon der ‚Hochliteratur‘ zu sprechen. Auch hier ist anzumerken, dass spätestens seit den 1960er-Jahren ein Umdenken stattfindet und auch die Existenz eines Kanons in Frage gestellt wird, unter anderem durch Diskussionen, was überhaupt als Text gewertet wird und ob Literatur kategorisierbar ist. Auch Walter Moers selbst hat eine ähnliche Einstellung zum Prinzip des Literaturkanons, wie in dem bereits erwähnten Interview mit der *Zeit* deutlich wird:

zeit: Machen Sie uns doch mal den Reich- Ranicki und stellen einen kleinen Kanon auf, was man warum gelesen haben sollte, um eine Ahnung vom Wahnsinn der Literatur zu haben.

Moers: So was ist mir zu didaktisch, es gibt für mich keinen gültigen Bildungskanon. Und ein deutscher Bildungskanon ist erst recht überflüssig, der macht ja schon in Holland keinen Sinn mehr. Wenn ich so was überhaupt habe, gehört sicher mehr angelsächsische Literatur dazu. Die hat einfach mehr Humor. (Siemens und Moers)

Bereits die Aufforderung des Interviewers weist auf das Problem hin, dass Menschen das Bedürfnis haben, so etwas wie einen Kanon zu konstruieren und darauf konditioniert zu sein scheinen, in solchen Kategorien zu denken. Der hier angesprochene, 2013 verstorbene, Marcel Reich-Ranicki war Autor und Publizist und gilt als einer der einflussreichsten deutschsprachiger Literaturkritiker. Von ihm stammt *Marcel Reich-Ranickis Kanon*, in dem er

die für ihn bedeutendsten deutschsprachigen literarischen Werke zusammenfasst, was ihm auch die – teils spöttisch gemeinte – Bezeichnung ‚Literaturpapst‘ einbrachte. Seine Kritiken an AutorInnen und ihren Werken waren und sind jedoch nicht unumstritten, wodurch sich auch insgesamt die Frage stellt, wie viel Anmaßung in dem Unterfangen steckt, als einzelne Person einen literarischen Kanon für eine gesamte ‚Kulturgemeinschaft‘, um es mit Girauds Worten zu sagen, erstellen zu wollen.

Auch für den Begriff der ‚Trivallliteratur‘ gibt es keine allgemein gültige Definition, er wird aber zumeist mit Unterhaltungsliteratur gleichgesetzt, also Literatur, bei der es vornehmlich darum geht zu unterhalten und in hohen Auflagen gedruckt zu werden. Sven Hanuschek umreißt den Begriff der Trivialität am Beispiel von J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings*:

Trivial ist ein Stoff dann aufbereitet, wenn der Verlauf berechenbar bleibt noch in der Unberechenbarkeit. Auch wenn wir nicht genau wissen, wann der nächste Ork-Überfall kommt, wissen wir doch, dass er kommt. Auch wenn Frodo ein paar Schritte weiterkommt, wissen wir, dass sicher gleich eine neue Verzögerung eintritt, ein neuer Kampf, eine neue Gefangennahme und so fort; und wir wissen, am Ende müssen der Vulkan und der Ring stehen. (Hanuschek 46)

Folgt man Hanuscheks Definition, dann wären alle Texte, bei denen der Haupthandlungsstrang so vorauszusehen ist, trivial. Nun stellt sich jedoch unweigerlich die Frage, ob diese Trivialität denn dann nicht auch bei vielen der sogenannten Klassiker zu finden ist. Schaut man sich als Beispiele Schillers *Maria Stuart* oder Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* an, so ist beim Lesen relativ schnell ersichtlich, wie die Texte enden werden. Man kann als LeserIn nicht jeden einzelnen Handlungsschritt genau vorhersehen, doch das Ende ist letztendlich keine große Überraschung mehr. Somit wird deutlich, dass sich das Prinzip, das von Hanuschek als charakteristisch für Trivialität gesehen wird, die Voraussehbarkeit der Handlung, häufig auch in Werken der sogenannten ‚Hochliteratur‘ finden lässt. Überträgt man diese allgemeine Definition von Trivialität auf *SdTb*, kann man

mit Hanuschek folgendermaßen über Moers' Umgang mit dieser Trivialdramaturgie spekulieren:

Bilden wir uns Abduktionen, mutmaßende Hypothesen über den Fortgang der Handlung, die ganz in die Irre führen? Der Roman ist ja ganz linear erzählt, was die benannten beiden großen Bögen betrifft; im Detail steckt er aber voller Überraschungen, Umwertungen von Figuren, es werden immer neue Teil-Welten der Zamonien-Welt aufgetan und so fort, Hildegund lebt in einer gefährlichen, labyrinthischen Welt voller Gefahren und Todesdrohungen, *er* ist zweifellos immer wieder kognitiv überfordert mit den Aufgaben, die ihm gestellt werden. (52)

In *SdTb* werde so, laut Hanuschek, „der Trivialroman nicht parodiert, sondern ironisierend-überdeutlich erfüllt.“ (53) Folgt man dieser Logik, dann würde das Buch zur Trivialliteratur zählen, aber gleichzeitig kann Moers seinen LeserInnen damit auch mehr kognitive Eigenleistung abverlangen als in diesem Bereich normalerweise üblich. Letzteres ist jedoch nicht zwingend erforderlich und hängt davon ab, ob die LeserInnen erkennen können, dass sie noch ganz andere Dimensionen des Textes erfahren würden, wenn sie die intertextuellen und intermedialen Verweise entschlüsseln würden beziehungsweise könnten. Hanuscheks Ausführung macht damit nochmals deutlich, dass die Kategorien ‚Hoch- und Trivialliteratur‘ keineswegs trennscharf zu betrachten sind und Walter Moers als eine Art ‚Grenzgänger‘ zu sehen sind. Damit stellt die Kontaktzone dieser beiden Kategorien eher eine Art Grauzone als eine ‚Grenze‘ dar.

4.3 Walter Moers' Instrumentalisierung dieser (nicht existenten?) Grenze oder Grauzone

Diese Frage kann ganz allgemein und grob folgendermaßen beantwortet werden: Indem er in Populär- oder ‚Trivialliteratur‘ auf sogenannte ‚kanonische Texte‘ verweist, diese Texte in seine Texte einbaut und mit ihnen arbeitet. Wie er dabei im Einzelnen vorgeht, wird hier an exemplarischen Stellen analysiert. Am deutlichsten sind diese Verweise in solchen Zitaten zu erkennen, die Moers wortgetreu oder mit nur leichten Änderungen übernimmt.

Allerdings handelt es sich trotz der oft wörtlichen Übertragung bei keinem der Verweise um eine ‚bloße Übernahme‘, denn Moers passt die Prätexte in seine eigenen Texte ein.

In Bezug auf Moers‘ Auseinandersetzung mit kanonischen Texten ist vor allem folgende Stelle von Interesse, die beschreibt, wie überrascht Hildegunst auf die Bücher in der Bibliothek des Orms reagiert, die über ein besonderes Ausmaß künstlerischer Schöpfungskraft des Orms verfügen:

Ich [Hildegunst, Anm. I.S.] schlenderte mit schiefgelegtem Kopf an den Regalen entlang. *Der Wolkenhobel* von Barono Marelly, las ich. *Erinnerungen an übermorgen* von Aru Alabria. *Ein Specht im Gurkenfaß* von Urian Specht. Nie gehört, weder die Titel noch die Autoren. Das sollten Perlen sein? *Kleine Feinde* von Atakom Komata. *Das Heimwehpflaster* von Erri Anker. *Die Warze im Froschnacken* von Yimm Quakenbush. *Die Nasenhaare des Hasennarren* von Minkel Meduser. Und das waren die Bücher in der oberen Reihe! Ich kannte kein einziges davon. Das war die Sorte Bücher, über die ich in der Buchhandlung gewöhnlich nur kurz meinen Blick schweifen ließ und dann für immer vergaß. Konnte es sein, dass der Schattenkönig einen etwas seltsamen, einen durchschnittlichen oder gar schlechten Geschmack hatte? Er war ja nicht unfehlbar, nur weil er gut schreiben konnte. *Weiche Zähne* von Lafcadio Gerneklein. *Vom Gartengenuß* von - nanu? Ich stutzte und griff zum ersten Mal automatisch nach einem Buch. Das war Danzelots Meisterwerk, Rücken an Rücken mit all diesem wertlosen Schmarren! Ich wiegte es eine Weile in meinen Händen - und dann schoß mir plötzlich das Blut in den Kopf! Ja, ich schämte mich, meine geliebten Freunde, denn ich hatte mich genauso ignorant verhalten wie all das blöde Pack, das Danzelots Buch verschmähte. Woher wußte ich denn, daß *Der Wolkenhobel* von Barono Marelly von keinerlei Interesse war? Oder *Das Heimwehpflaster*? Hatte ich diesen Büchern jemals die allergeringste Chance gegeben? Vielleicht ignorierte ich sie gerade zum hundertsten Mal, aus Gründen, die nicht mal ich selber kannte. (SdTB 422)

Moers stellt Hildegunst als sehr belesen dar, wenn dieser also von Autoren und Werktiteln noch nichts gehört hat, dann kann daraus geschlossen werden, dass diese in Zamonien nicht besonders weit verbreitet sind. Nachdem Hildegunst jedoch einige dieser Bücher gelesen hat, stellt er fest, dass es sich tatsächlich um außerordentlich gute Texte handelt. Die Werke in der Bibliothek des Orms gehören also scheinbar nicht zum zamonischen Literaturkanon, aber sagt dies etwas über die Qualität der Texte aus? Wer legt fest, welche Texte in diesen Kanon aufgenommen werden? Die Bibliothek des Orms wurde zwar vom Schattenkönig angelegt, aber kann eine einzelne Person über die Qualität der Texte entscheiden? Nun gibt es in der Realität natürlich keine allgemein gültige Messlatte, die man

an Texte oder andere kulturelle Produktionen anlegen kann, um ihre Qualität objektiv beurteilen zu können. Im Zamonien-Universum existiert zwar das Orm, das insofern als Messlatte angesehen werden kann, als dass ein Text angeblich umso besser wird, je stärker er vom Orm durchflossen ist. Dass Danzelots Buch sich in der Bibliothek befindet, macht deutlich, dass es stark vom Orm durchflossen ist, doch diese Erkenntnis bleibt vielen LeserInnen auf der Lindwurmeste verschlossen, was daran deutlich wird, dass spöttisch mit dem Buch umgegangen wird. Dies lässt darauf schließen, dass sich auch in Zamonien die Leserschaft nicht über die Qualität eines Textes einig ist, was unterstreicht, dass die objektive Beurteilung der Qualität eines Textes nicht möglich ist.²⁸ Somit bleibt die Beurteilung eines Textes sowohl auf der Rezeptionsebene als auch auf der Textebene immer subjektiv, was dem/der einen LeserIn gefällt, muss noch lange nicht allen anderen gefallen. Moers wirft hier genau diese Fragen auf: Wer erstellt einen Kanon und wählt aus, welche Texte Teil davon sind? Und nach welchen Kriterien werden diese Texte ausgewählt? Oder auch mehr auf Moers bezogen: Geht es in *SdTB* und *LdTB* um den Wert und die Bewertung von Literatur? Will Moers damit zu einem kritischen Diskurs über Kategorien wie ‚Kanon‘ oder ‚Hoch- und Trivallliteratur‘ anregen? Oder geht es ihm mehr um das Lesen an sich, will er mit seinen Texten mehr Menschen für das Lesen begeistern? Durch diese Vorgehensweise hinterfragt und kritisiert er in gewisser Weise auch die ‚Kanon-Definitionen.‘ Ein ‚Kanon‘ ist immer auch ein Machtinstrument. Durch selektive Auswahl der Texte, die in den Kanon aufgenommen werden, werden hierarchische Strukturen deutlich, es können bestimmte Gruppen ausgeschlossen und damit mehr oder weniger zum Schweigen gebracht werden. So ist beispielsweise auch der sogenannte ‚Kanon der Weltliteratur,‘ wie er sich in vielen

²⁸ An dieser Stelle stellt sich auch die Frage, ob das Konzept des Orms als angeblicher Maßstab der Qualität literarischer Texte nicht dadurch untergraben wird, dass diese Qualität nicht für die gesamte Leserschaft erkennbar ist. Eine mögliche andere Lesart wäre auch, dass damit einigen LeserInnen die Fähigkeit abgesprochen wird, das Orm in den Texten anderer AutorInnen zu erkennen. Diese Widersprüche werden in *SdTB* und *LdTB* allerdings nie weiter diskutiert.

Kompilationen, die sich daran versuchen, niederschlägt,²⁹ hauptsächlich westlich orientiert, der allergrößte Teil der Texte stammt aus dem europäischen oder angloamerikanischen Raum.³⁰ Zusätzlich zur Kritik am Konzept des Kanons ist aber auch noch etwas anderes auffällig: Bei Danzelots Buch *Vom Gartengenuß* handelt es sich um eine Beschreibung seines Gartens und der darin wachsenden Pflanzen. Das ist tatsächlich kein Buch, das man in einer Art Best-Of der zamonischen Literatur erwarten würde, aber kann man denn allein von einer Inhaltsparaphrase auf die Qualität des Textes schließen? Oder anders gesagt: Wie hängt der Text als formales Konstrukt mit seinem Inhalt zusammen? Was ist wichtiger für die Qualität eines Textes, der Inhalt oder die formale Gestaltung? Keine dieser Fragen wird von Moers abschließend beantwortet, aber allein schon, dass sie gestellt werden, fordert seine LeserInnen zum Nachdenken auf. Vor allem in Bezug auf die letzte Frage lassen sich innerhalb von *SdTB* und *LdTB* unterschiedliche Möglichkeiten der Gewichtung von Inhalt und Form finden.

Dass Moers dem Konzept eines ‚Kanons‘ kritisch gegenübersteht, wird auch in der Art und Weise deutlich, in der er Hildegunst die zamonischen Pendants verschiedener VertreterInnen dieses ‚Kanons‘ kommentieren lässt. Die Umbenennung Friedrich Hölderlins in Dölerich Hirnfiedler wurde im vorherigen Kapitel bereits ausführlich diskutiert. Der neue Nachname Hirnfiedler klingt eher negativ und deutet an, dass Moers von Hölderlins Werk nicht sonderlich viel hält. Auch die ebenfalls erwähnte Annette von Droste-Hülshoff kommt nicht besonders gut weg. In ihrem Fall wird dies allerdings nicht über den Namen deutlich; Sanotthe von Rhüffel-Ostend klingt zwar ungewöhnlich, hat aber keinen negativen Beiklang wie Hirnfiedler. Bei ihr wird die Einschätzung durch die Reaktion Hildegunsts auf ihr Gedicht *Das irre Licht vom Friedhofssumpf*³¹ deutlich: „Ach, du meine Güte – Sanotthe von Rhüffel-

²⁹ Exemplarische Beispiele hierfür sind die *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher*, der *SPIEGEL-Kanon: Die 50 wichtigsten Romane unserer Zeit*, *Schecks Kanon* von Denis Scheck oder auch *25 Bücher, die man gelesen haben muss – ein Literaturkanon* des dtv. Die englische *BBC* und die französische *Le Monde* haben durch Leserbefragungen ebenfalls einen Literaturkanon mit jeweils 100 Büchern zusammengestellt

³⁰ Beispiele hierfür sind Charles Dickens: *Oliver Twist*, Leo Tolstoi: *Krieg und Frieden*, Umberto Eco: *Der Name der Rose*, oder auch Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I*.

³¹ Das Gedicht ist in der Tabelle 3 auf Seite 19 zu finden.

Ostend! Mein Dichtpate Danzelot hatte mich mit den Gruselgedichten dieser halbverrückten florinthischen Poetin so manche Nacht um den Schlaf gebracht. [...] Du bist – Sanotthe von Rhüffel-Ostend! Die bekloppte Sanotthe!” (*SdTB* 233–34) Am auffälligsten ist aber Moers’ Kritik am Werk Goethes, die er passenderweise dem Buchling Golgo in den Mund legt und ihn sagen lässt: „Ich habe Ohjann Golgo van Fonthewegs Werke nicht geschrieben, sondern nur auswendig gelernt. Und ich bin weit davon entfernt, alles aus seiner Feder gutzuheißen. Was hat Fontheweg manchmal für einen Murks zusammengeschrieben! Der halbe *Weisenstein* ist hohles Geschwalle! Fast seine ganze Prosa taugt nichts! Aber es gibt Stellen in seinem Werk ... Stellen....” (*SdTB* 246) Diese Passage dient auch als wichtige Argumentationsbasis für Jan-Martin Altgelds Untersuchung von Intertextualität und Intermedialität in den Texten von Walter Moers, denn er schreibt dazu:

Was Moers hier mit Freude betreibt, ist eine radikale Infragestellung der deutschsprachigen Dichtungsautorität, Johann Wolfgang von Goethe. Die Tatsache, dass der Buchling mit dem so geheißenen ‘*Weisenstein*’ nichts Geringeres als Goethes ‘Faust’ als ‘hohles Geschwalle’ bezeichnet, würde in der Realität wohl nicht nur Literaturwissenschaftler widersprechend auf den Plan rufen. Unmittelbar nach der hier begangenen ‘Majestätsbeleidigung’ wendet Moers die Aussage des Zyklopen aber wieder und lässt ‘Golgo’ leidenschaftlich schwärmen. (Altgeld 68)

Diese Einschätzung durch Altgeld muss etwas genauer betrachtet werden, denn es ist fraglich, ob es sich bei der oben zitierten Passage aus *SdTB* tatsächlich um eine „radikale Infragestellung“ Goethes handelt, vor allem wenn man nicht nur besagte Passage, sondern den kompletten Buchhaim-Zyklus in Betracht zieht. Rein quantitativ gesehen stammen die meisten Zitate, die Moers direkt oder mit leichten Änderungen übernommen hat, von Goethe, und der Buchling Golgo, der sich Goethes zamonisches Pendant zum Vorbild genommen hat, ist eine wichtige Figur in *SdTB*: Er führt Hildegunst in die Welt der Buchlinge ein, verhilft ihm zur Flucht vor den Bücherjägern und rettet ihn und den Schattenkönig vor einem Hinterhalt. Es ist fraglich, ob Moers einer Figur, die in gewisser Weise Goethe repräsentieren soll, eine so zentrale Rolle gegeben hätte, wenn er Goethe „radikal in Frage stellen” wollte. Vor allem im Hinblick auf Altgelds Einschätzung, dass eine zugegebenermaßen recht deftige

Kritik an Goethes *Faust* sofort Kritiker auf den Plan rufen würde, stellt sich aber noch eine ganz andere Frage: Kann man jemandem widersprechen, der deutlich macht, dass ihm ein bestimmtes literarisches Werk nicht gefällt, also seine eigene subjektive Meinung kundtut? Moers erhebt hier an keiner Stelle den Anspruch, dass der *Weisenstein*, respektive der *Faust* von allen als „hohles Geschwalle“ angesehen werden sollte, es handelt sich dabei lediglich um die subjektive Meinung einer Einzelperson und wir wissen nicht, ob Moers tatsächlich diese Einschätzung, die er Golgo in den Mund legt, teilt. Es handelt sich in erster Linie um die Äußerung eines sehr subjektiven ästhetischen Empfindens, nicht um einen Angriff auf einen Text oder dessen AutorIn. Altgelds Beurteilung dieser Stelle spiegelt somit ein großes Problem des Umgangs mit AutorInnen oder Werken eines sogenannten ‚Kansons‘ wider. Die sogenannten ‚kanonischen AutorInnen‘ scheinen über jegliche Kritik erhaben, eine Äußerung von Kritik an einem ihrer Werke wird im Bildungsbürgertum fast tabuisiert. Etwas irritierend ist auch die Argumentation Altgelds, dass Moers die Aussage des Zyklopen wieder ‚wendet,‘ denn die Kritik an einem Teil und das Schwärmen über einen anderen Teil des Gesamtwerks schließen sich nicht aus. So kann Golgo den *Weisenstein* nicht gut, die Gedichte aber wiederum wunderbar gelungen finden, das eine hat mit dem anderen nicht wirklich etwas zu tun. Altgeld argumentiert weiter: „Nicht zuletzt kann die Funktion von metatextuellen Passagen wie dieser mit der humoristischen Wirkung erklärt werden, die solch ungewohnt despektierliche Töne über Goethe & Co. im Rezipienten erwecken mögen.“ (68) Natürlich hat es zunächst einmal eine humoristische Wirkung, wenn solche Aussagen über die Klassiker der Literatur getroffen werden, gerade im Anbetracht der Diskussion über das ‚Spiel mit der Grenze‘ ist es aber auch möglich, dass diese Passagen nicht humoristisch gemeint sind, sondern vielmehr dazu anregen sollen, sich selbst eine Meinung über Texte zu bilden und nicht blind den ‚Klassikern‘ zu vertrauen.

Eine weitere Art, wie Moers Versatzstücke aus der ‚kanonischen Literatur‘ in seine Texte integriert, sind die Darbietungen der Buchlinge. Jeder dieser Zyklopen nimmt den

Namen eines Autors oder einer Autorin an und lernt das entsprechende Gesamtwerk auswendig. Bei diesen AutorInnen handelt es sich in vielen Fällen um ‚kanonische‘ oder zumindest sehr bekannte AutorInnen, die jedoch nicht ausschließlich aus dem deutschen Sprachraum stammen. Mit Eisele Wimperslaak (William Shakespeare), Perla La Gadeon (Edgar Allan Poe) und Woski Ejstod (Fjodor Michailowitsch Dostojewski), um nur einige zu nennen, sind auch viele internationale ‚Klassiker‘ vertreten. Zusätzlich dazu scheinen die Buchlinge jedoch auch Teile der Persönlichkeit und des Charakters der AutorInnen, die sie verkörpern, zu übernehmen. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass es sich dabei nicht um den realen Charakter der AutorInnen handeln muss, es kann sich auch um ihnen angedichtete Eigenschaften oder auch um Selbstinszenierungen handeln. Golgo beschreibt diesen Vorgang und nutzt dies auch als Entschuldigung für sein manchmal problematisches Verhalten:

Es ist so: Jeder Buchling nimmt irgendwann den Charakter des Dichters an, den er auswendig lernt, das ist unvermeidlich. Das ist unser Schicksal. Von Natur aus sind wir leere Blätter, die beschrieben werden wollen, ohne eigene Persönlichkeit. Und dann nehmen wir immer mehr die Eigenschaften unseres Dichters an, bis wir komplexe Individuen geworden sind. Nicht immer nur angenehme Individuen übrigens! Jeder Buchling ist anders. Wir haben Choleriker und Angsthasen unter uns, Angeber und Melancholiker, Tranfuzeln und Feuerköpfe, Komiker und Heulsusen. Ich selber neige zum Beispiel leider sehr zur Aufgeblasenheit, aber was soll ich mache? Ohjann Golgo van Fontheweg war nun mal ein ziemlicher Kotzbrocken, das ist amtlich. (*SdTB* 242)

Die Buchlinge werden als Rezipienten von dem beeinflusst, was sie lesen, und da sie das Gesamtwerk der AutorInnen auswendig lernen, inklusive der Briefwechsel und aller schriftlichen Quellen, die sie in die Finger bekommen können, erhalten sie so mit der Zeit ein Bild von der Persönlichkeit des Autors, das auf sie selbst abfärbt.³² Das ist insofern interessant, als dass zwar auch in der Rezeptionsforschung davon ausgegangen wird, dass Rezipienten von dem, was sie lesen, beeinflusst werden, aber davon auszugehen, dass man,

³² Ein ähnliches Verhalten ist auch in Teilen der Fan-Kultur zu beobachten, beispielsweise bei Anhängern verschiedener Bands. Es ist durchaus denkbar, dass Moers seine Buchlinge als eine Art Karikatur dieser Fan-Kultur, die teilweise schon in Obsessionen mündet, angelegt hat.

wenn man das Gesamtwerk eines Autors liest, dessen Charakter annimmt, wäre ziemlich weit gegriffen. Insofern können die Buchlinge auch als Extremfälle der Rezeption oder als Karikatur davon angesehen werden. In einigen Fällen scheint sich der Charakter der Buchlinge auch mehr an einzelnen Texte zu orientieren oder an Gemeinsamkeiten verschiedener Texte. Beispiele hierfür sind Woski Ejstod, der durch die deprimierenden Werke seines Pendants Dostojewski depressiv und suizidal wird, Wonog A. Tscharwani, der sich in Anlehnung an Iwan Gontscharows Roman über die Trägheit „wirklich vorbildlich schwerfällig“ (*SdTB* 242) bewegt, oder auch Balono de Zacher, der am Figurenreichtum der Romane von Honoré de Balzac verzweifelt. In diesen Fällen übernimmt Moers also nicht die ‚kanonischen‘ Texte in seine Werke, sondern die AutorInnen werden quasi selbst zu Figuren in seiner Geschichte und auf diese Weise auch in Teilen karikiert, indem die Buchlinge die Charakteristika ihrer Werke oder Persönlichkeiten in aller Konsequenz verkörpern.

Auch eine weitere Art, wie Walter Moers die angebliche Grenze zwischen ‚Hoch- und Trivilliteratur‘ in Frage stellt, nämlich die wortgetreue oder leicht veränderte Übernahme von Zitaten aus verschiedenen Prätexten, hängt mit den Buchlingen zusammen, da es in den allermeisten Fällen die kleinen Zyklopen sind, denen diese Zitate in den Mund gelegt werden. Einige der Zitate wurden im vorherigen Kapitel bereits vergleichend betrachtet, darum soll es hier vor allem um eine allgemeinere Analyse gehen. Der größte Teil dieser Zitatstellen ist in den beiden Abschnitten über das Ormen zu finden.³³ Beim Ormen tragen die Buchlinge Stellen aus dem Werk ihrer jeweiligen Pendants vor, die sie für besonders stark vom Orm durchflossen und damit für besonders gelungen und charakteristisch für den/die AutorIn halten, und Hildegunst muss anhand der vorgetragenen Stellen die Namen der Buchlinge erraten. Es ist davon auszugehen, dass Moers diese Zitate nicht völlig willkürlich ausgewählt hat, vielmehr lässt sich vermuten, dass auch er die jeweiligen Zitate für besonders zentral für

³³ *SdTB* 232-35; 264.

die entsprechenden AutorInnen hält. Einige dieser Zitate werden unverändert übernommen, aber von Moers in einen anderen Kontext gesetzt; Beispiele hierfür sind die Gedichte von La Gadeon (Poe) und Ekmirner (Rilke)³⁴. In beiden Fällen hat Moers die Texte sprachlich nicht verändert, auch bei Poes Gedicht, dessen Originalsprache Englisch ist, hält er sich wortgetreu an eine der Übersetzungen, die wiederum dem Original dahingehend treu bleibt, als dass es sich dabei um eine nahezu wörtliche Übersetzung handelt, bei der trotzdem Metrum und Reimschema beibehalten werden. Zu beiden Strophen wird in der Romanrealität ein neuer Kontext kreiert und so entstehen ‚neue‘ Gedichte, die andere Geschichten erzählen, als es die Originale tun. Im Fall von Rilkes Gedicht *Herbsttag* ist dieser Vorgang besonders interessant, da hier auch das Genre gewechselt wird, denn im neuen Kontext wird die Strophe Teil eines Schauergedichts. Die Gedichte von Poe und Rilke werden von Moers nur passagenweise in *Die Stadt der Träumenden Bücher* eingebaut, doch dadurch, dass er ihnen neue Titel gibt und den Inhalt paraphrasiert, ermöglicht er es seiner Leserschaft, die gegebenen Versatzstücke in diesem neuen Kontext zu verstehen. Dadurch wird deutlich, dass Textbausteine nicht nur innerhalb des Kontextes eines spezifischen Werkes existieren und funktionieren, sondern auch davon losgelöst in andere Kontexte eingepasst werden können. Hierbei wird wiederum die Kontaktzone, die nicht als klare Grenze definiert werden kann, deutlich: Was macht die Versatzstücke aus als kanonisch bezeichneten Texten so außergewöhnlich, wenn sie von anderen AutorInnen wortgetreu übernommen und in einen anderen Kontext gesetzt werden können? Wann wird aus diesen Schnipseln der ‚Hochliteratur‘ ‚Trivallliteratur‘?

In einigen anderen Fällen werden die Zitate durch Moers leicht verändert und damit an seine Fantasiewelt Zamonien angepasst. Beispiele hierfür sind die Zitate von Sanotthe von Rhüffel-Ostend (Annette von Droste-Hülshoff) in Tabelle 3 und Golgo (Goethe) in Tabelle 5 (beide Tabellen siehe Kapitel 3). Bei dem Gedicht von Droste-Hülshoff verändert Moers

³⁴ Diese Gedichte sind in Kapitel 3, Tabelle 1 und Tabelle 2 abgedruckt.

lediglich zwei Verse, doch damit verändert er die Aussage des Gedichts maßgeblich. Da aber der größte Teil des Gedichts direkt übernommen wird und auch bei den veränderten Versen kein großer Stilbruch vorliegt, ist es immer noch möglich, das Gedicht mit Anette von Droste-Hülshoff zu assoziieren. Für LeserInnen, denen zwar der Name der Autorin, nicht aber speziell dieses Gedicht geläufig ist, ist nicht automatisch erkennbar, dass Moers hier eine Veränderung vorgenommen hat. Interessant ist hier auch, dass diese Änderung keinen weiteren Nutzen für die Handlung in *Stadt der Träumenden Bücher* bringt, rein objektiv wäre sie also nicht nötig gewesen. Dafür unterstreicht die veränderte Fassung des Gedichts die Charakterisierung des Buchlings, der sich Sanotthe als Referenz ausgesucht hat. Dies ist ein weiterer Punkt, an dem deutlich wird, dass Moers sich der Grenze, die er durch seine Übernahmen und Adaptionen überschreitet, sehr bewusst ist und seine Texte dahingehend genau geplant hat und noch deutlicher wird das bei dem Zitat aus Goethes *Faust*. Dieses wurde von Moers so verändert, dass es sich durch einige kleine Änderungen genau in die Handlung von *Stadt der Träumenden Bücher* einfügt: Hildegunst wird auf seiner gesamten Reise vom Manuskript geleitet, dessen Autor ihm unbekannt ist, was ihn schließlich zum Schattenkönig führt, der ihm hilft seine Schreibweise zu verbessern und sich dem Konzept des Orm zu öffnen, sodass Hildegunst am Ende tatsächlich das Alphabet der Sterne sieht und die Kraft des Orms in ihm aufgeht. Es ist allerdings verblüffend, wie genau schon das Original Goethes das von Moers konstruierte Konzept des Orms zu umreißen scheint: In der Unterweisung durch die Natur erkennt man den Lauf der Sterne und die Seelenkraft, beziehungsweise die Kraft des Orms geht in einem auf. Das Orm wird bei Moers als eine schöpferische Kraft beschrieben, deren Ursprung unbekannt ist. Der Lauf der Sterne wiederum ist im zamonischen Kontext als das Alphabet der Sterne zu verstehen, das „der reinsten Quell dichterischer Inspiration“ ist. (Dollinger und Moers 9) Nicht jeder, der das Orm erlangt hat, kann auch das Alphabet der Sterne sehen, doch bei denen, die es sehen können, „formieren sich in Windeseile komplette Werke von absoluter Makellosigkeit vor dem

inneren Auge.” (9) Sowohl im Original bei Goethe als auch in der adaptierten Fassung bei Moers geht es um eine Offenbarung, denn Hildegund und Faust streben beide nach einer Erkenntnis, die ihnen bis dahin verwehrt war. Interessanterweise blieb dieser Bezug bis jetzt wohl weitestgehend unbemerkt, denn auf keiner der bereits erwähnten Webseiten, die sich mit den intertextuellen Verweisen und Inspirationen in Moers Werken beschäftigen³⁵, konnte ein Verweis auf Goethes *Faust* als mögliche Inspiration für das Alphabet der Sterne gefunden werden.

Bei den Zitaten, die Moers in *SdTB* und *LdTB* eingeflochten hat, stellt sich die Frage, ob an diesen Stellen nicht möglicherweise ein Stilbruch vorliegt, da es sich bei den meisten Zitaten um gebundene Rede handelt, die in einen Prosatext eingebettet ist. Inwieweit dies zutrifft, ist vom Kontext abhängig, in den die Zitate gestellt werden. Die meisten Zitate werden von den Buchlingen während des Ormens geäußert. An dieser Stelle sind sie klar als Passagen gekennzeichnet, die weder von Moers selbst stammen, noch sich gut in den Text einfügen sollen, denn sie werden stets als Ausschnitte aus anderen Texten kenntlich gemacht, die außerhalb der verschiedenen Fiktionalitätsebenen existieren. Dadurch sind die LeserInnen bereits darauf vorbereitet, dass diese Passagen von anderen AutorInnen stammen und stellen sich auf mögliche Stilbrüche ein. Auch in den Passagen außerhalb des Ormens, in denen Moers Zitate in seinen Text einbaut, sind sie auf zwei Arten als solche markiert. Eine erste Markierung ist das Schriftbild, denn sie werden kursiv und bei gebundener Rede zentriert gesetzt. Die zweite Markierung ist eben dieser Stilbruch. Dieser zeigt deutlich an, dass hier der Text von Moers aussetzt und der Text eines anderen Autors beginnt. Das Auffinden dieser Stellen ist durch diese Kennzeichnung theoretisch recht einfach, wird aber durch die fingierte Intertextualität erschwert, denn auch angebliche Zitate aus nicht real existierenden Texten werden auf die gleiche Weise markiert. Die Stellen, bei denen es sich um ‚echte‘ Zitate

³⁵ Bei diesen Internetseiten handelt es sich um dieselben, die auch für die Entschlüsselung der Anagramme genutzt wurden, da auf ihnen auch andere Referenzen aufgeschlüsselt werden.

handelt, sind jedoch außerhalb des Ormens vergleichsweise selten und in den meisten Fällen handelt es sich um Versatzstücke aus Texten von Goethe, die Golgo in den Mund gelegt werden. Auch hier wird der Stilbruch nicht wirklich als Bruch und damit störend empfunden, da man sich schnell daran gewöhnt, dass die Buchlinge oft in Zitaten ihrer Pendants sprechen, das gehört quasi zu diesen Figuren dazu. Damit hat Moers für seine Werke Figuren geschaffen, durch deren direkte Äußerungen Stilbrüche im Vergleich zu den sie umgebenden Textpassagen in *SdTB* und *LdTB* erfolgen. Er spielt damit, eine Möglichkeit gefunden zu haben, etwas in den Text einzubauen, was normalerweise als den Lesefluss störend empfunden wird. Hiervon gibt es allerdings eine Ausnahme, bei der kein Stilbruch erkennbar ist, und zwar einen Aphorismus von Orca De Wils, respektive Oscar Wilde:

„Was lesen wir denn da wieder für schlimme Sachen?“ sagte Golgo im Vorübergehen, und er drohte [dem Buchling] in gespielter Tadel mit erhobenem Zeigefinger. *‘Es gibt weder moralische noch unmoralische Bücher’*, gab der Buchling zurück. *‘Bücher sind gut oder schlecht geschrieben. Das ist alles.’* Mit diesen Worten verschwand er um die Ecke. [...] *‘Das war nämlich...’* *‘Orca De Wils!’* kam ich ihm zuvor. (*SdTB* 244)

Ohne die andere Schriftart und die Identifikation des Buchlings durch Mythenmetz hätte man durchaus denken können, bei diesem Satz handele es sich um eine ‚Originalformulierung‘ von Moers. An dieser Stelle ist anzumerken, dass es sich hierbei nicht um eine direkte Übertragung Wildes handelt, da dieser nicht auf Deutsch schrieb und es sich somit, wie auch schon im Fall von Edgar Allan Poe, um eine Übersetzung handelt. Dieses übersetzte Zitat von Wilde fügt sich so nahtlos in Moers’ Text ein, dass es hier auch nicht zu dem oben beschriebenen Stilbruch kommt. Dies trägt zu der Frage bei, die nun schon häufiger aufgetreten ist: Wem sind Textpassagen zuzuordnen, wenn sie sich derart leicht zwischen verschiedenen Kontexten hin und her schieben lassen?

Intertextuelle Bezüge können jedoch nicht nur auf andere literarische Texte oder Personen verweisen, auch Bezüge auf tradierte Stoffe und Motive sind möglich. Auch dieser

Technik bedient sich Walter Moers in seinen Texten vielfach, einige Beispiele sollen hier exemplarisch analysiert werden.

Als erstes Beispiel sei hier der Schattenkönig Homunkoloss genannt. In seiner Geschichte spiegelt sich das Motiv der Erschaffung eines (teilweise) künstlichen Geschöpfes wider, ein Motiv, das schon von unzähligen Autoren verarbeitet wurde. Bereits der Name „Homunkoloss“ ist ein Verweis auf dieses Motiv: Der Begriff „Homunkulus“ bezeichnet einen künstlich geschaffenen Menschen; die Idee, auf künstlichem Wege natürliches Leben zu erschaffen, war bereits unter den Alchemisten des Mittelalters verbreitet und lässt sich sogar bis in die Antike zum Mythos von Prometheus oder zur Erschaffung der Menschen in der Bibel zurückverfolgen. Moers' Version in der Smeik und Harfenstock Buchimie als Pendant zur Alchimie nutzen, um Homunkoloss zu ‚erschaffen‘ (*SdTB* 356–61), ist am ehesten an die mittelalterliche Variante angelehnt. Aufgegriffen wurde dieses Motiv beispielsweise auch von E.T.A. Hoffmann in seinem *Sandmann*, in dem Coppelius und der Vater sich an alchemistischen Experimenten versuchen, mit dem Ziel, Homunkuli zu erschaffen. Auch Ludwig Achim von Arnim baut das Homunkulus-Motiv in seinen Text *Isabella von Ägypten*, *Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe* ein, hier ist das ‚Grundmaterial‘ für den Homunkulus eine Alraune. Die meisten LeserInnen werden im Schattenkönig aber vermutlich einen Bezug auf einen anderen Text sehen, nämlich Mary Shelleys *Frankenstein or The Modern Prometheus*, oder genauer gesagt auf das Monster, das von Frankenstein erschaffen wurde. In beiden Texten sind die künstlich geschaffenen Geschöpfe Ausgestoßene, der Schattenkönig kann nur in den Katakomben überleben und Frankensteins Monster wird von der Gesellschaft, in die es nicht hineinpasst, verstoßen. Auch das Ende beider Figuren ähnelt sich sehr: Beide töten ihre Erschaffer und begehen Selbstmord, indem sie sich selbst verbrennen. Mit den Parallelen zwischen Frankensteins Monster und Homunkoloss hat sich auch Daniel Schäbler in seinem Aufsatz *Frankenstein und die Folgen* (2011) näher beschäftigt. Das Motiv einer künstlich geschaffenen humanoiden Kreatur hat also eine lange

literarische Tradition, dementsprechend lassen sich viele Parallelen zwischen den einzelnen Realisierungen finden.

Ein weiteres weit verbreitetes Motiv, das Moers in *SdTB* und *LdTB* einbaut, ist das Motiv des Labyrinths. Auch dieses lässt sich sehr weit zurückverfolgen, beispielsweise bis in die griechische Antike zum Labyrinth des Minotaurus auf Kreta. Dass das Labyrinth im Buchhaim-Zyklus eine wichtige Rolle spielt, ist schon am Titel des zweiten Bandes zu erkennen: *Labyrinth der Träumenden Bücher*. Zum einen ist damit das Labyrinth der Katakomben unterhalb von Buchhaim gemeint, zum anderen ist aber auch der Text an sich eine Art Labyrinth, in dem sich die LeserInnen ‚verlaufen‘ können. Das Labyrinth der Katakomben dient in gewisser Weise auch als Bibliothek, was Parallelen zu Umberto Ecos *Der Name der Rose* erkennen lässt:

Für den lesenden Autor Mythenmetz erweisen sich die Katakomben dabei passenderweise in ihrer architektonischen Manifestation als eine überdimensionale unterirdische Bibliothek. In ihrer Darstellung lassen sich im Übrigen eindeutige Referenzen auf die postmodernen literarischen Schlüsselwerke Umberto Ecos und Jorge Luis Borges' sowie die Radierungen Giovanni Battista Piranesis nachweisen. Schon Eco und Borges wählen als Hauptschauplatz ihrer Erzähltexte eine labyrinthische Bibliothekskonstruktion, die immer auch als Verweis auf die als infinit markierte Intertextualität postmoderner Werke lesbar ist. (Conrad 248)

So beschreibt Maren J. Conrad die Verwendung der Motiv-Verbindung Labyrinth-Bibliothek in ihrem Aufsatz *Von toten Autoren und Lebenden Büchern* (2011). An dieser Stelle wäre eine Angabe seitens Conrad hilfreich gewesen, was sie mit ‚eindeutigen Referenzen‘ meint, da nicht jeder, der sich mit Forschung zu Walter Moers beschäftigt, auch auf Anhieb erkennen kann, worin in diesen Fällen die Parallelen liegen. Conrad ist aber insofern zuzustimmen, als dass der Aufbau des Labyrinths als Bibliothek nochmals verdeutlicht, dass die Intertextualität allgegenwärtig ist und das gesamte Werk Walter Moers' durchzieht. Das Labyrinth als Gedankenkonstrukt ist in Moers Gesamtwerk omnipotent und tritt insbesondere in den beiden hier untersuchten Texten von Moers, *SdTB* und *LdTB* hervor. Durch die vielen überraschenden Wendungen im Handlungsverlauf, beispielsweise dass

Smeik verantwortlich ist für das Schicksal des Schattenkönigs oder dass Colophonius Regenschein in der Ledernen Grotte lebt, wird man auch immer weiter in ein Labyrinth geführt. Man macht sich beim Lesen einer Geschichte fast schon unwillkürlich Gedanken darüber, wie diese weitergehen könnte und beginnt, seine eigenen Vermutungen anzustellen. Im Fall von *SdTB* und *LdTB* ist es durchaus wahrscheinlich, dass diese Vermutungen einen auch mehr als einmal in eine Sackgasse führen, da sie sich, wie man bei der weiteren Lektüre feststellen muss, als unzutreffend erweisen. Ähnlich verhält es sich mit der Entschlüsselung der intertextuellen/intermedialen Bezüge. Als LeserIn kann man sich hier schnell verrennen, indem man hinter einem Anagramm oder einer bestimmten Passage einen Bezug vermutet und dann mehr oder weniger erfolgreich versucht, diesen zu entschlüsseln. In einigen Fällen ist eine Identifikation des Prätextes jedoch schlichtweg nicht möglich, da es einen solchen Bezug nicht gibt und man in solchen Fällen bei allen Nachforschungen in einer Sackgasse landet. Hat man aber erst einmal einige Anspielungen entschlüsselt, lockt Moers einen leicht immer weiter in das Labyrinth hinein, da man immer mehr Anspielungen zu sehen glaubt, die es zu identifizieren und zu entschlüsseln gilt.

Bei diesen beiden Beispielen von Motivübernahmen stellt sich aber die Frage, ob es sich tatsächlich um Übernahmen aus *Frankenstein* oder *Der Name der Rose* handelt. Beide Motive lassen sich so weit zurückverfolgen und sind stark verbreitet, dass sie quasi schon als ‚Gemeingut‘ angesehen werden können. Es ist möglich, dass Moers hier nicht auf diese beiden Werke im Speziellen verweisen wollte, sondern sich einfach nur der Motive bedient hat. Dadurch ist es durchaus denkbar, dass man in das Werk Walter Moers’ mehr Intertextualität hineinliest, als vom Autor ursprünglich beabsichtigt.

In Walter Moers’ Texten finden sich jedoch nicht nur intertextuelle, sondern auch eine Vielzahl von intermedialen Verweisen. Besonders interessant ist hierbei der Bezug auf Musik in *LdTB*, da hier in einem visuellen Medium auf ein akustisches Medium verwiesen wird. In Literatur auf Musik zu verweisen, ist auf mehrere Arten möglich: Der/die AutorIn kann

Musiktitel oder Komponisten nennen und so klare Bezüge herstellen, oder aber das Musikstück mit Worten beschreiben. Letzteres ist schwieriger als direkter Verweis zu erkennen, da das individuelle ästhetische Empfinden von Musik automatisch zu sehr unterschiedlich gearteten Beschreibungen derselben musikalischen Darbietung führt. Moers benutzt vor allem in *LdTB*, in dem sich der größte Anteil seiner in die Musik verweisenden intermedialen Referenzen finden lässt, beide Möglichkeiten, allerdings gibt er einigen Stücken neue Titel und chiffriert – ähnlich wie bei den intertextuellen Verweisen – die Namen der Komponisten durch Anagramme. Bei der näheren Betrachtung der von Moers direkt und indirekt erwähnten Musikstücke fällt auf, dass es sich dabei ausschließlich um klassische Titel handelt, das einzige moderne Stück ist die *Carmina Burana* von Carl Orff, die vom Stil her allerdings auch eher weniger als modern oder zeitgenössisch bezeichnet werden kann. Somit können die Musikstücke, auf die Moers verweist, durchaus auch als in gewisser Weise ‚kanonisch‘ bezeichnet werden. Das Erkennen der musikalischen Referenzen, bei denen weder Komponist noch Titel direkt genannt werden, setzt ein breiteres Vorwissen voraus als das Erkennen der literarischen Referenzen. Bei den intertextuellen Verweisen kann der/die AutorIn recht einfach mittels Eingabe der Zitate in eine Online-Suchmaschine ermittelt werden, bei den Referenzen zu Musikstücken funktioniert das nicht. Bei diesen ist in den meisten Fällen tatsächlich eine Kenntnis der jeweiligen Musikstücke erforderlich. Eine Ausnahme hiervon bilden einige Stücke, die vermutlich einem sehr breiten Publikum bekannt sind und quasi schon zur Allgemeinbildung zählen, wie beispielsweise die *Ode an die Freude* von Beethoven nach dem Gedicht von Schiller, bei dem der Text von Moers abgeändert wird, oder der *Donauwalzer* von Johann Strauß, der als „herrlichste[r] Walzer aller Walzer, [...] [der] einem schönen blauen Fluss gewidmet ist“ (*LdTB* 273) beschrieben wird. Moers behauptet zwar in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung* aus dem Jahr 2013, dass er beim Schreiben seiner Bücher nicht wirklich ein Zielpublikum im Kopf habe (Henzler u. a.), dennoch kann davon ausgegangen werden, dass ein großer Teil seiner Leserschaft nicht über

das nötige Vorwissen im Bereich Literatur und Musik verfügt, um alle Anspielungen zu verstehen. Bei Letzterem ist es darauf zurückzuführen, dass man die entsprechenden Musikstücke so gut kennen muss, dass man die Beschreibung des Höreindrucks einer anderen Person mit dem eigenen Höreindruck des Stücks verknüpfen kann. Wer noch nie die Ouvertüre zu Rossinis *Willhelm Tell* beziehungsweise das darin enthaltene Galopp gehört hat, oder sie gehört hat, aber nicht zuordnen kann, wird mit folgender Beschreibung nicht viel anfangen können: „Das war die bekannte temporeiche Ouvertüre von Ossigichio Ronani, diejenige, welche mich immer an durchgehende, wild galoppierende Pferde denken ließ.“ (LdTB 276) Da das Stück jedoch auch in Filmen und der Pop-Kultur häufig zur teilweise komödiantischen Untermalung von schnellen Ritten oder Verfolgungsjagden verwendet wird, lässt sich vermuten, dass ein Teil der LeserInnen zumindest einen Höreindruck mit dieser Beschreibung verknüpfen kann, ohne dabei automatisch den Komponisten zu erkennen. Dabei eröffnen sich dann wahrscheinlich auch weitere Assoziationsketten mit den entsprechenden Filmtiteln oder Szenen. Ähnlich verhält es sich dem Wagners *Walkürenritt*, von Moers als *Harpyrenritt* bezeichnet. Dieser wird oftmals intermedial verwendet, um Bedrohlichkeit zu signalisieren und genau dafür setzt auch Moers ihn ein. Hier beruft er sich also nicht nur auf ein Musikstück, sondern auch auf dessen intermediale Verwendung in der Film- und Pop-Kultur. Bei der Beschreibung der *Carmina Burana* ist man ohne Kenntnis des Stücks jedoch recht hilflos, da man nur vom eigenen Höreindruck nicht unbedingt darauf schließen kann, dass ausgerechnet dieses Stück gemeint ist, wenn Moers schreibt: „Der Walzertakt [des Donauwalzers, Anm. I.S.] endete abrupt, brutale Paukenschläge ertönten, die Musik wurde schrill, geradezu hysterisch – waren das die martialischen Rhythmen der Ouvertüre von Flar Frocs beängstigender Oper mit den mittelalterlichen Chören?“ (LdTB 273) Andere Stücke wiederum sind ohne profunde Kenntnis klassischer Musik und/oder eigene Nachforschungen so gut wie gar nicht zu erkennen. Beispiele hierfür sind das *Elfen-Ballett* von Uvera Miracel, bei dem der Komponist zwar als Maurice Ravel identifiziert werden kann, aber das Stück

selbst ein Rätsel bleibt. (*LdTB* 246) Ähnlich verhält es sich bei der *Atlantis-Symphonie* von Sweng Ohrgeiger alias George Gershwin. (*LdTB* 230) Es gibt einige Stücke, die anhand ihres Titels als Vorlagen für die Symphonie in Betracht kommen, beispielsweise *Ein Amerikaner in Paris* oder *Cuban Overture*, aber eine eindeutige Zuordnung ist nicht möglich.

Die hier erörterten Schwierigkeiten, die vielen Anspielungen aus dem Bereich der Musik zu erkennen und zu entschlüsseln, könnte für einen Teil der Leserschaft das Leservergnügen an den besagten Stelle möglicherweise teilweise eintrüben, obwohl es für das Verständnis der Handlung weder notwendig ist, diese Beschreibungen als intermediale Referenzen zu erkennen, noch sie einem bestimmten Werktitel und/oder Komponisten zuzuordnen.

Die Beschreibung der Theaterinszenierung der Geschehnisse aus *SdTB*, deren Handlung den LeserInnen also schon bekannt ist³⁶, nimmt in *LdTB* den größten Raum ein. Wörtliche Zitate oder literarische Anspielungen sind in *LdTB* jedoch so gut wie gar nicht zu finden, dafür aber, wie gerade gezeigt, reichlich Anspielungen auf Musikstücke. Die vorherige Analyse hat gezeigt, dass nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Mehrheit der Leserschaft diese Anspielungen auf Anhieb verstehen kann. Für diesen Teil der Leserschaft kann die entsprechende Passage als sehr langwierig und unter Umständen auch als langweilig empfunden werden. Dies wird auch in den Kritiken deutlich, und zwar in denen von LeserInnen und öffentlichen RezensentInnen gleichermaßen. Darauf wird jedoch im nächsten Abschnitt noch genauer eingegangen werden.

Interessant ist auch das Graphic-Novel Projekt zum Buchhaim-Zyklus, da hier intermediale Bezüge zwischen den Medien Schrift und Bild hergestellt werden. Die ersten beiden Bände, die die Geschehnisse in *SdTB* darstellen, sind bereits 2015 und 2017 erschienen, zu *LdTB* gibt es noch keine Graphic-Novel, daher sind die nachfolgenden

³⁶ Hier wird davon ausgegangen, dass die einzelnen Bände in der Chronologie ihres Erscheinens gelesen werden.

Ausführungen zum Teil spekulativ, könnten aber nach deren Veröffentlichung Ausgangspunkt für weitere Forschungsprojekte sein. So könnte beispielsweise eine vergleichende Analyse der Darstellung von Musik in *LdTB* und den entsprechenden Stellen in der noch nicht erschienenen Graphic-Novel aufschlussreich sein. Interessante Fragestellungen könnten in diesem Kontext auf Folgendes zielen: Wie wird die Musik mithilfe von Textbausteinen in Worte gefasst? Wie sind die dazugehörigen Panels gestaltet? Möglich wäre hier beispielsweise eine Darstellung von Notensymbolen, die den Charakter des entsprechenden Musikstücks wiedergeben, oder auch eine eher abstrakte Gestaltung, die sich mehr an dem orientiert, wie Menschen mit einem synästhetischen Wahrnehmungsvermögen diese Musikstücke erleben würden. Auch in *SdTB* gibt es zwei Stellen, an denen Musik eine Rolle spielt, somit kann durch deren Umsetzung in den bereits erschienen Bänden der Graphic-Novel ein erster Eindruck davon gewonnen werden, wie Moers Musik bildlich umsetzt. Während des Trompaunen-Konzerts, das ein Nebelheimer Orchester in der Konzertmuschel im Park von Buchhaim gibt (*SdTB* 116–35), wird die Musik zum einen durch den Text und zum anderen durch die bildliche Darstellung wiedergegeben. In den Panels zieht sich eine leuchtende Notenlinie durch das eher dunkel gehaltene Bild (Moers und Biege, *Die Stadt der Träumenden Bücher Teil 1* 51). Als ‚Notenschrift‘ wurde hier die mittelalterliche Mensuralnotation verwendet, eine Notenschrift, die ‚fremd‘ genug wirkt und dennoch als Notation erkennbar bleibt. Dieselbe Notation wurde von Moers auch schon für seine Zeichnung zur gleichen Stelle in *SdTB* verwendet. (*SdTB* 133) Bei der zweiten Stelle handelt es sich um die Begegnung Hildegunsts mit einem Riesen im Keller von Schloss Schattenhall. Dieser Riese gibt pfeifende Töne von sich, die in *SdTB* folgendermaßen beschrieben werden: „[Hildegunst] hörte pneumatische Geräusche, Flöt- und Pfeiftöne wie aus Dutzenden von Dudelsäcken und Orgelpfeifen, die aus dem Dunkel des Tunnels immer näher kamen. Einen tiefen, anhaltenden Brummtönen. Hohe, aufgeregte Triller.“ (*SdTB* 409) In der Textbox der Graphic-Novel werden die Geräusche stark verkürzt als „asthmatisches Pfeifen“

wiedergegeben und im Bild selbst durch Sprechblasen mit Noten dargestellt. (Moers und Biege, *Die Stadt der Träumenden Bücher. Teil 2* 65) Diese Noten ähneln der gängigen Notation, sie sind so angeordnet, dass sie auch mit geringen musikalischen Kenntnissen als eine schnelle Tonabfolge, bei der sich höhere und tiefere Töne abwechseln, erkannt werden können. In beiden Fällen handelt es sich aber nur um die Darstellung von Musik, beziehungsweise Tönen im Allgemeinen und nicht um die Umsetzung bestimmter Musikstücke. Insofern bleibt abzuwarten, welche Darstellungsweise Moers für diese Passagen in *LdT* wählen wird. Dies kann für spätere Forschungsarbeiten von großem Interesse sein.

Zusammenfassend kann nach dieser Analyse unterschiedlichster intertextueller und intermedialer Verweise festgestellt werden, dass Moers eine sogenannte ‚Grenze‘ zwischen ‚kanonischen‘ Werken und ‚Trivallliteratur‘ auf sehr vielfältige Weise umspielt, hinterfragt und damit in durch dieses Spiel auch negiert. Manchmal ist das Spiel gut erkennbar, an anderen Stellen wiederum relativ stark kaschiert. Es gibt keine strikte Trennung von Texten in ‚Hoch- und Trivallliteratur‘, es gibt nicht ‚den‘ Kanon. Moers zeigt dies, indem er durch sein intertextuelles und -mediales Spiel die Kriterien, nach denen Werke auf der einen oder anderen Seite eingeordnet werden, in Frage stellt und aufhebt. Damit wirft er viele Fragen zum Umgang mit und Verständnis von ‚Kanon‘ und ‚Hochliteratur‘ auf.

4.4 Notwendiges Vorwissen, um sich auf Moers‘ ‚Spiel‘ einlassen zu können

Durch die vorausgegangenen Ausführungen wurde bereits deutlich, dass einige intertextuelle oder -mediale Verweise in den hier betrachteten Texten von Walter Moers einfacher zu erkennen sind als andere. In diesem Abschnitt wird untersucht, welches Vorwissen notwendig ist, um die Anspielungen und Bezüge zu erkennen und zu verstehen und ebenso wird der Frage nachgegangen, ob es denn überhaupt erforderlich ist, dass man alle intertextuellen und intermedialen Bezüge erkennt. Oder, um es etwas plakativer mit den

Worten eines Reporters der *Zeit* im Gespräch mit Walter Moers auszudrücken: „Wie schlau muss man sein, um den vollen Spaß an Walter Moers zu haben?“

Um „den vollen Spaß an Walter Moers zu haben“ wird ein gewisses Vorwissen über Literatur und Kultur benötigt. Grundsätzlich ist jedoch zu betonen, dass die Inhalte der Bücher auch ohne dieses Vorwissen verstanden werden können, auch wenn dabei doch einige Dimensionen des ‚Gesamt-Leseerlebnisses‘ verloren gehen.

Gerrit Lungershausen³⁷ bezeichnet Moers’ Werke in seinem Science-Slam als „Mitmach-Poetik“ (Lungershausen). Dieser Begriff ist ziemlich passend gewählt, lädt Moers doch seine LeserInnen ein, seine Texte genauer unter die Lupe zu nehmen und die mehr oder weniger versteckten Referenzen selbst zu entdecken. Wird die Referenz erkannt und verstanden, kann damit eine Verknüpfung zu einem Prätext hergestellt werden, es ist aber durchaus auch möglich, dass die Referenz an sich von den LeserInnen nicht als solche erkannt wird.

Es können also grob drei Möglichkeiten unterschieden werden, wobei die Nummerierung dieser Möglichkeiten und damit auch der Gruppen innerhalb der Leserschaft lediglich der besseren Übersicht dient und nicht als hierarchische Einordnung zu sehen ist: Möglichkeit Eins: Die LeserInnen erkennen das Vorhandensein einer Referenz nicht, für sie besteht der Text, zumindest an dieser Stelle nur aus dem, was tatsächlich geschrieben vor ihnen liegt. Möglichkeit zwei: Die LeserInnen erkennen, dass es sich bei einer Stelle um eine Referenz handelt, in der auf etwas außerhalb des ihnen vorliegenden Textes verwiesen wird, verstehen aber die Referenz nicht. Für sie existiert damit neben dem vorliegenden Text auch noch ein Netz an Verweisen auf ein noch unbestimmtes Äußeres, auf das sie aktuell noch nicht zugreifen können. Möglichkeit drei: Die LeserInnen erkennen die Referenz und können auch die Verbindung zur Bezugsstelle außerhalb des vorliegenden Textes aufbauen.

³⁷ Vormals Lembke, unter diesem Namen werden auch einige seiner Arbeiten in dieser Arbeit aufgeführt.

Handelt es sich damit aber immer noch um denselben Text? Ja, der Ausgangstext ist immer derselbe: *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* von Walter Moers. Allerdings unterscheiden sich die Ebenen, auf denen die verschiedenen Lesergruppen den Text lesen. Auf welcher Ebene man liest, hängt auch damit zusammen, was man selbst in den Text einbringen kann, also auch über welches Vorwissen man verfügt.

Nun ist es durchaus möglich, den Text völlig unvorbelastet, ohne jegliches spezifisches Vorwissen, zu lesen. Die Handlung bleibt dabei gut verständlich, einige Passagen können sich aber sehr in die Länge ziehen, da sie hauptsächlich aus Referenzen bestehen, wie es beispielsweise bei der bereits analysierten Theateraufführung in *LdT* der Fall ist. Bei *SdT* hält sich diese Problematik trotz der vielen Referenzen noch in Grenzen. Das Buch kann als einfache Abenteuer- und Fantasy-Geschichte gelesen werden. Bei *LdT* wird es schwieriger, denn die dort eingefügte Passage über die Theateraufführung kann sich ohne Erkennen und im Idealfall Entschlüsseln der Referenzen sehr in die Länge ziehen. Erstaunlich viele LeserInnen scheinen aber genau auf dieser Ebene zu lesen, zumindest bekommt man bei vielen Kritiken, die online zu finden sind, diesen Eindruck, wie hier anhand der Rezension von André Schwarz im Rezensionsforum *literaturkritik.de* aus dem Jahr 2016 gezeigt werden soll:

Doch was Moers als Fortsetzung der ‚Stadt der träumenden Bücher‘ liefert, ist ein überaus uninspiriertes und geradezu ermüdendes Buch. Seitenweise quält man sich durch vergleichende Beschreibungen der neu aufgebauten Stadt Buchhaim, durch längliche Schilderungen aller Spielarten des ‚Puppetismus‘ und des ‚Biblionismus‘ und so weiter – den Höhepunkt an Redundanz erreicht der Autor aber, wenn er auf knapp 80 Seiten die Handlung der ‚Stadt‘ als Stück in einem Puppentheater nacherzählt. Und interessanter oder gar spannender ist der Rest auch nicht gerade, kein neues, überraschendes Personal, keine Wendungen in der Story, kein doppelter Boden. (Schwarz)

Interessanterweise sind aber vor allem in den Passagen, die Schwarz hier als ‚zu lang‘ beschreibt, erstaunlich viele Anspielungen und Referenzen zu finden. Besonders die Kapitel über den Puppetismus (exemplarisch *LdT* 307–35) sind gespickt mit Referenzen zu verschiedenen Stilen der Malerei, und im Puppentheater finden sich die bereits untersuchten

intermedialen Bezüge zur Musik (*LdTB* 225–89). Auch in den Kritiken auf Webseiten von Buchhandlungen sind die Meinungen allgemein sehr unterschiedlich. Als Beispiel sei hier *weltbild.de* genannt; *Labyrinth der Träumenden Bücher* ist hier mit durchschnittlich drei Sternen bewertet und die 23 Bewertungen teilen sich folgendermaßen auf³⁸: 5 Sterne: 8; 4 Sterne: 2; 3 Sterne: 1; 2 Sterne: 7; 1 Stern: 5 („Weltbild.de“ Stand 29.06.2020). Bei diesen Bewertungen ist besonders auffällig, dass die eher negativen Kritiken sich auf ähnliche Argumente beziehen wie Schwarz, während die positiven Kritiken auf die vielen Anspielungen und kreativen Einfälle Moers’ verweisen. So beispielsweise ‚s.‘, in dessen/deren Rezension vom 09.10.2011 zu lesen ist:

Die Freude des Autors an der deutschen Sprache, sein sarkastischer Humor, die Vielzahl von Anagrammen (auch zahlreiche Komponisten finden sich hier wieder), sein unglaublicher Erfindungsreichtum fantastischer Kreaturen und Maschinen, der Puppentismus, die Biblionauten, das Qualmoir (Hustenanfälle garantiert), die Duftorgel und nicht zu vergessen: die wieder einmal tollen Grafiken – all das und noch vieles mehr haben mich unendlich fasziniert. („Weltbild.de“)

Ein weiterer Rezensent, ein gewisser ‚hildegunst‘ drückt es am 30.11.2011 noch drastischer aus: „Wer dieses Buch nicht mag, mag entweder Moers Stil generell nicht oder verfügt nicht über genügend Allgemeinbildung, um es entsprechend würdigen zu können. Ein elitäres Buch sozusagen. Muss ja auch nicht immer jeder alles verstehen.“ („Weltbild.de“) Es ist wohl etwas weit gegriffen, Moers’ Werk als elitär zu bezeichnen, doch die weit auseinander klaffenden Rezensionen verdeutlichen die unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten, die Moers’ Texte anbieten.

Aber nicht nur für diejenigen, die die Referenzen nicht erkennen können, kann das Lesevergnügen getrübt werden, sondern auch für diejenigen, die sie erkennen und verstehen können. Dies mag auf den ersten Blick paradox klingen, hängt aber mit der Konstruktion der in Moers’ Texten Referenzen und der an einigen Stellen fingierten Intertextualität zusammen.

³⁸ Die Vergabe der Sterne folgt dem gängigen Schema, nachdem 5 Sterne die beste und 1 Stern die schlechteste Bewertung darstellen.

Da es keine vollständige Liste der Referenzen existiert, ist unklar, ob es sich bei bestimmten Stellen um Referenzen handelt und wann der Punkt erreicht ist, an dem sämtliche dieser Bezüge entschlüsselt sind.³⁹

Mareike Wegner fasst dies sehr überzeugend folgendermaßen zusammen:

Moers gelingt es wie nur wenigen anderen Autoren, regelmäßig beeindruckende Verkaufszahlen zu erreichen und zugleich Liebling der Literaturkritik, sowie Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung zu sein. Dieser scheinbare Gegensatz ist das Ergebnis eines Schreibstils, der die Lektüre auf verschiedenen Verständnisebenen erlaubt. Der kulturell gebildete Leser entdeckt in den Romanen zahlreiche Anspielungen und Zitate, er liest unter der Prämisse, dass der Autor in einen chiffrierten Diskurs mit ihm tritt - eine Einschätzung, über die sich Moers regelmäßig amüsiert. Auf der anderen Seite hat auch ein Leser, der *Faust* oder *Don Quijote* nur dem Namen nach kennt, der von dadaistischer Lyrik oder den mystischen Anwendungen Annette von Droste-Hülshoffs keine Ahnung hat, seine Freude an Moers' Einfallsreichtum bei der Erschaffung kurioser Lebewesen oder dem spannungsreichen Verlauf von Romanen wie *Rumo & Die Wunder im Dunkeln* oder *Die Stadt der Träumenden Bücher*. (Wegner 11–12)

Auch Ilona Mader sieht in den intertextuellen und -medialen Referenzen die eigentliche Qualität der Romane:

Walter Moers' Zamonien-Romane werden vielfach missverstanden als simple, d.h. leicht verständliche und einseitige, auf die Handlung beschränkte Werke. Vielmehr schafft Moers es auf scheinbar simple Art und Weise, die konstruierte Opposition von Höhenkamm- und Trivialliteratur aufzuheben. Es herrschen Vielschichtigkeit und Ebenenvielfalt in den Zamonien-Romanen vor, die nicht zwingend wahrgenommen werden müssen. Das bedeutet zugleich, dass das potenzielle Zielpublikum vielfältig ist: Es reicht vom Jugendlichen über den erwachsenen Gelegenheitsleser zum professionellen Leser, dem Literaturwissenschaftler (Mader 9)

Die Tatsache, dass *LdTb* bei einigen nicht ganz so gut ankam wie sein Vorgänger, könnte demnach unter anderem daran liegen, dass der „spannungsreiche Verlauf“ der Handlung tatsächlich weitestgehend fehlt. So gesehen kann auch argumentiert werden, dass *LdTb* in gewisser Weise eine Art Steigerung von *SdTb* darstellt. Während der Fokus bei *SdTb* trotz aller Anspielungen immer noch auf der Handlung liegt, fährt Moers in *LdTb* die Handlung sehr zurück; der Fokus liegt hier gewissermaßen auf den Anspielungen, die dadurch, dass es sich in den meisten Fällen nicht mehr um mehr oder weniger direkt

³⁹ Eine Liste der zum Zeitpunkt dieser Arbeit entschlüsselten Bezüge ist im Anhang zu finden.

übernommene Zitate handelt, noch besser versteckt sind. Obwohl Moers sich in Interviews bisweilen darüber amüsiert, dass seine Leserschaft schon gezielt nach Anspielungen und Zitaten in seinen Texten sucht, so ist doch davon auszugehen, dass er diese Referenzen mit voller Absicht in seine Texte einbaut. In *LdTB* hat er diese „Mitmach-Poetik“ quasi auf die Spitze getrieben, aller Wahrscheinlichkeit nach wohl wissend, dass das Buch dadurch auch einige negative Kritiken bekommen wird, wenn LeserInnen die Dimension der Referenzen nicht erkennen.

Zusammengefasst kann man feststellen, dass nicht für alle erkennbar ist, wie Moers Assoziationsbrücken zwischen Texten schlägt, aber dass ein Erkennen dieser Zusammenhänge für das Verständnis von *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* auch nicht zwingend erforderlich ist. Um die Anspielungen verstehen zu können, ist ein gewisser Grad an Vorwissen erforderlich. Es kann aber auch festgestellt werden, dass man als LeserIn unter Umständen einen gewissen Grad der Befriedigung empfindet, wenn man die Anspielungen und Referenzen verstehen kann, allerdings birgt diese ‚Entschlüsselungsjagd‘, mitunter ja sogar ‚Entschlüsselungssucht‘ auch die Gefahr in sich, dass man sich bei der Suche nach Referenzen immer weiter im Labyrinth verirrt. Einiges versteht man möglicherweise auch nicht gleich beim ersten Lesen, aber dafür kann man bei der erneuten Lektüre wieder etwas Neues entdecken. Trotz dieser scheinbaren Exklusivität von *Stadt der Träumenden Bücher* und *Labyrinth der Träumenden Bücher* durch die Verweise auf angeblich ‚kanonische‘ Prätexte und Musikstücke handelt es sich hier aber nicht um Texte, die nur für eine ‚Bildungselite‘ zugänglich sind. Oder, um es mit den Worten des Rezensenten ‚hildgunst‘ aus *weltbild.de* auszudrücken: „Muss ja auch nicht immer jeder alles verstehen.“

5. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass Walter Moers sich in seinen beiden Texten *Die Stadt der Träumenden Bücher* und *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* durch intertextuelle und intermediale Verweise mit den Kategorien von sogenannter ‚Hoch- und Trivilliteratur‘ und Kanon auseinandersetzt. Diese werden von ihm auf verschiedene Arten hinterfragt und stellenweise auch negiert. Dadurch regt er seine Leserschaft dazu an, sich mit diesen Konzepten zu beschäftigen, und die von ihm eingesetzten intertextuellen und intermedialen Verweise tragen dazu bei, diese imaginierte ‚Grenze‘ zwischen ‚Hoch- und Trivilliteratur‘ in Frage zu stellen. Indem Moers diese Versatzstücke aus Texten, die für gewöhnlich als ‚kanonisch‘ angesehen werden, in seine eigenen Texte, die eher der Populärliteratur zuzuordnen sind, einbettet, verwischt oder negiert er diese imaginierte ‚Grenze.‘ Das intertextuelle und intermediale Spiel mit Verweisen auf Prätexte der unterschiedlichsten Art führt dazu, dass Moers‘ Texte über verschiedene Ebenen verfügen, denn neben der reinen Handlungsebene existieren weitere Ebenen mit Verweisen auf ein breites Spektrum an Prätexten. Da diese Verweise jedoch in den meisten Fällen auf die eine oder andere Weise verschlüsselt sind, ist ein gewisses ‚kanonisches Vorwissen‘ notwendig, um diese unterschiedlichen Ebenen erkennen zu können. Die Texte sind allerdings auf der reinen Handlungsebene lesbar, sodass es nicht erforderlich ist, alle Referenzen zu erkennen und zu verstehen. Das ästhetische Empfinden ist dann jedoch, abhängig von der Tiefe des Eintauchens in das von Moers konstruierte Labyrinth der Verweise und Anspielungen, für die verschiedenen Teile der Leserschaft sehr unterschiedlich.

Moers gibt seiner Leserschaft mit seinem Lexikon *Zamonien: Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent: von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin* eine Art Lesehilfe an die Hand, in der verschiedene Aspekte, die bei der Lektüre seiner Zamonien-Romane andernfalls möglicherweise unklar blieben, näher erläutert werden.

Walter Moers' Werk bietet neben den hier untersuchten Aspekten auch noch viele Möglichkeiten für zukünftige Forschungsprojekte. Eine dieser Möglichkeiten wurde bereits angesprochen und bezieht sich auf die graphische Realisierung der musikalischen Referenzen in den noch ausstehenden Teilen der Graphic-Novel. Ebenso wäre es interessant, sich näher mit den Prätexten unter dem Aspekt zu beschäftigen, ob sich diese durch vergleichbare Eigenschaften auszeichnen. Bei der Erstellung dieser Arbeit fiel zum Beispiel auf, dass Moers hauptsächlich ältere Texte, die mittlerweile unter die Gemeinfreiheit fallen, für seine Zwecke adaptiert. Ein weiterer Aspekt, der im Kontext von Walter Moers literarischem Schaffen untersucht werden könnte, ist das weitestgehende Fehlen von Referenzen auf Populärkultur. Auch aus linguistischer Perspektive ist die Auseinandersetzung mit Moers' Texten interessant, da er viel mit Neologismen arbeitet, wie beispielsweise an Bezeichnungen wie ‚Buchling,‘ ‚Schreckse,‘ oder ‚Nurne‘ deutlich wird. Denkbar wäre auch ein Ansatz, der sich mehr mit der Leserschaft beschäftigt, möglicherweise auch verbunden mit einer Analyse, wie sich die Leserschaft zusammensetzt und welche Lesergruppen welche Referenzen (und wie) entschlüsseln können. In diesem Zusammenhang böte sich auch an, zu untersuchen, inwieweit eine Analyse der Texte Moers' vor dem Hintergrund der Kategorien exoterisch und/oder esoterisch ergiebig ist.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es insbesondere, dazu beizutragen, Walter Moers' und seine Texte mehr in den Fokus der Literaturwissenschaft zu rücken. Es ist zu hoffen, dass das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung an Walter Moers und seinem Werk in Zukunft breiteren Raum einnimmt.

Works Consulted

Altgeld, Jan-Martin. *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' „Wilde Reise durch die Nacht“ und „Die Stadt der träumenden Bücher“*. Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

Brockes, Barthold Heinrich, und Jürgen Rathje. *Irdisches Vergnügen in Gott: Erster und Zweiter Teil*. Wallstein Verlag, 2015. *Open WorldCat*,
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4344549>.

Conrad, Maren J. „Von toten Autoren und Lebenden Büchern. Allegorien und Parodien poststrukturalistischer Literaturtheorie in den Katakomben der Stadt der Träumenden Bücher“. *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*, V&R Unipress, 2011, S. 281–302.

„Das Labyrinth der Träumenden Bücher“. *Weltbild.de*,
https://www.weltbild.de/artikel/buch/das-labyrinth-der-traeumenden-buecher_16759745-1. Zugriffen 29. Juni 2020.

Dollinger, Anja Sibylle, und Walter Moers. *Zamonien: Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent: von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin*. 1. Auflage, Knaus, 2012.

Droste-Hülshoff, Annette von. *Gedichte. Die Ausgabe von 1844*. Holzinger, 2013.

Gabrič, Ajda. „Intertextualität bei Michael Ende, Cornelia Funke und Walter Moers“. *Journal for Foreign Languages*, Bd. 8, Nr. 1, Dezember 2016, S. 153–68. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.4312/vestnik.8.153-168.

Giraud, Isabelle. *Intertextualität Und Kanon in Walter Moers' Der Schreckenmeister*. University of Waterloo, 2010. https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/5448/Giraud%2C_Isabelle_2010.pdf?sequence=3&isAllowed=y.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Historisch-kritische Edition*. Herausgegeben von Anne Bohnenkamp u. a., 2019, <http://www.faustedition.net/>.

---. *Gedichte. Ausgabe letzter Hand 1827*. Holzinger, 2013.

Hanuschek, Sven. „Die Antwort auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Büchern“.

Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers' Zamonien-Romanen“. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Die Vermessung eines fiktionalen Kontinents*, herausgegeben von Gerrit Lembke, V&R Unipress, 2011, S. 45–57.

Henzler, Claudia, u. a. “Meine Lügen sind die besten.” *Süddeutsche Zeitung*, 5. Dezember 2013, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/walter-moers-im-gespraech-meine-luegen-sind-die-besten-1.1836343>.

Keller, Gottfried. *Gedichte 1846*. Holzinger, 2013.

Langenau, Lars, und Walter Moers. “Ich kann mir kaum etwas Schlimmeres vorstellen, als prominent zu sein.” *Süddeutsche Zeitung*, 2. November 2017, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-walter-moers-ich-kann-mir-kaum-etwas-schlimmeres-vorstellen-als-prominent-zu-sein-1.3726809>.

Lembke, Gerrit. „Hier fängt die Geschichte an.“ Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents“. *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*, V&R Unipress, 2011, S. 15–41.

---. „Vielstimmiges Schweigen. Auktoriale Inszenierung bei Walter Moers“. *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, De Gruyter, 2014, S. 461–84.

---, Herausgeber. *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. V&R Unipress, 2011.

„Liste der Inspirationen“. *Zamonien-Fandom: Zamonien Wiki*, https://zamonien.fandom.com/de/wiki/Liste_der_Inspirationen. Zugegriffen 3. Juni 2020.

Lungershausen, Gerrit. *Science Slam im Berliner SO36 - Die Zamonienromane von Walter Moers*. 2015, http://www.gerritlembke.de/wordpress/zamonien_berlin/.

Mader, Ilona. *Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romanen*. Tectum-Verlag, 2012.

Moers, Walter. *Das Labyrinth der Träumenden Bücher: ein Roman aus Zamonien*. Penguin Verlag, 2011.

---. *Die Stadt der träumenden Bücher: ein Roman aus Zamonien von Hildegunst von Mythenmetz*. 23. Auflage, Piper, 2004.

Moers, Walter, und Florian Biege. *Die Stadt der träumenden Bücher Graphic Novel Teil 1 Teil 1*. Penguin Verlag, 2017.

---. *Die Stadt der Träumenden Bücher. Teil 2: Die Katakomben*. Knaus, 2017.

Molotas. „Die 13 1/2 Millionen versteckten Andeutungen des Walter Moers“. *Forum der Nachtschule e.V. Ein Forum von und für die Nachtschule*, 3. Februar 2017, <http://nachtschule-verein.de/forum/viewtopic.php?f=28&t=115&sid=29f51ea8c9d1cd5c8f996691c19ce1ef>.

Petersen, Jürgen H., u. a., Herausgeber. *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft: ein Arbeitsbuch*. 8., neu bearbeitete Auflage, Schmidt, 2009.

Platthaus, Andreas. „Moers trifft Mythenmetz. Natürlich bleibt Ihr Buch ein Schmarrn“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Oktober 2007, S. 37.

Poe, Edgar Allan, u. a. *Gedichte - Poems*. Vollständige zweisprachige Ausgabe, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1986.

Poe, Edgar Allan, und Charles Brower. *Great tales and poems of Edgar Allan Poe*. 1st Pocket Books paperback edition, Pocket Books, 2007.

Rilke, Rainer Maria, u. a. *50 Gedichte*. 2019.

rs. „Walter Moers: Das Labyrinth der träumenden Bücher - Anagramme Teil 2“. *Dem Oppa Eumel ihm sein Blog*, 14. Oktober 2011, <https://udall.wordpress.com/2011/10/14/walter-moers-das-labyrinth-der-traumenden-bucher-%E2%80%93-anagramme-teil-2/>.

---. „Walter Moers: Die Stadt der träumenden Bücher - Anagramme“. *Dem Oppa Eumel ihm sein Blog*, 23. März 2010, <https://udall.wordpress.com/2010/05/23/walter-moers-die-stadt-der-traumenden-bucher-anagramme/>.

Schiller, Friedrich. *Gedichte. 1776-1788*. Holzinger, 2013.

Schwarz, André. „Auf der Suche nach dem Orm. Walter Moers Roman ‚Das Labyrinth der träumenden Bücher‘ wirkt erstaunlich uninspiriert“. *literaturkritik.de*, 21. November 2016, <https://literaturkritik.de/id/16178>.

Siemens, Christof, und Walter Moers. „Blaubärs Reise in die Nacht.“ *Zeit Online*, 6. September 2001, https://www.zeit.de/2001/37/200137_moersinterview.xml.

Walther von der Vogelweide, und Günther Schweikle. *Spruchlyrik: mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch*. 3., verbesserte erweiterte Auflage, Reclam, 2009.

Wegner, Mareike. „*Wissen ist Nacht!*“: *parodistische Verfahren in Walter Moers' Zamonien-Romanen und in Wilde Reise durch die Nacht*. Aisthesis Verlag, 2016.

Appendix: Verzeichnis ausgewählter Anagramme in *SdTB* und *LdTB*

Anagramm	Autor	zamonische Werke	Werkentsprechungen	Seitenangabe (exemplarisch)	Bemerkungen
Abradauch Sellerie	Charles Baudelaire			LdTB 150	
Acafeo La Birnriss	Francois Rabelais			LdTB 150	
Akud Ödreimer	Eduard Mörike			SdTB 264	Ödreimer --> öde: langweilig
Alcolis von Frin	Francois Villon				
Ali Aria Ekmirner	Rainer Maria Rilke	Kometenwein	Herbsttag	SdTB 232	
Avegeus Luftbart	Gustave Flaubert			LdTB 53	
Balono de Zacher	Honoré de Balzac			SdTB 245	
Beula Smeckett	Samuel Beckett	Yogibart und Kniesemilch	Waiting for Goddot	LdTB 334	
Borian Dorsch	Bo Richardson				
Braz Tuschnerf	Franz Schubert	Andante con Moto	Andante con Moto	LdTB 253	
Brumli Stero	Robert Musil			SdTB 277	
Chicorigi de Gorio	Giorgio de Chirico				
Clas Reischdenk	Charles Dickens			SdTB 277	
Dölerich Hirnfidler	Friedrich Hölderlin			SdTB 233	Hirnfidler --> kein schmeichelhafter Name
Dr. Albirich Stohbenhocker	Barthold Heinrich		Irdisches Vergnügen in Gott	LdTB 301	Stubenhocker
Edd van Murch	Edward Munch			LdTB 133	Vertreter der Gralsunder Dämonenmalerei
Edo La Efendi	Daniel Defoe	Gronoso Urbein	Robinson Crusoe	LdTB 376	
Eglu Wicktid	Ludwig Tieck			LdTB 151	
Egmil von Wühlkneigel	Wilhelm von Kügelgen			LdTB 151	

Eiderich Fischnertz	Friedrich Nietzsche				
Elegus van Meerdic	Miguel de Cervantes			LdTB 151	
Elemi Deufelwatt	Émile Waldteufel			LdTB 273	
Elwis Loracl	Lewis Carroll			LdTB 377	
Eri Elfengold	Egon Friedell			LdTB 151	
Eseila Wimpershlaak	William Shakespeare			SdTB 264	
Evadeweld von Worthgeiler	Walther von der Vogelweide		Reichston: 2. Weltklage	LdTB 301	
Evubeth van Goldwein	Ludwig van Beethoven		Ode an die Freude; Für Elise	LdTB 174, 238,	
Fantoma Hennf	E.T.A. Hoffmann			SdTB 235	Fantoma --> „Gespenster-Hoffmann“
Fidemus Grund	Sigmund Freud			LdTB 343	beschäftigt sich mit Alpträumenanalyse
Flar Froc	Carl Orff		Carmina Burana	LdTB 273	
Gipnatio Sacrem	Pietro Mascagni	Intermezzo	Intermezzo aus Cavalleria rusticana	LdTB 284	
Göfel Ramsella	Selma Lagerlöf			SdTB 235	
Gofid Letterkerl	Gottfried Keller	Zanilla und der Murch	Romeo und Julia auf dem Dorfe	SdTB 38, 211	„Letterkerl“: jemand, der mit Lettern, also Buchstaben
Gravid Greed	Edvard Grieg				
Gynasok Irrwits	Igor Strawinsky	Höllentanz	Infernalischer Tanz aus der Feuervogel-Suite	LdTB 242	Irrwitz
Heidler von Clirrfisch	Friedrich Schiller			LdTB 152	berühmter Briefwechsel mit Ohjann Golgo van Fonthe Weg

Heljaph Belcanon	Johann Pachebel				Sein bekanntestes Werk ist der Canon in D , „bel“=schön
Helmub Wischl	Wilhelm Busch	Zimom und Trax	Max und Moritz	LdTB 377	Schrieb „Zimom und Trax“
Hulgo Bla	Hugo Ball			SdTB 283	Vertreter des Gagaismus
Igöri Yglegti	György Ligeti			LdTB 240	
Jonas Nussrath	Johann Strauß	Walzer, der einem schönen blauen Fluss gewidmet ist	Donauwalzer, "An der schönen blauen Donau"	LdTB 273	
Manu Kantimel	Emmanuel Kant	zamonischer Imperativ		LdTB 309	
Melodanus Graf Watzogam	Wolfgang Amadeus				Melodanus: Melodie
Nartinan Schneidhasser	Hans Christian Andersen			LdTB 150	
Odion La Vivanti	Antonio Vivaldi				Vivace ist eine Tempoangabe in der Musik, Vivanti klingt
Ohjann Golgo van Fontheweg	Johann Wolfgang von Goethe	Weisenstein, Nurnenwald	Faus I, Wandrers Nachtlid	SdTB 210, 299	
Olyander Conthura	Arthur Conan Doyle	Herles Olmshock	Sherlock Holmes	LdTB 112	
Orca de Wils	Oscar Wilde	Unmoralische Geschichte von Florinth	Dorian Gray	SdTB 244	
Orchor Tezibel	Hector Berlioz	Nacht auf dem Schrecksenberg	Symphonie fantastique, V. Hexensabbat	LdTB 246	Dezibel
Orphetu Harnschauer	Arthur Schopenhauer				
Ossigichio Ronani	Gioachino Rossini	Der Konditor von Eisenstadt	Der Barbier von Sevilla	LdTB 241	
Oved Usgart	Gustave Doré			LdTB 150	Illustrator, Doré war Maler

P.H.T. Farcevol	H.P. Lovecraft	Das Leben ist schrecklicher als der Tod		SdTB 33	
Perla La Gadeon	Edgar Allan Poe	Der Brand von Buchhaim	The Bells	SdTB 232	
Pharlik Milpiprotz	Karl Phillip Moritz			LdTB 53	
Regard Wanrich	Richard Wagner	Harpyrenritt	Walkürenritt	LdTB 276	Villa Wahnfried
Reta del Bratfist	Adalbert Stifter			SdTB 264	
Ruberth Jasem	James Thurber			LdTB 150	
Saittham Treb-Eis	Matthias Siebert				
Sanothe von Rhüffel-Ostend	Anette von Droste-Hülshoff	Das irre Licht vom Friedhofssumpf	Im Moose	SdTB 233	
Smygor Smodesstuk	Modest Mussorgsky				
Stavkoto Shmiridich	Dimitri Schostakowitsch				
Stressolo van Treubein	Robert Louis Stevenson		Schatzinsel	LdTB 377	
Sweng Ohrgeiger	George Gershwin	Atlantis-Symphonie		LdTB 230	Ohrgeiger: Hinweis darauf, dass es sich um einen Komponisten handelt
T.T. Kreischwurst	Kurt Schwitters	Kleines Gedicht für große Stotterer	Kleines Gedicht für große Stotterer	SdTB 234	
Ugor Vochti	Victor Hugo	Midgard-Saga		SdTB 239	
Upid Lyrikdrang	Ruyard Kipling		Dschungelbuch	LdTB 377	
Uvera Miracel	Maurice Ravel	Elfen-Ballett		LdTB 246	
Vallni Meerhelm	Herman Melville	Ein Bein aus Elfen	Moby Dick	LdTB 376	
Valther Musarg	Gustav Mahler	Schattenhaftes Scherzo aus Sym. No. 7	Symphonie No. 7 in e-Moll: Scherzo: Schattenhaft	LdTB 278	

Vochtigan Venng	Vincent van Gogh				
Vokodir Vanabim	Vladimir Nabokov			LdTB 150	
Wilka El Bami	William Blake			LdTB 53	
Wolberg Sehrgelehrt	Herbert George Wells			LdTB 53	
Wonog A. Tscharwani	Iwan Gontscharow			SdTB 242	
Woski Ejstod	Dostojewski			SdTB 242	
Wywender Da Trollblut	Edward Bulwer Lytton			LdTB 150	
Xilef Regenton	Felix Gönner				
Yahudir Odenvater	Henry David Thoreau			LdTB 53	
Ydro Blorn	Lord Byron			SdTB 235	
Zank Frakfa	Franz Kafka			LdTB 313	prägte die Bezeichnung „frakfaesk“ für „gewisse verstörende Dinge, die einfach besser nicht benennbar sind“

Abbildung 1: Verzeichnis der Anagramme

VITA

Isabell Stoll was born November 28th 1996 in Rastatt, Germany and lives in Muggensturm. She graduated from high school in 2015. From 2015 to 2018, she was a student at the Karlsruher Institute of Technology (KIT) as a German major with a minor in Media Studies. She graduated with a bachelor's degree in 2018. At present, she is continuing her studies at KIT and plans to enter the PhD program in 2021.

In 2019 and 2020, she participated in an exchange program between the Karlsruher Institute of Technology and the University of Tennessee, Knoxville, where she completed her Masters in German Studies. During the 2019-2020 school year, she taught German courses to undergraduate students.