

***PARATEXTE IN DER  
ENGLISCHEN ERZÄHLPROSA  
DES 18. JAHRHUNDERTS***

Hausarbeit zur Erlangung des Grades Magister Artium  
an der Ludwig–Maximilians–Universität München

vorgelegt von:  
Alexander Huber

20. März 1997

# Ludwig–Maximilians–Universität München

Philosophische Fakultät  
für Sprach– und Literaturwissenschaft I

INSTITUT FÜR ENGLISCHE PHILOLOGIE  
UND SHAKESPEARE–FORSCHUNGSBIBLIOTHEK

Paratexte in der englischen Erzählprosa des 18. Jahrhunderts

(Magisterarbeit)

vorgelegt von:

Alexander Huber

20. März 1997

Referent: Prof. Dr. Horst Zander

Korreferent: Prof. Dr. Hans W. Gabler

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Grundlagen des Paratexts</b>	<b>9</b>
2.1	Begriff und Funktion . . . . .	9
2.2	Charakteristika . . . . .	11
2.2.1	Räumlicher Status (wo?) . . . . .	12
2.2.2	Zeitlicher Status (wann?) . . . . .	12
2.2.3	Stofflicher Status (wie?) . . . . .	12
2.2.4	Pragmatischer Status (von wem? an wen?) . . . . .	13
2.2.5	Funktion (wozu?) . . . . .	13
<b>3</b>	<b>Konventionen des Paratexts in Fieldings Tom Jones (1749)</b>	<b>15</b>
3.1	Der Name des Autors . . . . .	15
3.2	Der Titelapparat . . . . .	18
3.3	Autorenname, Titel, Motto — das Titelblatt als System . . . . .	22
3.4	Die Zueignung . . . . .	26
3.5	Vorwort und Binnenvorworte . . . . .	29
3.5.1	Der Vorwortteil der Zueignung . . . . .	31
3.5.2	Die Binnenvorworte . . . . .	32
3.5.2.1	Ein- und Ausleitungs-Vorworte . . . . .	33
3.5.2.2	Autologische Vorworte . . . . .	35
3.5.2.3	Vorworte zu Gattung und Autorschaft . . . . .	36
3.5.2.4	Vorworte als Antwort auf Kritik . . . . .	39
3.5.2.5	Interpretative (Chorische) Vorworte . . . . .	40
3.6	Inhaltsverzeichnis und Zwischentitel . . . . .	43
3.7	Die Anmerkungen . . . . .	46
<b>4</b>	<b>Bruch mit den Konventionen in Swifts A Tale of a Tub (1704/10)</b>	<b>50</b>
4.1	Der Name des Autors . . . . .	50
4.2	Das Titelblatt als System . . . . .	53
4.2.1	Der Titelapparat . . . . .	54
4.2.2	Die Motti . . . . .	56
4.2.3	Die Titelliste . . . . .	58
4.3	Die Zueignungen . . . . .	59
4.4	Die Vorworte . . . . .	63

4.4.1	Die Vorworte der Originalveröffentlichung . . . . .	63
4.4.2	Das nachträgliche Vorwort . . . . .	67
4.5	Die Zwischentitel . . . . .	71
4.6	Die Anmerkungen . . . . .	72
<b>5</b>	<b>Auflösung der Konzepte in Sternes Tristram Shandy (1759–67)</b>	<b>77</b>
5.1	Der Name des Autors . . . . .	77
5.2	Der Titelapparat . . . . .	80
5.3	Titel und Motto — das Titelblatt als System . . . . .	83
5.4	Die Zueignungen . . . . .	85
5.5	Das Vorwort . . . . .	87
5.6	Die Zwischentitel . . . . .	92
5.7	Die Anmerkungen . . . . .	94
5.8	Paratext im Text . . . . .	97
<b>6</b>	<b>Resümee</b>	<b>99</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>102</b>

# Abbildungsverzeichnis

3.1	Das Kommunikationsmodell des Titels nach Arnold Rothe . . . . .	19
3.2	Titelseite von Band I der 2. Auflage von <i>Tom Jones</i> (1749) . . . . .	20
4.1	Titelseite der Originalausgabe von <i>A Tale of a Tub</i> (1704) . . . . .	54
4.2	Titelseite der fünften Auflage von <i>A Tale of a Tub</i> (1710) . . . . .	54
5.1	Titelseite der Londoner Originalausgabe von <i>Tristram Shandy</i> (1760)	81

# Kapitel 1

## Einleitung

Der (erste) Kontakt mit Büchern kommt, lange vor der Lektüre eines Werks, auf einer dem eigentlichen Text vorgeschalteten Ebene zustande. So nutzt man zur Identifikation und Beschreibung eines Buchs oft nur den Autorennamen und den Titel (Defoes *Robinson Crusoe*, Wildes *Salome* etc.). Die Recherche in Bibliotheken und Buchhandlungen gestaltet sich häufig fast ausschließlich nach diesem Ordnungsschema<sup>1</sup>. Vor der Lektüre oder dem Kauf eines Werks sind dann z. B. die Inhaltsangabe und das Vorwort wichtige Anhaltspunkte, um sich vom Nutzen einer Lektüre überzeugen zu können (oder zu lassen).<sup>2</sup> Von einigen Werken wiederum kennt man zwar den Titel und den Autor, ohne sie aber jemals selbst gelesen zu haben, und der Titel ist schließlich oft „das einzige wörtliche Zitat, das wir von einer Lektüre behalten.“<sup>3</sup>

Diese den Text begleitenden, auf dem äußeren Kommunikationssystem angesiedelten Elemente stehen aber nicht nur in bezug zur Außenwelt, i. e. dem Leser, sondern auch zum Text selbst. Noch vor der Lektüre treten dem Rezipienten bereits textuelle Hinweise wie „Vorwort“ oder „Einleitung“ entgegen, während der Lektüre dann Überschriften wie „Kapitel X“ oder Anmerkungen (etwa in Form von Fußnoten) und am Schluß des Textes bisweilen noch der Schriftzug „Ende“. Offenbar sind diese Hinweise einerseits stark an einen bestimmten Text gebunden, andererseits durch diverse Leer- oder Zwischenräume aber doch deutlich von ihm unterschieden. Es stellt sich also die Frage, ob diese Mitteilungen nun (auktorial intendierter) Bestandteil des Texts oder nur vorinformierende oder strukturierende Mittel sind, die nicht zum eigentlichen Text gehören, oder ob sie etwa zwischen diesen beiden Möglichkeiten einzuordnen sind.<sup>4</sup> Wesentlich ist folglich, neben ihrer Wirkung nach

---

<sup>1</sup>Vgl. [35] Laurence Lerner: *The Frontiers of Literature*, Kapitel 5: „The Body of Literature“. Oxford: Blackwell, 1988, S. 216.

<sup>2</sup>Im Buchwesen wurden diese vor dem eigentlichen Text angesiedelten Bestandteile des Werks traditionell mit dem Sammelnamen „Titelei“ bezeichnet.

<sup>3</sup>In [47] Arnold Rothe: *Der Doppeltitel: zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1970, S. 5.

<sup>4</sup>Das *OED2* nimmt hier in seiner Definition zum Stichwort *text* eine aufschlußreich restriktive Position ein: „**text** [...] **2. esp.** The very words and sentences as originally written: [...] **b.** in the original form and order, as distinguished from a commentary, marginal or other, or from annotations. Hence, in later use, the body of any treatise, the authoritative or formal part as distinguished from notes, appendices, introduction, and other explanatory or supplementary matter.”

innen und außen (die wirkungsästhetische Ebene ist hier zentral) auch die vieldiskutierte Frage nach den Grenzen des eigentlichen Texts.<sup>5</sup> Laurence Lerner gibt einen breitangelegten Überblick über diesen Diskurstypus:

There is the title, which comes first; the author's name, which usually comes next; the various kinds of subtitle, which will include epigraphs, chapter headings, and epigraphs to individual chapters; the dedication; the various kinds of preface (foreword, introduction, epistle); the notes; the various kinds of epilogue or conclusion [...]. Then there is the material clearly external to the text, which can be divided into that by the author (textual variants, comments) and that by the editor.<sup>6</sup>

Im Zuge der Verlagerung des literaturwissenschaftlichen Interesses auf die sog. „leserorientierten“ Literaturtheorien ist auch besonders das Gewicht dieser Elemente bei der „Sinnkonstitution im Prozeß der Lektüre“<sup>7</sup> betont worden. Die bereits genannten Bestandteile determinieren beispielsweise fundamental den für den Rezeptionsprozeß so wichtigen „Erwartungshorizont“ der Leser (im Sinne Hans Robert Jauß<sup>8</sup>). Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette benutzt in seinem Standardwerk zu diesem noch relativ jungen Forschungsgebiet (das dieser Arbeit zugrundegelegt ist) den Begriff „Paratexte“<sup>9</sup> für dieses wichtige „unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk“<sup>10</sup>, das in der literarischen Praxis seine eigene Geschichte hat.

Im 18. Jh. ist die Verwendung des Paratextes als Interaktionsform zwischen Autor, Text und Leser generell besonders stark ausgeprägt. Paratextuelle Elemente finden sich in allen Gattungen in oft sehr üppiger Form. Die Bedeutung des Paratextes als formal-technischem Aspekt eines Werks wird um so schneller bei Werken wie etwa Alexander Popes *mock-heroic poem The Dunciad Variorum* (1743, Swift zugeeignet) deutlich, das über einen umfangreichen, einleitenden paratextuellen Apparat verfügt und bei dem die Fußnoten sogar länger sind als der eigentliche Text. Gerade in der Erzählprosa dieser Epoche aber finden sich gattungs(- und

---

In *The Oxford English Dictionary*, 2. Auflage. Oxford: Oxford UP, 1989, Bd. 17, S. 851f.

<sup>5</sup>Vgl. Laurence Lerner: „It is growing clearer and clearer [...] that there is no clear boundary between the text and the rest of the world: that the edges are ragged, and that there is a good deal of no man's land along the frontiers.“ In [35] Lerner, S. 220.

<sup>6</sup>In [35] Lerner, S. 222.

<sup>7</sup>In [48] Arnold Rothe: *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1986, S. 8.

<sup>8</sup>Vgl. [32] Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970 [1. Auflage 1969].

<sup>9</sup>Vgl. zum Begriff bei Genette: „J. Hillis Miller [...] [bemerkt]: »[...] Etwas *Para*-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie« (»The Critic as Host«, in *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York 1979, S. 219). Das ist eine recht schöne Beschreibung der Wirkung des Paratextes.“ In [28] Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M. und New York: Campus, 1989, Anm. auf S. 9.

<sup>10</sup>In [28] Genette, S. 9.

längen)bedingt einige der ausgeprägtesten Beispiele für den Einsatz von Paratexten im literarischen Kommunikationsprozeß. Der Gründe hierfür sind vielfältiger Natur: einmal wird das Buch im 18. Jh. natürlich in größerem Umfang zur Ware („Massenmedium“ in einem rasant wachsenden Buchmarkt), der Verleger und das Verlagswesen entsteht, der intensive Bezug der Autoren zum buchkaufenden Leser eines großen, klassenübergreifenden Publikums wird plötzlich sehr wichtig, das Buch wird Diskursgegenstand einer breiten literarischen Öffentlichkeit. Zum anderen spielt die „Erfindung“ der eigenständigen, individualisierten Autorinstanz (Schriftsteller) selbst, ihre Funktionsbestimmung und Rechtfertigung eine wichtige Rolle. Es entsteht im gleichen Jahrhundert der Berufsautor. Darüberhinaus etabliert sich etwa die Gattung Roman erst im Verlauf dieses Jahrhunderts. (nicht zuletzt über die Verständigung zwischen Romanautor und Leser via Paratexten, z. B. im wichtigen „gattungserneuernden“ „Preface“ zu Fieldings *Joseph Andrews* [1742]). Schließlich ist die seit der Antike gepflegte Tradition paratextueller Elemente in den Texten des 18. Jh. selbst natürlich immer wieder thematisiert, reflektiert und neu interpretiert worden. Der eigenständige (autoreflexive) literarische Diskurs bietet sehr häufig meta-paratextuelle Kommentare zur Geschichte, den Formen und Konventionen, den Inhalten und wechselnden Funktionen paratextueller Elemente. All dies führte dazu, daß die Verwendung von Paratexten in der Geschichte der englischen Erzählprosa (v. a. des Romans) bereits im 18. Jh. einen frühen Höhepunkt erreicht, so daß gerade dieser Zeitraum eine sehr ergiebige Quelle für diese Arbeit bietet.

Im Unterschied zur strukturalistischen Untersuchung Genettes will diese Arbeit die Funktionen der jeweiligen Elemente des Paratexts nicht allgemein synchronisch aus einem größeren Textkorpus abstrahieren, sondern die Paratexte im Kontext eines jeweiligen Texts individuell an den konkreten Stellen des Auftretens definieren und ihre jeweils spezifische Funktion und Leistung im Text aufzeigen. Genettes Paratext-Definition, die im nächsten Kapitel genauer vorgestellt wird (und in einzelnen Abschnitten von Spezialuntersuchungen, etwa den bereits erwähnten Abhandlungen von Arnold Rothe und Laurence Lerner, ergänzt wird), soll daher gezielt auf im wesentlichen drei Texte angewendet werden, die über das gesamte 18. Jh. verteilt die Funktionen des Paratexts recht anschaulich machen. Dabei werden andere wichtige Texte aber zumindest über Anmerkungen an einigen Stellen in die Diskussion miteinfließen. Das vorangestellte Grundlagenkapitel dient der detaillierteren Klärung der Funktion (Abschnitt 2.1 [S. 9]) und Charakteristika (Abschnitt 2.2 [S. 11]) paratextueller Elemente und soll durch terminologische Differenzierungen die anschließende Argumentation erleichtern. Im Hauptteil der Arbeit erfolgt dann anhand von Henry Fieldings *Tom Jones* (1749)<sup>11</sup> (hier hätte auch etwa *Joseph Andrews* oder ein anderer „klassischer Roman“ [im Fieldingschen Sinne] gewählt werden können) in Kapitel 3 (S. 15ff.) in einem ersten Schritt eine Exemplifizierung (weitgehend) traditioneller Funktionen des Paratexts. Anschließend wird an zwei anderen Beispielen versucht auch durch Kontrastierungen zu differenzierteren Aussagen über

---

<sup>11</sup>Die Buch-, Kapitel- und Seitenangaben beziehen sich auf folgende Textausgabe: [3] Henry Fielding: *The History of Tom Jones, a Foundling*. Hg. von R. P. C. Mutter. Penguin Classics. London: Penguin, 1985.



Form und Funktionen und die wichtige Rolle des Paratexts für den Text und die Möglichkeiten seiner Rezeption zu kommen. Jonathan Swifts satirische Erzählung *A Tale of a Tub* (1704/10) in Kapitel 4 (S. 50ff.) und Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (1759–67)<sup>12</sup> in Kapitel 5 (S. 77ff.) nutzen in außergewöhnlicher Weise die Ausdrucksmöglichkeiten von Paratexten und stellen deshalb eine umso ergiebigere Quelle dar, die Genette unverständlicherweise fast gänzlich unberücksichtigt ließ. Dabei sollen letztlich auch die Grenzen und Probleme der Paratext-Definition Genettes, etwa die schon angesprochene Frage nach den Grenzen des eigentlichen Texts und die Praktikabilität der in der *OED2*-Definition zum Stichwort “text” (Sense **2. b.**) schon angedeuteten theoretischen Ablösung des Paratexts vom Text, thematisiert werden.

---

<sup>12</sup>Die Buch-, Kapitel- und Seitenangaben beziehen sich auf folgende Textausgaben: [10] Jonathan Swift: *A Tale of a Tub and Other Works*. Hg. von Angus Ross und David Woolley. World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1991 [1. Auflage 1986] und [5] Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von Ian Campbell Ross. World’s Classics. Oxford: Oxford UP, 1991 [1. Auflage 1983].

# Kapitel 2

## Grundlagen des Paratexts

### 2.1 Begriff und Funktion

Ein (literarisches) Werk setzt sich nach Genette stets aus den zwei Bestandteilen Text und Paratext zusammen.<sup>1</sup> In dieser Kombination eines zumeist längeren Texts und oft mehrerer, verbaler oder nicht-verbaler Ergänzungen zum Text, die ihn gleichzeitig begrenzen und einrahmen, wird das Werk in Buchform veröffentlicht. Drucktechnik, die Materialität des Mediums und die Schriftlichkeit des Diskurses sind hier wichtige Bedeutungsgrößen für den Paratext.<sup>2</sup> Der Paratext umfaßt also die meist kürzeren, den Text umgebenden bzw. ergänzenden oder vervollständigenden „Begleittexte“ („Begleitschutz“), die den Text dem Leser präsentieren und entweder in das veröffentlichte Werk eingehen, die sog. Peritexte (Autorenname, Titel, Motto, Vorwort, Zueignung, Anmerkungen, Kapitelüberschriften etc.), oder in dessen Umfeld entstehen, die sog. Epitexte (öffentliche oder private, vom Autor stammende oder legitimierte Äußerungen und Kommentare zum Text, wie Interviews, Tagebucheinträge, Briefwechsel über das Werk etc.), die somit zumindest ursprünglich außerhalb des Texts angesiedelt waren.

Paratexte stellen eine durchlässige „Übergangszone“ zwischen Text und Nicht-Text dar, die zunächst den Einstieg in den Text erleichtern sollen. Sie markieren folglich keine feste Grenze, sondern „Schwellen“<sup>3</sup> der Transaktion zwischen Innen (dem Text) und Außen (dem Diskurs der Welt über den Text). Die Inszenierung des Überschreitens der Schwelle zwischen realer (empirischer) Welt und der fiktionalen Welt des Texts (die potentiell in beide Richtungen möglich ist) findet somit hauptsächlich über paratextuelle Elemente statt (Brücken- und Kontextualisierungsfunktion). Unterstrichen wird das durch häufige Verweise auf konkrete lebensweltliche Situationen oder Anspielungen auf die Leserrealität in einem bestimmten soziohistorischen Kontext.

Der Paratext ist nach Genette gleichzeitig geeigneter Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, die ein Einwirken auf die Öffentlichkeit zur Rezeptions-

---

<sup>1</sup>Vgl. für den folgenden Abriß auch [28] Genette, S. 9–12 und passim.

<sup>2</sup>Vgl. [28] Genette, S. 11f.

<sup>3</sup>Der französische Originaltitel von Genettes Werk lautet *Seuils* (1987).

steuerung zum Ziel hat (Kommunikationsinstanz zwischen Adressant und Adressat). Der Paratext hat als „Autorkommentar“ danach v. a. auxiliären Charakter, d. h. er schafft die Voraussetzungen für eine Textkonkretisation im Sinne der „Autorintention“.<sup>4</sup> Der Paratext ist aber zugleich Strukturierungs- und Ordnungselement, dient der Präsentation des Texts und ergänzt somit die Konstitution der jeweiligen Form des literarischen Textes, die den Inhalt nach der Intention des Textadressanten transportieren soll. Der Autor stellt den „heteronomen“ Paratext folglich in den Dienst einer besseren, weil nach seiner Sicht relevanteren Lektüre seines Texts (Klarstellung der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive). Diese Einwirkung stellt nach Genette das Hauptziel des Paratexts dar, die Analyse ihrer Mittel, Verfahren und Auswirkungen steht deswegen im Zentrum seines Interesses. Die zentrale Funktion der Paratexte beschreibt er so:

Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht [...] darin, [...] [dem Text] ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine [...] Art Schleuse ein, durch die sie »auf gleicher Höhe« bleiben können [...]. [...] Der Text ist unwandelbar und als solcher außerstande, sich an die Veränderungen seines Publikums in Raum und Zeit anzupassen. Der flexiblere, wendigere, immer überleitende, weil transitive Paratext ist gewissermaßen ein Instrument der Anpassung: deshalb jene ständigen Modifikationen an der »Präsentation« des Textes (das heißt an seiner Daseinsweise in der Welt), die zu Lebzeiten des Autors von ihm selbst vorgenommen werden und dann von seinen posthumen Herausgebern, die sich dieser Aufgabe mehr oder minder gut entledigen.<sup>5</sup>

Freilich soll hier nicht überholten literaturtheoretischen Vorstellungen, wie der der maßgebenden Bedeutung der „Autorintention“, das Wort geredet werden, dennoch beruht überhaupt die Entscheidung für bestimmte Paratexte, ihre Auswahl und Anbringung im oder Entfernung aus dem Werk auf der festen Überzeugung der qualitativen Privilegiertheit des Autorenstandpunkts, unabhängig von den jeweiligen spezifischen Zwecken (Affirmation, Satire, Parodie) zu denen sie eingesetzt werden. Die Analyse der Form und Funktionen von Paratexten ist daher wesentlich angewiesen auf die Kenntnis dieses Standpunkts, ohne den die jeweiligen faktischen Entscheidungsprozesse nicht nachvollziehbar sind und im Ergebnis auch die Aufgaben, die sie erfüllen sollen, im Dunkeln bleiben.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Vgl. zur Herleitung des Begriffs „Paratext“ sowie einer Diskussion der theoretischen Präsuppositionen der Paratext-Theorie auch [56] Horst Zander: „NON ENIM ADJECTO HAEC EJUS, SED OPUS IPSUM EST“ Überlegungen zum Paratext in *Tristram Shandy*. In: *POETICA* 28(1–2), 1996, S. 132–153, hier S. 133–135.

<sup>5</sup>In [28] Genette, S. 388f.

<sup>6</sup>Vgl. [28] Genette, S. 389f.

## 2.2 Charakteristika

Genette geht in seinem Buch größtenteils ahistorisch vor, sein Ziel ist nach einer umfassenden Bestandsaufnahme der Entwurf einer Typologie der Erscheinungsformen der verschiedenen paratextuellen Elemente, die er durch eine große Anzahl literarisch breitgefächerter Beispiele stützt. Er kommt zu dem Schluß, daß Paratexte im Umfeld eines Texts weder gleichmäßig noch systematisch auftreten und ihre Mittel, Formen und Wege abhängig sind und sich verändern je nach Epochen, Kulturen, Autoren, Werken und sogar den einzelnen Werkausgaben. Da der Paratext also stark variieren kann (vgl. etwa die Peritexte der Verlage: Titelseiten neuerer Ausgaben vs. Originaltitelseiten, Lebenslauf des Autors, Einleitungen etc.), beschränkt sich diese Untersuchung hauptsächlich auf vom Autor beabsichtigte und verantwortete peritextuelle Elemente, die zumindest größtenteils unabhängig von Einzelausgaben sind<sup>7</sup>, v. a. aber weil sie für die literaturwissenschaftliche Untersuchung am Text die wichtigeren Elemente sind.

Ein wesentliches Charakteristikum des Paratexts ist seine flexible, auf seine jeweilige Funktion zugeschnittene Gestaltung der Präsentation des eigentlichen Texts. In dieser Funktion, also als bewußt gewähltes und eingesetztes „Zubehör“, das vom Text seinen eigentlichen funktionalen Sinn erhält, ist nach Genette das Auftreten oder Fehlen paratextueller Elemente begründet. Das Vorhandensein paratextueller Mitteilungen ist demzufolge keineswegs immer verbindlich. Weder die Nennung des Autorennamens noch das Auftauchen von Zueignung oder Vorwort ist obligatorisch. Zusätzlich ist es dem Leser durchaus freigestellt, inwiefern er bestimmte paratextuelle Elemente rezipiert. Niemand verpflichtet den Leser, etwa das Vorwort oder die Zueignung zu lesen, oder die Anmerkungen im Text wirklich nachzuschlagen. Bestimmte Paratexte wiederum sind gezielt an bestimmte Leser(gruppen) adressiert. Um dieser Vielfalt von Möglichkeiten Herr zu werden, stellt Genette für seine Typologie ein Beschreibungsinventar zur Klassifizierung paratextueller Mitteilungen auf.

Insgesamt dienen fünf Kategorien der Definition bzw. Beschreibung des Status paratextueller Mitteilungen, indem nach deren räumlichen, zeitlichen, stofflichen, pragmatischen und funktionalen Eigenschaften gefragt wird. Dabei sind die ersten vier Charakteristika immer in bezug zur Funktion zu sehen, d. h. daß die Stellung oder der Ort (Frage: wo?), das Auf- oder Abtreten und die Lebensdauer (wann?), die verbale oder nicht-verbale Existenzweise (wie?) eines paratextuellen Elements und die Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz (von wem? an wen?) stets von den Funktionen abhängen (wozu?), die hinter seiner Botschaft stecken.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>Die Elemente des öffentlichen und privaten Epitextes, i. e. die Äußerungen des Autors zum Werk soweit vorhanden, können im Rahmen der Analyse dieser Arbeit nur punktuell berücksichtigt werden.

<sup>8</sup>Vgl. für den folgenden Abriß [28] Genette, S. 12–20 und passim.

### 2.2.1 Räumlicher Status (wo?)

Jedes materielle paratextuelle Element hat eine Stellung, die sich im Hinblick auf den Text situieren läßt. Dazu gehört zunächst die grundsätzliche Zuordnung der paratextuellen Mitteilung zum Peritext (typischste und allein berücksichtigte Kategorie) oder Epitext, aber auch der Ort des Paratexts im Werk selbst, etwa innerhalb eines Bandes und allgemeiner vor dem Text (z. B. Autorenname, Titel, Vorwort, Zueignung) oder danach (z. B. Nachwort, Anmerkungen) oder in den Zwischenräumen oder dem Rand des Texts (z. B. Zwischentitel, Fußnoten). Der räumliche Status eines Paratextes ist also weitgehend formspezifisch und besonders auf die pragmatische und funktionale Eigenschaft des Elements (vgl. Abschnitte 2.2.4 bzw. 2.2.5) bezogen.

### 2.2.2 Zeitlicher Status (wann?)

Auch die zeitliche Situierung eines paratextuellen Elements ist im Hinblick auf den Text definiert. Nimmt man das Erscheinungsdatum der Originalausgabe des Texts als Referenzpunkt, so lassen sich frühe Paratexte (vorveröffentlichte, z. B. Vorabdrucke), originale (mit der Erstveröffentlichung erscheinende), nachträgliche (bei späteren Auflagen hinzutretende, z. B. „Vorwort zur x. Auflage“) und späte (bei späteren Neuauflagen auftretende, z. B. Vorwort zur Gesamtausgabe) Paratexte unterscheiden. In bezug auf den Autor ist dann noch die Unterscheidung von „ant-humen“ (vor dessen Tod erschienenen) und posthumen Paratexten möglich. Der Zeitpunkt des Auf- und Abtretens und die „Lebensdauer“ des paratextuellen Elements hängen wiederum entscheidend von seiner Funktion für den Text ab.

### 2.2.3 Stofflicher Status (wie?)

Fast alle bisher genannten paratextuellen Mitteilungen haben selbst wieder „Textcharakter“, sie gehören zur häufigsten Kategorie, den verbalen Paratexten (d. h. sie werden wiederum selbst [wie schon der eigentliche Text] zum Gegenstand der Interpretation durch den Leser). Diese Untersuchung beschränkt sich fast ausschließlich auf diese Erscheinungsform. Andere Formen, denen Genette paratextuellen Wert zuspricht, sind bildliche Darstellungen (Illustrationen), materielle Erscheinungen (typographisches Erscheinungsbild) oder rein faktische Umstände. Letztere bestehen nicht aus einer ausdrücklichen Mitteilung, sondern aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit (oder einzelnen Lesergruppen) bekannt ist oder auch wiederum (z. B. textuell) vermittelt wird, die Rezeption des Texts beeinflußt (z. B. Fakten über den Autor [Name, biographische Einzelheiten etc.] oder das Werk [Erscheinungsdatum oder Epochenzugehörigkeit, bestimmter Gattungs- oder Werkkontext etc.]).

### 2.2.4 Pragmatischer Status (von wem? an wen?)

Der pragmatische Status eines paratextuellen Elements ist definiert durch die Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz oder –situation:

- Adressant<sup>9</sup>: auktoriale Paratexte (von der Autorinstanz stammend), verlegerische Paratexte (beide sog. „offizielle Paratexte“) oder allographe Paratexte (von Dritten stammend, aber vom Autor legitimiert) (sog. „offiziöse Paratexte“ [hierher gehört auch der auktoriale Epitext]).
- Adressat: öffentliche Paratexte (an die Öffentlichkeit schlechthin [z. B. Titel] oder spezifischer den Leser [z. B. Vorwort] oder Lesergruppen gerichtet) oder private Paratexte (direkt an bekannte oder unbekannte Privatpersonen [z. B. Zueignung] adressiert).
- illokutorische Wirkung der Mitteilung: Paratexte können eine Vielzahl verschiedener Wirkungen haben, etwa eine einfache Information geben (Autorenname, Datum der Veröffentlichung), eine bestimmte Absicht oder eine auktoriale und/oder verlegerische Interpretation bekanntgeben (Vorwort, Gattungsangabe als auktoriale oder verlegerische Interpretation des Texts), den Kontext des literarischen Kommunikationsprozesses verdeutlichen (Gattungskontext) oder eine Rezeptionsanweisung beinhalten etc.

### 2.2.5 Funktion (wozu?)

Der Paratext bildet nach Genette einen „Hilfsdiskurs“, der im Dienst des Texts steht und von dem er seine Existenzberechtigung erhält. Er ist danach, unabhängig von seinem eigenen ästhetischen oder substantiellen Gehalt, immer seinem Text „untergeordnet“, seine Funktionalität bestimmt also ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine Existenz. Gleichzeitig wird aber auch seine enge textuelle Gebundenheit und keineswegs gänzlich fakultative Verwendung nicht unterschlagen. Darüberhinaus muß diese streng hierarchische qualitative Distinktion zwischen Text und Paratext aber zumindest für den Epochen- und Gattungskontext dieser Untersuchung durch eine graduelle Unterscheidung der Texttypen ersetzt werden. Horst Zander deutet sogar die generelle Unmöglichkeit der Disjunktion von Text und Paratext an. Diese These ist in ihrer Allgemeinheit, d. h. ahistorisch und unabhängig von (auch außertextuellen) Gattungskontexten sicher nicht haltbar. Sie wird relativiert durch die das Normalmaß übersteigende Funktionalisierung des Paratexts, die gerade im 18. Jh. besonders stark ausgeprägt ist. Die These kann demnach als relevant für den eingeschränkten gattungs- und epochenspezifischen Kontext dieser Arbeit bestehen bleiben und, so soll gezeigt werden, auch bestätigt werden.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Der Adressant eines Paratexts muß nicht notwendigerweise sein Verfasser sein: „Der Adressant wird durch eine putative Zuschreibung und durch eine übernommene Verantwortung definiert.“ In [28] Genette, S. 16.

<sup>10</sup>Vgl. [56] Zander, S. 135f.

Nach Genettes Definition ist der Paratext weiterhin den starken Zwängen der Pragmatik unterworfen, zumeist werden also „funktionale Typen“ tradiert und verwandt ohne wirkliche substantielle Neuerungen. Die Funktionen des Paratexts lassen sich im Gegensatz zu den anderen Merkmalen jedoch nicht theoretisch beschreiben (wie beim Status, wo bestimmte mögliche Alternativen von Begriffen einen bestimmten Typus definieren), da Paratexte mehrere, dem jeweiligen Element eigene Zwecke gleichzeitig wahrnehmen können. Zudem sind die Funktionen entscheidend vom Status des jeweiligen Elements abhängig. Ein paratextuelles Element läßt sich folglich nur in einer Einzelanalyse und –synthese aus der Abhängigkeitsbeziehung von Status (Abschnitte 2.2.1–2.2.4 [s. a. unten die einleitenden Grundlagen zu den einzelnen Paratextformen]) und Funktion vollständig erfassen und definieren.

Laurence Lerner faßt als Ergebnis seiner Untersuchung dagegen bereits von vornherein vier Hauptfunktionen des Paratexts zusammen, denen er jeweils bestimmte paratextuelle Elemente zuordnet: “1. Information [notes, Anmerkungen d. Verf.], 2. Apology [dedication], 3. Control [preface, notes] and 4. Indecision [whether or not to use paratexts and if, which?].”<sup>11</sup> Auf diese Funktionen soll jeweils in den die Paratextelemente einleitenden Grundlagenüberlegungen eingegangen werden. Allen Paratexten gemein ist vorweg lediglich, daß sie durch ihr bloßes Auftreten (Besetzung einer systemimmanenten Möglichkeit) oder Fehlen (Signifikanz der Leerstelle) bereits einen Kommentar zum Werk abgeben, den der Leser zumeist zur Kenntnis nehmen muß und der bereits seine Lektüre beeinflusst.<sup>12</sup> Lerner führt allgemein zu ihrer Funktion aus: “The function of the frontier areas of the text – all of those discussed – is to exert pressure on the reader, in the act of constituting meaning. Supplying information, exerting (or diminishing) didactic control, apologizing (or boasting): all these are aspects of that pressure.”<sup>13</sup>

Im Hauptteil der Arbeit (Kapitel 3–5) soll nun, aufbauend auf den bisher dargelegten Grundlagen, die Verwendung der wichtigsten Paratexte in den drei gewählten Beispielfällen untersucht werden. Im Zentrum stehen dabei (mit unterschiedlicher Gewichtung) sechs Formen von Paratexten: der Name des Autors, der Titel (unter Einbeziehung des Mottos), die Zueignung, das Vorwort, die Zwischentitel und die Anmerkungen. Jede der Formen wird zu Beginn mit kurzen allgemeinen Einführungen eingeleitet, denen Genettes Paratext–Konzeption zugrundegelegt ist und die im wesentlichen die Charakteristika und den Status der jeweiligen Elemente definieren sollen. Vor der Folie dieser allgemeinen Typologie (zumeist) traditioneller Form– und den daraus abstrahierten Funktionsbestimmungen sollen die Texte dann analysiert und ihre jeweiligen Besonderheiten herausgearbeitet werden.

---

<sup>11</sup>In [35] Lerner, S. 243.

<sup>12</sup>Vgl. Laurence Lerner: “To provide your reader with information is no doubt to exert a kind of control, since it will be difficult for him to ignore it, and read as if he did not know; but it is the mildest and most indirect form of control”. In [35] Lerner, S. 243.

<sup>13</sup>In [35] Lerner, S. 255.

# Kapitel 3

## Konventionen des Paratexts im „klassischen“ Roman: Henry Fieldings *Tom Jones* (1749)

Henry Fieldings Roman *Tom Jones* ist in der Tradition der Zeit mit den wichtigsten der bereits eingeführten Paratextformen ausgestattet, die eine Reihe von zentralen Struktur-, Ordnungs- und Präsentationsfunktionen für den Text wahrnehmen. Sie folgen dabei, so soll gezeigt werden, weitgehend den traditionellen Form- und Funktionsbestimmungen der Paratext-Definition Genettes, so daß der Roman als Beispielfall für die explizite Verwendung von Paratexten als textkonstitutive und damit auch auxiliäre Mittel für den Text gelten kann.<sup>1</sup>

### 3.1 Der Name des Autors

Der Autorenname ist heute, wie auch der Titel, zu einem unverzichtbaren Ordnungsmittel im Umgang mit Büchern geworden, das nicht mehr wegzudenken ist. Selbst ursprünglich anonym oder pseudonym erschienene Werke stehen heute, sortiert nach dem Namen des Autors (oft auf einem neuen Titelblatt als verlegerischer Peritext<sup>2</sup>), in den Bibliotheken und Buchhandlungen. Beim Autorennamen handelt es sich heutzutage, anders als in früheren Jahrhunderten, also um einen obligatorischen Paratext. Er spielt eine wesentliche Rolle bei der Konstitution literarischen Eigentums (Copyright).

Der Status dieses Paratexts läßt sich allgemein so definieren: die paratextuelle Stellung (wo?) des Autorennamens oder dessen, was als ein solcher fungiert, ist im Peritext, anders als im diffusen Epitext, fest umrissen. Sein kanonischer und

---

<sup>1</sup>Aus diesem Grund wird jedem der Elemente auch an dieser Stelle eine kurze (gebündelte) allgemeine Einführung nach Genette vorausgestellt, bevor die spezielle Verwendung im Text selbst analysiert werden soll. Auf diese allgemeinen Status- und Funktionsdefinitionen wird auch in den beiden folgenden Kapiteln immer wieder Bezug genommen, notwendige Modifizierungen und Differenzierungen für die späteren Beispiele werden an geeigneter Stelle hinzugefügt.

<sup>2</sup>Vgl. die hier verwendeten Textausgaben von *A Tale of a Tub* und *Tristram Shandy* jeweils auf S. iii.



offizieller Ort beschränkt sich auf das Titelblatt, i. e. vor dem Text. Die auktoriale Signierung der Zueignung in Form einer Widmungsepistel oder des Vorworts ist aber gebräuchlich (v. a. bei homodiegetischen Werken zur Vermeidung einer Verwechslung von Autor und auktorialem Erzähler [Leserkontakt in Ich-Form], wie bei *Tom Jones*). Sofern das Werk nicht anonym erscheint, taucht der Name des Autors („Onymität“ [wirklicher Name] wie in diesem Fall oder Pseudonymität) normalerweise in der Erstausgabe (wann?) und gegebenenfalls auch in den folgenden auf. Beim Autorennamen handelt es sich um einen verbalen (wie?), zumeist auktorialen (von wem?) Paratext (eigentlich jedoch um eine verlegerische Präsentation), der an die Öffentlichkeit schlechthin (an wen?) adressiert ist (öffentlicher Paratext) und dessen illokutorische Wirkung die Informationsvergabe ist.

Der auktoriale Peritext des Autorennamens im anonym erschienenen *Tom Jones* entspricht dieser Definitions- und Wirkungsbestimmung sehr genau. Fieldings Onym taucht in der Erstausgabe sowohl am kanonischen Ort auf dem Titelblatt auf (vgl. Abbildung 3.2 [S. 20]), hier mit dem Zusatz „Esq;“, das einerseits auf die verlegerische Präsentation des Autors verweist, andererseits als Hinweis auf seine soziale Zugehörigkeit verstanden werden kann, als auch als Signatur unter der Zueignung<sup>3</sup>. Die öffentliche Bekanntgabe des Verfassernamens und damit implizit das Bekenntnis zum Text<sup>4</sup> richtet sich dabei an ein Lesepublikum, das diese Informationsvergabe bereits als Hinweis für die Rezeption zur Kenntnis nehmen muß. Die Publikationsform unter Onym kann im Bereich des englischen Romans des 18. Jh. aber keineswegs als selbstverständlich gelten. Sie ist vielmehr ähnlich ungewöhnlich, wie es eine anonyme Veröffentlichung heute wäre. Deshalb muß auf die Implikationen dieser bewußten Entscheidung für die Vergabe dieser Vorinformation genauer eingegangen werden, zumal Fielding auch unter Pseudonym und anonym veröffentlichte<sup>5</sup>.

Der Entschluß für die Namensnennung geht bei Fielding weit über die einfache Funktion der Identitätsangabe des Autors hinaus. Fielding war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Tom Jones* bekanntlich bereits ein anerkannter und erfolgreicher Autor sowie ein renommierter *wit*. Die Verfasserschaft seiner früheren anonymen und pseudonymen Texte war ein weitgehend offenes Geheimnis, so daß auf dieser Ebene das Onym als Verweis auf die Bekanntheit des Autors (auf der aufgebaut wird) bereits (im Genetteschen Sinne) direkt im Dienst des Textes steht. Ein

---

<sup>3</sup>Vgl. Abschnitt 3.4 (S. 26).

<sup>4</sup>Vgl. Abschnitt 3.5 (S. 29).

<sup>5</sup>Henry Fielding verwandte im Verlauf seiner Karriere eine Vielzahl verschiedener Pseudonyme (z. B. „Lemuel Gulliver“ in *The Masquerade* [1728] oder „Mr. Conny Keyber“ in *Shamela* [1741]) und nutzte auch zugleich die Möglichkeiten der anonymen Veröffentlichung (z. B. bei *Joseph Andrews*), die er gezielt für bestimmte Zwecke einsetzte: so auch etwa im anonym erschienenen Drama *Tom Thumb* (1730/31), das in der Druckfassung mit den Anmerkungen des schon früher eingeführten „[H.] Scriblerus Secundus [in Nachfolge Alexander Popes]“ (dem unterschobenen Autor verschiedener Stücke Fieldings) erschien. Wobei Fielding nicht nur anspielungsreich mit den kursierenden Spekulationen über die Autorschaft arbeitete und im Text die pedantische Anmerkungswut in gelehrten Editionen des 18. Jh. satirisierte, sondern im Vorwort sogar in Swiftscher Manier ankündigte, einen in Auftrag gegebenen Kommentar, der zu dem Werk noch geschrieben würde, in zukünftigen Ausgaben als Appendix mitzuveröffentlichen.

wichtigerer (und vielleicht einzig wirklicher) Grund ist in einem biographischen Kontext zu finden: Fielding war mit einer weithin als skandalös empfundenen Schrift, die ihm fälschlicherweise zugeschrieben wurde<sup>6</sup>, in unangenehme, und wichtiger, seine ernsthaften Ambitionen auf eine Karriere im Gerichtswesen gefährdende Verwicklungen geraten. Als Resultat hatte er dann bereits im “Preface” zu seinen anonym erschienenen *Miscellanies* (1743) öffentlich versprochen, nie wieder einen Text anonym zu veröffentlichen, um so allen Gerüchten und Anfeindungen ein Ende zu bereiten: “And I do farther protest, that I will never hereafter publish any Book or Pamphlet whatever, to which I will not put my Name.”<sup>7</sup> Auf diesen Vorgang wird später auch im Binnenvorwort XVIII, 1<sup>8</sup> Bezug genommen, wodurch eine indirekte Analogie zwischen Anonymität (Unbekanntheit der Autorschaft) und Toms Illegitimität (Unbekanntheit der Elternschaft) hergestellt wird. Beide sind schweren, letztlich nach der Aufklärung der tatsächlichen Autor- bzw. Elternschaft aber ungerechtfertigten Anfeindungen ausgesetzt (von “minor authors” bzw. den heuchlerischen Charakteren Blifil, Thwackum und Square, die dadurch gleichgesetzt werden).<sup>9</sup> Das Bekenntnis zur Onymität (Ordnungsfunktion des Paratexts) zog Fielding später allerdings verärgert zurück, als solche „Anschuldigungen“ (v. a. aus den Reihen der politischen Gegner) trotz seiner Ernsthaftigkeit nicht verstummten. Ohne aber damit zu implizieren, daß er wieder anonym veröffentlichen wolle (was er aber faktisch tat). Paradoxerweise übernahm also für Fielding nicht etwa die traditionelle Anonymität oder Pseudonymität, sondern ausgerechnet das Onym eine wichtige Schutzfunktion.

Der Autorenname erfüllt darüberhinaus eine wichtige Funktion für Fieldings Auffassung seiner Romankunst als “History” (früher auch “Biography” oder “comic Epic-Poem in Prose”)<sup>10</sup>. Darin äußert sich eine offensichtliche, durchaus angestrebte referentielle Funktion seines Texts auf empirische (wenn auch nicht authentische) Wirklichkeit („das Besondere/Mögliche vs. das Allgemeine/Wahrscheinliche“ im Sinne der Aristotelischen *Poetik*). Diese wird durch eine unmittelbare „Vertragsfunktion“ (zwischen Produzent und Rezipient) in der Fiktion getragen, da „sich die Glaubwürdigkeit der Aussage oder ihrer Weitergabe [bei solchen Werken] weitge-

<sup>6</sup>Vgl. die “General Introduction” in [4] Henry Fielding: *The History of Tom Jones, a Foundling*, 2 Bde. Hg. von Fredson Bowers mit einer Einleitung und Anmerkungen von Martin C. Battestin. The Wesleyan Edition of the Complete Works of Henry Fielding. Oxford: Oxford UP, 1974, Bd. 1, S. xx f.

<sup>7</sup>In [2] Henry Fielding: *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*, 2 (von 3) Bde. (erschienen). Hg. von Henry Knight Miller (Bd. 1) und Hugh Amory (Bd. 2, mit einer Einleitung und Anmerkungen von Bertrand A. Goldgar). The Wesleyan Edition of the Complete Works of Henry Fielding. Oxford: Oxford UP, 1972 und 1993, Bd. 1, S. 15.

<sup>8</sup>Vgl. Kapitel XVIII, 1 (S. 814): “I question not but thou [reader] hast been told, among other stories of me, that thou wast to travel with a very scurrilous fellow: but whoever told thee so, did me an injury. No man detests and despises scurrility more than myself; nor hath any man more reason; for none has ever been treated with more: and what is a very severe fate, I have had some of the abusive writings of those very men fathered upon me, who in other of their works have abused me themselves with the utmost virulence.”

<sup>9</sup>Vgl. [19] Robert L. Chibka: “Taking ‘THE SERIOUS’ Seriously: The Introductory Chapters of *Tom Jones*”. In: *The Eighteenth Century* 31(1), Spring 1990, S. 23–45, v. a. S. 37f.

<sup>10</sup>Hierauf wird in den Abschnitten 3.3 (S. 22) und 3.5.2.3 (S. 36) noch genauer eingegangen.

hend auf die Identität des Zeugen oder Berichterstatters stützt“<sup>11</sup>. Dieser im Sinne Fieldings (vs. Richardson) ergo explizit „historische“ oder „dokumentarische“ Charakter<sup>12</sup> seiner „History“, die ihre eigene Textualität betont, wird durch seine Onymität als ein Bestandteil des durch den gesamten Paratext aufgebauten „Gattungsvertrags“, der sich v. a. auch in Kombination mit dem Titelkomplex herstellt, also deutlich gestärkt und steht somit im Dienst der „Autorintention“. Der Paratext des Autorennamens übernimmt hier daher eine wichtige Funktion für die Konstituierung des Texts (auxiliarer Charakter).

## 3.2 Der Titelapparat

Der Titelapparat<sup>13</sup> ist weniger ein einfaches paratextuelles Element als ein komplexes System, das aus einem oder mehreren, mehr oder weniger eng verknüpften und verschieden kombinierbaren konstitutiven Elementen besteht (Titel, [optional] Untertitel [beide formal] und Gattungsangabe [funktional]). Er tritt im Zentrum des Titelblatts mit anderen Elementen in Verbindung (z. B. Autorennamen, Motto, Name und Adresse des Verlegers, Druckdatum). Wie der Autorennamen ist der peritextuelle Ort (wo?) des Titels vor dem Text auf dem Titelblatt und er erscheint im allgemeinen in der Erstausgabe (wann?) und gegebenenfalls in allen folgenden. Beim Titel handelt es sich um einen verbalen, typographisch häufig besonders ausgezeichneten (wie?), zumeist auktorialen (von wem?) Paratext, der an die Öffentlichkeit schlechthin (an wen?) adressiert ist (öffentlicher Paratext) und dessen illokutorische Wirkung durch die normalerweise vorausgesetzte, irgendwie geartete Verbindung von Titel und Text neben der Information bereits eine Interpretation sein kann, die eine bestimmte Erwartung weckt und dadurch bereits die Rezeption steuert<sup>14</sup>.

Genette beschreibt vier wesentliche Funktionen des Titels:

- die namentliche Bezeichnung des Werks (Identifikationsfunktion [obligatorisch]<sup>15</sup>),
- die Bezeichnung seines Inhalts oder seiner Bedeutung („thematische“ Titel) oder der Form/Gattung oder des Stils („rhematische“ Titel) (zusammen: deskriptive

<sup>11</sup>Vgl. [28] Genette, S. 44f. Genette verweist darauf, daß Anonyme und Pseudonyme bei Werken historischen oder dokumentarischen Charakters generell sehr selten sind.

<sup>12</sup>Die allgemeine Konzeption des „ordnungsgarantierenden“ Paratexts ist im konventionellen Roman schon teilweise bei Defoe und dann stärker bei Richardson vorherrschend, der „Wahrheitsgehalt“ solcher pseudodokumentarischer Texte wird entweder durch das gezielte Fehlen (Paratext als Ausdruck auktorialer Steuerung) oder den gezielten Einsatz paratextueller Elemente (Paratext als Bestandteil oder Schlüssel zu dokumentarischem Material) gestützt.

<sup>13</sup>Der Titel ist Gegenstand einer eigenen Forschungsrichtung, der Titeltologie oder „Titrologie“.

<sup>14</sup>Laurence Lerner schildert einen Idealfall dieser Rezeptionssteuerung: “[W]hatever we are told by the title of a novel will not reveal its full importance until we are well on in the book, by which time we have been told a great deal more. The title of a novel is therefore better seen as an instruction on how to look back on the reading experience, how subsequently to arrange and understand it.” In [35] Lerner, S. 235.

<sup>15</sup>Da die Identifikationsfunktion des Titels unabhängig davon gewährleistet ist, ob ein besonderer Grund für eine bestimmte Betitelung gegeben war oder nicht und sich deswegen die funktionale Eigenschaft dadurch nicht ändert, stehen im folgenden die wichtigere zweite und dritte Funktion im Zentrum, die sich von dieser Funktion aber natürlich nicht ablösen lassen.

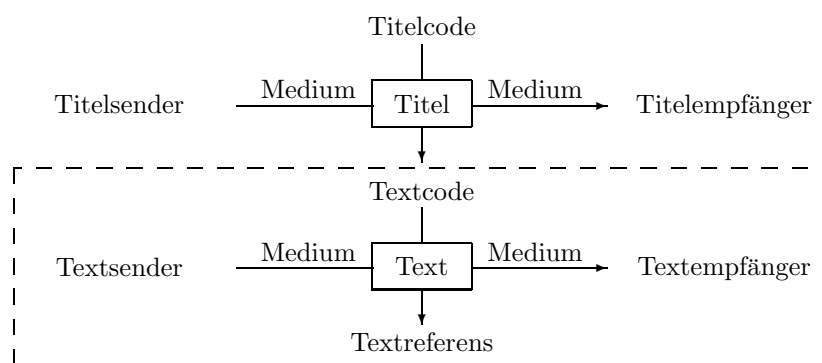


Abbildung 3.1: Das Kommunikationsmodell des Titels nach Arnold Rothe

- Funktion [optional, aber eigentlich unvermeidlich]),
- die konnotative Funktion des Titels (optional, aber schwingt ebenfalls immer mit) und, daran anschließend,
  - die funktionsgebundene Beeinflussung (Stimmung) des angestrebten Publikums (Verführungsfunktion des Titels für den Rezipienten [*positiv*, z. B. Werbung {Leseanreiz}, Zitierfähigkeit, Einprägsamkeit, *negativ* {Negation der Erwartung} oder *nicht ausgeprägt*]).

Arnold Rothe betont, daß sich Titel und Text gegenseitig und nahezu gleichzeitig beeinflussen, also in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen: der Titel macht eine wie auch immer geartete Aussage über den Text (Bestätigung, Negation, Symmetrie, Kontrast etc.) und fungiert somit als metasprachliches Zeichen. Seine Bedeutung für den Erzähltext konstituiert sich dadurch, daß der Leser durch die vom Titel geweckte Erwartung bei seiner Lektüre das Angebot an Bedeutungen mehr oder weniger zwangsläufig auf diesen bezieht (als Folge der durch den Titel gesetzten Rezeptionsbedingungen) und seine Lektüre nach der Relation dieses Vergleichs überdenkt, modifiziert, vom Vergleich gänzlich ablöst, bestätigt findet etc. Ein kurzer Paratext wie der Titel kann demgemäß den viel längeren Text des Erzähltextes nicht unwesentlich beeinflussen.<sup>16</sup> Die besondere Referenzfunktion des Titels für den Text wird anhand von Abbildung 3.1 (S. 19)<sup>17</sup> deutlich.

Die Identifikationsfunktion ist dabei durch die Beziehung  $\boxed{\text{Titel}} \longrightarrow [\dots] \boxed{\text{Text}}$  dargestellt, die deskriptive Funktion durch die Fortführung  $\boxed{\text{Titel}} \longrightarrow [\dots]$  „Textreferenz“. Da der Leser also aufgrund der konventionellen Paratextverwendung die „Kongruenz“ von Titel und Wesen des Texts erwartet, sucht er im Idealfall ausgehend vom Titel im Text nach dem Textreferenz für den Titel, der diesen als dem Text angemessen verifiziert.

<sup>16</sup>Diese Beeinflussung ist freilich bei kürzeren Texten, wie etwa lyrischen Gedichten, noch viel stärker ausgeprägt. Vgl. [48] Rothe, S. 2 und 8.

<sup>17</sup>In [48] Rothe, S. 169. Dabei markiert der nicht umrandete Bereich die paratextuelle, der umrandete Bereich die textuelle Ebene.

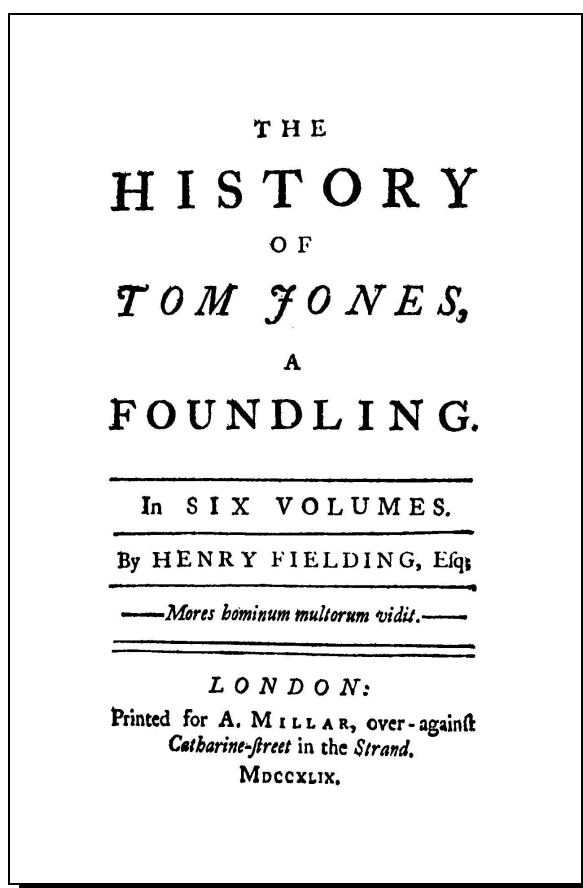


Abbildung 3.2: Titelseite von Band I der 2. Auflage von *Tom Jones* (1749)

Die Titelseite von Band I der korrigierten Erstausgabe (2. Auflage)<sup>18</sup> von *Tom Jones* (vgl. Abbildung 3.2 [S. 20]) setzt sich im Grunde aus vier Bestandteilen zusammen: dem Titel (mit der Anzahl der Bände der Veröffentlichung als rhetorischem Zusatz), dem Onym des empirischen Autors, einem Motto in lateinischer Sprache (ohne Autoren- und Quellenangabe) und dem Druckervermerk mit Veröffentlichungsdatum. *The History of Tom Jones, a Foundling* kann somit als „Obertitel“ bezeichnet werden, an den sich die weiteren fünf Bände der Veröffentlichung (auch mit jeweils 3 Büchern) in Form der rhetorischen Erweiterung “Vol. II” etc. auf den Titelseiten anschließen. Das Motto beeinflusst als Kommentar zusätzlich sowohl die Rezeption des Titels als auch des Texts.<sup>19</sup> Dabei entspricht der Status und die Funktion dieses Paratext-Elements erneut den traditionellen Formtypen nach Genette: der originale Paratext erscheint an seinem kanonischen Ort in materiell (typographisch) besonders ausgezeichneter Form und erhält durch die Kombination mit dem Onym des Autors auf dem Titelblatt den Status eines offiziellen (aukto-

<sup>18</sup>Vgl. auch “Appendix V: Bibliographical Descriptions” in [4] Fielding (Wesleyan edition), Bd. 2, S. 1050–1055.

<sup>19</sup>Die Beziehung zwischen Titel, Motto und Text steht im Zentrum von Abschnitt 3.3 (S. 22).

rialen) Paratexts. Neben seiner Informationsvergabe nimmt der öffentliche Paratext auch bereits eine Interpretation des Texts vor, die funktional wiederum im Dienst des Texts steht.

Der vollständige thematische Haupttitel *The / History / of / Tom Jones, / a / Foundling* ist ein „wörtlicher“ Titel, der bereits den zentralen Gegenstand des Werks beschreibt. Diese deskriptive Funktion des Titels wird hierbei auf unterschiedliche Weise von den zwei Verfahren der thematischen und rhematischen Betitelung erfüllt, die den Text durch eines oder beide dieser Kennzeichen beschreiben. Folgt man also Genettes Unterscheidung zwischen dem thematischen („Inhaltsangabe“ [*thematic indicator*]) und rhematischen („Formangabe“ [*generic indicator*]: Gattung, Bandzahl etc.) Teil des Titels, so wird deutlich, daß dieser Titel (in Nachfolge einer langen Titeltradition im 18. Jh.) ein sog. gemischter Titel aus diesen beiden Verfahren ist: die genretypische Gattungsbezeichnung einer (Auto-)Biographie (“History”<sup>20</sup>), die Fielding begrifflich auf eine neue theoretische Grundlage stellte und in den anderen Paratexten (v. a. den Binnenvorworten<sup>21</sup>) immer wieder für den Text bestätigend thematisierte, ist mit ihrem Gegenstand, der explizit ankündigenden Namensnennung der Titelfigur („kataphorischer“ Titel) mitsamt der Spezifikation ihrer „sozialen“ Ausgangssituation<sup>22</sup>, verbunden. Letztere schafft durch ihre konnotative Funktion zugleich einen Leseanreiz aus dem im Titel impliziten Versprechen der Befriedigung der Neugier auf Aufklärung des Schicksals des Protagonisten (die implizite Verführung des Titels ist positiv). Die erstgenannte Gattungsangabe im Zentrum des Titels ist bei Fielding zugleich ein bedeutungsvoller intertextueller Rückbezug auf das Prestige und die Würde der klassischen „Gattungstitel“ als indirekte Bürgen für sein neues Romankonzept.<sup>23</sup> Das Fehlen einer legitimierenden Genealogie der Gattung bedingt in den Gattungsreflexionen des Vorwortdiskurses die Charakterisierung über die neoklassizistische Theorie des Epos.

Der Titel steht zusätzlich mit anderen Titeln in einem Zusammenhang (metasprachliche Funktion): er bezieht sich explizit auf epochentypische und oft sprechende (i. e. resümierende) Romantitel der Gattungstradition Entwicklungsroman (vgl. Defoes *The Life and strange surprizing Adventures of Robinson Crusoe, [...] Mariner* oder Fieldings *The History of the Adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams*), hat somit als gattungsspezifischer Titteltyp Signalwirkung und weckt eine bestimmte Leseerwartung beim Adressaten des Titels, denn ein Titel wie “The Life” oder “The History” bezeichnet zugleich das Thema des Diskurses (Schilderung des Lebens) und den Diskurs (in Form einer Biographie) als solchen (Textgestalt). Der „Textreferenz“ bestätigt in diesem Sinne dann die Vorgaben des Titels und die dadurch geweckte Gattungserwartung: im Zentrum der *histoire* steht nach der Gattungskonvention die Lebensgeschichte des „Findelkinds“ Tom Jones als eine Folge von auktorial vermittelten Entwicklungsschritten (*dis-*

<sup>20</sup>Die Gattungsangabe allein gibt hier bereits den Ausgang im voraus an, es handelt sich insofern sogar um einen sog. „proleptischen“ Titel.

<sup>21</sup>Vgl. Abschnitt 3.5.2.3 (S. 36).

<sup>22</sup>In der zeitgenössischen Rezeption wurde der Titel des Werks zumeist zu *The Foundling* abgekürzt.

<sup>23</sup>Vgl. auch [28] Genette, S. 90f.

*cours*) von der Geburt bis zu einem „gereiften“ (vorläufigen) Endstadium mit dem zugehörigen (gattungskonform noch obligatorischen) Happy-End. Der Held ist dabei freilich schon namentlich (aber nicht typenhaft) als gesellschaftlicher Repräsentant jener Schichten ausgezeichnet (allerdings nur vermeintlich), die Fielding in seiner Konzeption des komischen Epos mit ins Zentrum der Darstellung rückte (nur scheinbare Klassendifferenz des Liebespaars). Die konnotative Funktion des Titels wurde vom Autor dabei absichtlich mit der deskriptiven Funktion verbunden, sie haben zusammen eine empfängerorientierte appellative Funktion, die die beabsichtigte Leserhaltung weckt, da “History” als Gattungs- u. Titelbegriff darüberhinaus geschichtliche „Wahrheit“, i. e. Konsistenz, Wahrscheinlichkeit und Stimmigkeit der fiktionalen Geschichte (im Sinne Fieldings vs. der Leugnung des Fiktionscharakters durch Richardson<sup>24</sup>) verbürgt. Der Titel nimmt also ebenfalls durch seinen vorinformierenden, bestätigenden Charakter eine wichtige integrierende Funktion für den Text wahr, die auch der Genetteschen Funktionsbestimmung einer Brückenfunktion des Paratexts entspricht.

### 3.3 Autorennamen, Titel, Motto — das Titelblatt als System

Die detaillierte Gliederung und Aufspaltung des Paratexts in kleinere, leichter und genauer zu beschreibende Einheiten darf nicht zu einer Vernachlässigung des Blicks auf die größeren Zusammenhänge und den Gesamtkontext führen. Daher soll in diesem Abschnitt das Titelblatt als komplettes System betrachtet werden, um somit ein vollständigeres Bild des gesamten Paratexts der Texte zu erhalten. Das Titelblatt stellt den ersten unmittelbaren Kontakt zwischen Buch und Leser her, wodurch seine konstitutiven Elemente besonderes Gewicht erhalten. Dazu zählt auch das Motto<sup>25</sup> als wichtiges Bindeglied zwischen Titelei und Text: Arnold Rothe stellt fest, daß die Komponenten Autorennamen, Titel und Motto auf dem Titelblatt ein Beziehungsgeflecht aufbauen, dessen Wirkung Rothe, der auf den Titel fixiert ist, in der Ergänzung des Titels durch den Kontext des Titelblatts sieht, in Wirklichkeit aber allgemein eine wichtige paratextuelle Kontextualisierungsfunktion erfüllt. Während auf die wichtige Wechselbeziehung zwischen dem Autorennamen und dem Titel bereits in den vorigen Abschnitten eingegangen wurde, erscheint die Beziehung Titelapparat – Motto – Text als Vorbereitung für die textuell extensiveren folgenden

<sup>24</sup>Richardsons antiklassizistischer Anspruch in seinen Romanen Wirklichkeit mimetisch abzubilden (und nicht mehr Vorbilder zu imitieren), suggeriert den auktorial erwünschten Effekt: er läßt die Texte durch den fiktiven Status der Herausgeberfunktion im Roman des 18. Jh. als Quellen „nicht-literarischer“ Information erscheinen, die zu den etwa im kryptoauktorialen “PREFACE / BY THE EDITOR” zu *Pamela* (1740) dargelegten Zwecken veröffentlicht wurden (*conduct book*) und somit als Argumente für die Wertsteigerung automatisch im Dienst des Texts stehen. Trotz aller Unterschiede ist die moralisch-didaktische Funktionsbestimmung der Literatur aber ein Grundkonsens der Epoche.

<sup>25</sup>Anders als der Autorennamen oder der Titel (die zumindest heute obligatorisch sind) sind die folgenden Peritexte weitgehend fakultativ und Gegenstand der Lektüre durch den Leser und nicht der Zirkulation durch die Öffentlichkeit schlechthin.

Paratexte noch erklärungsbedürftig.

Das Motto<sup>26</sup> ist ein kürzerer Text, etwa autographischer Leitspruch oder (fast immer) allographes Zitat (mit oder ohne Nennung des Autors), am Beginn eines Werks (im 18. Jh. zumeist noch dem Titelblatt) oder Abschnitts (wo?), der sich durch den Zitatcharakter und auch typographisch schon vom Titel abgrenzt. Das Motto wird zumeist für den fertiggestellten Text ausgewählt und erscheint dann in der Regel in der Originalveröffentlichung und gegebenenfalls in den folgenden (wann?) in verbaler Form (wie?). Es handelt sich i. allg. um einen allographen Paratext (von wem?), dessen Adressant aber wieder die Autorinstanz ist (Unterscheidung Zitierter – Zitierender) und dessen Adressat der Leser (an wen?) ist (öffentlicher Paratext). Prinzipiell kann zwischen echten (richtige Zuschreibung eines authentischen, wörtlichen Zitats), ungenauen (korrekte Zuschreibung eines nicht wörtlichen Zitats) und falschen (Erfindung des Mottos und/oder falsche Zuschreibung) Motti unterschieden werden.

Genette unterscheidet vier Funktionen des Mottos:

- die eher seltene Funktion des Kommentars und der Verdeutlichung zur Begründung des Titels,
- die kanonische Hauptfunktion des Kommentars zum Text und/oder Titel (Form/Inhalt), deren Bedeutung dadurch indirekt präzisiert oder hervorgehoben wird (bleibt häufig rätselhaft und erschließt sich dann erst nach teilweiser oder vollständiger Lektüre),
- die Funktion der Wirkung einer indirekten Bürgschaft eines bekannten Zitierten, das Motto hat hier sozusagen die vorteilhafte Wirkung einer legitimen nicht-autorisierten Zueignung<sup>27</sup> (Wahl der Autoren signifikanter als die Texte der Motti),
- der „Motto-Effekt“, also die bloße An- oder Abwesenheit eines Mottos als Aussage über den Text (stark abhängig von Epoche und Gattungskontext).

Generell ist das Motto im Kontext des Titelblatts von Bedeutung, da es als stumme Maxime, die der Autor oder die Instanz, die als solcher fungiert, für sein Werk aufstellt, sowohl eine emotionale (affektive) Einstimmung signifikante Kommentare, Hervorhebungen, Rechtfertigungen oder Verdeutlichungen des Titels und/oder des Texts (Inhalt oder Absicht) eines Werks liefert, die jedoch gänzlich der Interpretation des Lesers überantwortet werden. Es besteht aber dennoch nicht nur eine „funktionale Nähe“ zwischen Titel und Motto (Kongruenzerwartung von Titel und Motto bezüglich der Kommentarfunktion<sup>28</sup>), wobei letzteres „die Textlektüre weniger zu prädisponieren [pflegt] als der Titel“<sup>29</sup>, sondern bisweilen auch zwischen Motto und Vorwort.

<sup>26</sup>Vgl. auch die Untersuchung über das Motto von [15] Rudolf Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1975.

<sup>27</sup>Vgl. Abschnitt 3.4 (S. 26).

<sup>28</sup>Vgl. [48] Rothe, S. 362.

<sup>29</sup>In [48] Rothe, S. 348.



Das originale, unter dem Onym plazierte Zitatmotto von *Tom Jones* „—*Mores hominum multorum vidit.*—“ (Bd. 5 verkürzt: „—*Mores Hominum Multorum.*“) erschien auf allen Titelseiten (vgl. Abbildung 3.2 [S. 20]) der sechsbändigen Erstveröffentlichung, sein Status entspricht der schon beschriebenen kanonischen Definition dieses Paratextelements. Es handelt sich dabei um ein echtes, nicht zugeschriebenes allographes Einleitungsmotto, das aus Vers 142 von Horaz’ *Ars Poetica* stammt, worin wiederum das Exordium der *Odyssee* des Homer (Musenanrufung im Ersten Gesang) zitiert wird. Die fehlende direkte Zuschreibung des lateinischen Mottos, das die meisten (gelehrten) Leser im 18. Jh. aber als Teil dieser berühmten Textstelle kannten<sup>30</sup>, wird in Kapitel XII, 1 (S. 553) mit dem generellen Rückgriff aller modernen Autoren auf den Wissensschatz der Antike gerechtfertigt<sup>31</sup> und geht somit einher mit dem „Motto-Effekt“ als Resultat des im Roman des 18. Jh. generell seltenen Gebrauchs eines Mottos. Die Wirkung der indirekten Bürgschaft einer unmißverständlich anwesenden, kanonisierten Autorität für den Text ist dabei erreicht, zumal die Aussage in dieser Form noch unmittelbarer zur nicht unbescheidenen „Fremdcharakterisierung“ des Autors (bzw. Erzählers) und seiner schriftstellerischen (erzählerischen) Qualifikation wird und so verstärkt im Dienst der vom rhematischen Teil des Titels erweckten Gattungserwartung einer vereinheitlichenden monoperspektivischen Darstellung steht.

Gleichzeitig versprechen Motto und Titel als Kommentar zum Text die Darstellung eines umfassenden zeitgenössischen Gesellschafts- und Sittenbildes basierend auf dem gesellschaftlichen Umgang der Menschen untereinander (Teil der emotionalen Einstimmung). Fielding hat das Motto aus der *Ars Poetica* dabei ganz gezielt für den Text ausgewählt, denn er hatte es interessanterweise schon früher einmal verwendet<sup>32</sup> und dann sogar im Einleitungskapitel „*Matter prefatory in praise of Biography*“ zu Buch III von *Joseph Andrews* fast wörtlich expliziert:

I declare here once for all, I describe not Men, but Manners; not an Individual, but a Species [mankind, Anm. d. Verf.]. [...] I believe I might aver, that I have writ little more than I have seen.<sup>33</sup>

Die Gattungsdefinitionen der *History* in den Binnenvorworten nehmen später immer wieder Bezug auf diese leitmotivische Kernaussage über Form und Inhalt (z. B. XIII, 1 “From thee [Experience] only can the manners of mankind be known” [S. 609], XIV, 1 “the manners of every rank must be seen in order to be known” [S. 656], I, 1 “The provision then which we have here made is no other than HUMAN NATURE”

<sup>30</sup>Die fehlende Zuschreibung ist also auch ein Akt der Höflichkeit gegenüber dieser Lesergruppe.

<sup>31</sup>Vgl. Kapitel XII, 1 (S. 553): “I [n]ever scruple to take to myself any passage which I shall find in an ancient author to my purpose, without setting down the name of the author from whence it was taken. Nay, I absolutely claim a property in all such sentiments the moment they are transcribed into my writings, and I expect all readers henceforwards to regard them as purely and entirely my own.”

<sup>32</sup>Fielding stellte das Motto hier mit Nennung des Zitierten einem Artikel über fiktionale Reiseberichte in *The Champion* (Thursday, March 20, 1739–40) voran.

<sup>33</sup>In [1] Henry Fielding: *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr. Abraham Adams and An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. Hg. von Douglas Brooks. Oxford paperbacks. London und Oxford: Oxford UP, 1971, S. 168.

[S. 51f.]). Die angepriesene Menschenkenntnis nutzt der Autor also zur wirklichkeitsnahen, künstlerisch abstrahierenden Beobachtung (Referenz auf exemplarische Wirklichkeit) nicht von Typen, sondern von Beispielfällen von Charakteren und Handlungen im Sinne von Aristoteles.

Der Rückbezug auf bedeutende klassische Vorbilder ist zudem (wie schon im Titelabschnitt erwähnt) von entscheidender Bedeutung für Fieldings Auffassung seiner "new province of writing" (S. 88), da jene die schon im "Preface" zu *Joseph Andrews* erfolgte Plazierung seiner Konzeption der Gattung Roman im Aristotelischen Gattungsgebäude kanonisieren.<sup>34</sup> Sie bürgen somit als stumme, nichtgefragt herbeizitierte Zeugen für die Poetik des Entwicklungsromans (Steigerung der Akzeptabilität der Gattung), wie sie Fielding in seiner Theorie der "History" und "Biography" faßt, welche wesentlich angewiesen ist auf das gegenseitige Verständnis der Kommunikationspartner im literarischen System. Das Motto übernimmt sogar Vorwortfunktion, indem es schon hier ein wesentliches Thema des Vorwortteils der Zueignung und der Binnenvorworte anspricht: nur ein versierter Erzähler verfügt über die Mittel einen Kommunikationsprozeß mit komischen Mitteln zu gestalten, bei dem der partizipierende Leser im Sinne dieser Romankonzeption zusammen mit dem Fortschritt des Helden nach der moralischen Intention des Vorworts „wachsen“ soll. Die ständige Bewußtmachung der auktorialen Präsenz im Vermittlungsprozeß durch distanzschaffende Rezeptionslenkung, überraschende Eingriffe in die Handlung, unmißverständliche Ironiesignale, Ausnützen des Informationsvorsprungs oder -defizits des Lesers, differenzierte Bewertungen der Handlungen und Figuren ist ein wichtiges Mittel zum Erreichen dieses Ziels. Die für die Erzählprosa im 18. Jh. typische Inszenierung einer expliziten Erzähler- und (mehrerer) Leserfigur(en) in den Texten, die häufig als Dialogpartner fungieren (sogar bi- bzw. multilateral wie in *Tristram Shandy*), ist daher hier ebenfalls stark ausgeprägt: der Erzähler von *Tom Jones* stellt einen engen Kontakt zur Leserfigur her, stellt seine Allwissenheit und damit Verlässlichkeit bezüglich der Figurencharakterisierung und Objektivität seiner Urteile zur Schau und integriert den jeweils apostrophierten Leser sogar bisweilen in die Geschichte.

Das Motto beinhaltet also sowohl einen rückbezüglich stützenden Kommentar zum Titel als auch eine vorbereitende Erläuterung zum Text, deren Bedeutung sich während der Lektüre des Texts erschließt und in den Vorworten weiterentwickelt wird (rationale Vorbereitung). Es veranschaulicht daher auf interessante Weise nicht nur den Titel und verweist auf Form und Inhalt des Texts, sondern stützt zusätzlich zum Namen des Autors und Gattungsteil des Titels den schon beschriebenen

---

<sup>34</sup>Fielding versuchte dort den legitimen Platz des Romans als eine Form des Epos in der klassischen Gattungshierarchie festzumachen und ihm so eine durch die Antike verbürgte Anerkennung zu verschaffen: er unterscheidet dabei für das Epos jeweils eine ernste und eine komische Form (in Analogie zur Tagödie und Komödie im Drama), die wiederum jeweils in Prosa oder Versform auftreten kann. Es ergeben sich folglich vier Möglichkeiten: den Platz der Versepen besetzt dabei Homer, mit der *Ilias* als erstem Versepos und dem verlorengegangenen, aber durch Aristoteles charakterisierten *Margites* als komischem Versepos. Das ernste Prosaepos ist repräsentiert durch François de Salignac de la Mothe Fénelons *Télémaque* (1699) und den Platz des komischen Prosaepos nimmt jetzt Fieldings *Joseph Andrews* ein.

Gattungsvertrag einer „wirklichkeitsgetreuen“ Darstellung der konsistenten Lebensgeschichte des Everyman “Tom Jones” durch einen verlässlichen, omnipräsenten Erzähler. Der Paratext nimmt erneut eine wichtige textuell gebundene Funktion wahr, die funktional auxiliar auch wiederum einer kanonischen Definition Genettes entspricht.

### 3.4 Die Zueignung

Die Widmung oder Zueignung dient dazu, ein Werk einer Person oder irgendeiner andersgearteten Entität als Ehrengabe zu widmen. Unterschieden wird dabei zwischen der Widmung, die sich auf die stoffliche Wirklichkeit eines einzelnen Exemplars als beispielsweise signierte Gabe bezieht und der hier relevanten Zueignung, die sich auf die ideelle Wirklichkeit des Werks selbst als symbolische Gabe bezieht. Arnold Rothe nennt eine Reihe der wichtigsten Anlässe für Zueignungen: „Dank, Freundschaft, Bitte um Schutz vor Neidern, Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen Autor und Beschützer, Anteilnahme des Gönners an der Entstehung der Schrift, Bitte um Unterstützung, die Absicht des Autors, den Namen des Beschützers zu glorifizieren, seine Verdienste zu rühmen: alle diese Motive sind vertreten und vielfach zu bunten Mosaiken zusammengefügt.“<sup>35</sup> Die Zueignung ist also i. allg. eine schmeichelhafte Hervorhebung oder Huldigung im Werk, die v. a. mit Protektion oder später als eine wichtige Einnahmequelle für die Autoren mit Geld<sup>36</sup> entlohnt wurde.

Im 18. Jh. tritt die Zueignung derart funktionsgebunden noch am häufigsten in Form der sog. Widmungsepistel auf, i. e. die meist begründete Zueignung eines Werks an eine Person in einer längeren Rede, wie in den drei gewählten Haupttexten. Aufgrund ihrer textuellen Entfaltung kann die Widmungsepistel auch andere Mitteilungen aufnehmen, etwa Informationen über die Quellen und die Entstehung des Werks oder Kommentare über dessen Form oder Bedeutung und übernimmt damit in einem fast unvermeidlichen Funktionswandel auch eine Vorwortfunktion. Der peritextuelle Ort (wo?) der Zueignung ist meist vor dem Text, auf der dem Titelblatt folgenden Seite, oder bei Mehrfachzueignungen vor dem jeweiligen Abschnitt, sie wird zumeist anlässlich des Texts, also nach seiner Fertigstellung verfaßt und erscheint kanonisch dann in der Originalausgabe (wann?). Anders als beim Titel jedoch kann die Zueignung wieder verschwinden und möglicherweise in anderer Gestalt erneut auftauchen. Bei der Zueignung handelt es sich um einen verbalen (wie?), meistens vom Autor oder der Instanz, die als solcher fungiert, stammenden (von wem?) Paratext, der an den Angesprochenen, den offiziellen Adressaten, (an wen?) adressiert ist (privater Paratext). Da es sich jedoch um einen öffentlichen Akt handelt, ist gleichzeitig auch der Leser Adressat, der sozusagen als Zeuge „anwesend“ ist, die Zueignung ist demnach immer auch demonstrativ und ostentativ.

<sup>35</sup>In [48] Rothe, S. 371.

<sup>36</sup>In der ironischen Zueignung an “Miss Fanny” in Fieldings *Shamela* wird explizit und in (dem Adressanten angemessener) plumper Form auf diese Praxis Bezug genommen: “[I]t was *Euclid* who taught me to write. It is you, Madam, who pay me for Writing. Therefore I am to both, / *A most Obedient, and / obliged humble Servant,* / Conny Keyber.” In [1] Fielding, *Joseph Andrews*, S. 318.

Der performative Akt der Zueignung hat neben dem *captatio benevolentiae*-Auftrag die „traditionelle“ Funktion der (aufrichtigen oder unaufrichtigen) Zurschaustellung einer intellektuellen oder privaten, wirklichen oder symbolischen Beziehung, die „als Argument für einen höheren Wert [...] immer im Dienst des Werkes“<sup>37</sup> steht (Zueignung als moralische, intellektuelle oder ästhetische Bürgschaft). Der Leser wird also annehmen, daß zwischen Sender und dem gewählten Empfänger eine Beziehung besteht, diese Beziehung, da veröffentlicht, belangvoll ist und der Text (sinnvoll) mit ihr zu tun hat. Dabei kann generell zwischen öffentlichen und privaten Zueignungsadressaten unterschieden werden, eine Zueignung an erstere dient der Zurschaustellung einer öffentlichen Beziehung intellektueller, künstlerischer, politischer oder anderer Art, eine Zueignung an letztere dagegen erfolgt im Namen einer persönlichen freundschaftlichen, familiären oder anderen Beziehung, beide Formen können sich freilich überschneiden.

Die Zueignung von *Tom Jones* (S. 35–38) in Form einer signierten Widmungsepistel mit einem Zueignungs- und einem Vorwortteil entspricht bezüglich der Charakteristika erneut exakt dem schon beschriebenen kanonischen Status dieses Paratextelements und erfüllt gleichzeitig seine formalen und inhaltlichen Aufgaben im Dienst des Textes. Die Zueignung (in aufrichtig schmeichelndem Ton) adressiert das Werk (das den Titel bestätigend als „history“ bezeichnet wird) als Ehrengabe “TO THE HONOURABLE / GEORGE LYTTLETON, ESQ., / *One of the Lords Commissioners of the Treasury*”, der durch diese Berufsbezeichnung offiziell als öffentlicher Zueignungsadressat eingeführt wird (Verweis auf Autorität, Integrität und Urteilsvermögen), im weiteren Verlauf aber funktional dienlich v. a. als privater Adressat (Anteilnahme an der Entstehung des Werks) erscheint.<sup>38</sup> Dabei steht am Beginn noch die traditionelle und von Fielding, mit Blick auf den leicht anfeindbaren Inhalt und sein Onym, ganz sicher ernstgemeinte Bitte um Protektion, die zweimal als Recht des Zugeigners bezeichnet eingefordert und im Vorwortteil noch genauer begründet wird: “SIR, / Notwithstanding your constant refusal, when I have asked leave to prefix your name to this dedication, I must still insist on my right to desire your protection of this work” (S. 35), wobei die Zueignung ohne Zustimmung des Adressaten erfolgte. Hierbei handelt es sich aber vor dem Hintergrund der engen und im folgenden explizit zurschaugestellten Beziehung zwischen Fielding und seinem Freund und großzügigen Patron Lyttleton (1709-73) aber weniger um eine tatsächliche Weigerung als vielmehr um eine durch Fieldings paraliptische Umgehung<sup>39</sup> verstärkt ausgedrückte Bescheidenheit des Adressaten (die Fielding auch als eigentliche Ursache für dessen Ablehnung benennt [S. 36]), die vor der Folie der dann geschilderten Verdienste desselben für die Entstehung des Werkes bereits umso schillernder seine Größe benennt und damit funktional deutlich im Sinne der „Wertsteigerung“ im Dienst des Textes selbst steht. Zumal Lyttleton, dem Fielding das Manuskript zur Lektüre gegeben hatte, uneigennützig mit seinem frühen

<sup>37</sup>In [28] Genette, S. 132.

<sup>38</sup>Lyttleton wird im Binnenvorwort VIII, 1 als weiteres Kompliment als “most excellent writer” (S. 366) charakterisiert.

<sup>39</sup>Vgl. aber bei [28] Genette, S. 129.

(vorveröffentlichten) enthusiastischen Lob des Werks<sup>40</sup> zu dessen großem Erfolg unmittelbar nach der Veröffentlichung (vier Auflagen im Jahr 1749) entscheidend beigetragen hatte, wodurch einerseits die Namensnennung sanktioniert, andererseits auch das unbeeinflusste positive Urteil des ästhetischen Bürgen als Argument für das Werk betont wird (S. 36), auch weil Lyttletons Ruf als moralische Instanz in der Zeit unantastbar war.

In einem argumentativen Dreischritt wird, literaturgeschichtlich (epitextuell) als wahrheitsgetreu verifizierbar, die Zueignung als für den Text belangvoll begründet und die Beziehung zwischen Sender und Empfänger präzisiert, wodurch auch bereits wichtige Vorwortfunktionen (Genese des Werks) erfüllt werden: Lyttleton hatte Fielding nicht nur “many years [ago]” zu schriftstellerischer Tätigkeit aufgefordert (1. Entstehungsanstoß) und ihn während der Zeit der Komposition finanziell unterstützt (2. Ermöglichung der Fertigstellung), sondern stand zusammen mit den zwei weiteren, nur erwähnten Adressaten der Zueignung, Ralph Allen (1694–1764), einem Freund und Gönner,<sup>41</sup> dem Fielding später *Amelia* (1752) zueignete und John Russell, Duke of Bedford (1710–71), der Fielding zu Amt und Würden verhelfen sollte, auch Pate für die Figur des Allworthy (3. Zueignungsadressat erscheint durch diese auktoriale Applikation als Inspirationsquell [Analogie zur traditionellen Musenanrufung]): in einer Lobes- und Dankeshymne wird die Vorbildrolle der Adressaten (explizite interpretative Verbindung mit einem schmeichelhaften Charaktonym) angegeben: “Lastly, it is owing to you that the history appears what it now is. If there be in this work, as some have been pleased to say, a stronger picture of a truly benevolent mind than is to be found in any other, who that knows you [...] will doubt whence that benevolence hath been copied?” (S. 35). Charakteristisch für den Zueignungsteil sind neben der mild apologetischen Haltung und den Demutsbekundigungen aus Dankbarkeit und Glorifizierung aber auch kurze distanzierende Momente, durch die die Zueignung stets ihre Glaubwürdigkeit behält, wenn sich Fielding (auch als indirekter Titelkommentar) explizit vom schwärmerischen “romance writer”<sup>42</sup> absetzt (S. 35) oder in einem, die Tradition bestätigenden Metakommentar seine Rolle als Zueigner auch darin sieht, dem Adressaten selbst gegen dessen Widerstand zu gefallen (S. 36). Zum Abschluß des Zueignungsteils wird das Werk (“the labours of some years of my life”) dann “[w]ithout further preface” ostentativ übergeben, wobei Fielding den Adressaten sogar bezüglich des gänzlich untadeligen Inhalts (S. 37) beruhigt, aber dadurch gleichzeitig Lyttletons öffentliches Ansehen als Rechtfertigung für den Text nutzt, denn der „Adressat der Zueignung ist gewissermaßen immer verantwortlich für das ihm zugeeignete Werk, dem er *volens volens* ein Quentchen seiner Unterstützung und damit seiner Anteilnahme zukom-

<sup>40</sup>Zu den lautstarken Unterstützern Fieldings zählte auch Lyttletons enger Freund William Pitt (1708–78), dessen Redekunst Fielding in XIV, 1 (S. 655) rühmt und dem später dann *Tristram Shandy* zugeeignet werden sollte (vgl. Abschnitt 5.4 [S. 85]).

<sup>41</sup>Fielding porträtierte Allen im Binnenvorwort VIII, 1 (S. 365) und pries in XIII, 1 (S. 608f.) auch die “Humanity” der Zueignungsadressaten, die wesentlichen Einfluß auf die Komposition des Werks genommen hat.

<sup>42</sup>Vgl. auch die funktionsdefinitive Abgrenzung von den “Romance Writers” und “Burlesque Writers” im “Preface” zu *Joseph Andrews*.

men läßt.“<sup>43</sup>

Der zweite Teil der Zueignung ist im eigentlichen Sinne ein Vorwort zum Text und wird daher nach den zur Analyse notwendigen Grundlagen erst im nächsten Kapitel zusammen mit den Binnenvorworten, die dieses zusätzlich ergänzen, behandelt. Am Schluß der Widmungsepistel kehrt Fielding dann mit einer erneut den Adressaten rühmenden ironischen „Apology“<sup>44</sup> („I dare not praise you“ [S. 38]) für die Digression (i. e. das Vorwort) zur Zueignung zurück. Dank und die Bitte um Verzeihung für die nicht autorisierte Zueignung, die vorgetäuschte Lossprechung des Adressaten von jeglicher Verantwortung, beenden den autonomen Paratext, der funktional also geradezu mustergültig die formspezifische Rezeptionshilfe für den Text erfüllt.

### 3.5 Vorwort und Binnenvorworte

Das Vorwort bzw. Nachwort (als Sammelbegriffe für eine Vielzahl verschiedener Gattungsbezeichnungen, die zumeist gleichzeitig die Titel sind und sogar koexistent nebeneinander stehen können) ist ein Text bestehend aus einem (Prosa-)Diskurs, der anlässlich des nachgestellten bzw. vorangestellten Texts produziert wurde und sich zwar vom narrativen Modus des Texts abhebt, jedoch häufig selbst wieder narrative Züge (etwa bei der Schilderung der Entstehung oder „Entdeckung“ des Texts) trägt. Auch das Vor- bzw. Nachwort (Entscheidung nach der Funktion) folgen letztlich einer allgemeinen Regel für Paratexte: sofern sie nicht verschwinden, „textualisieren“ sich Paratexte mit der Zeit und unter Verlust ihrer ursprünglichen pragmatischen Funktion und gliedern sich in das Werk ein.

Der kanonische peritextuelle Ort (wo?) des Vor- bzw. Nachworts ist vor bzw. nach dem Text, auf der der Zueignung folgenden Seite bzw. auf einer Seite hinter dem Text, es wird sinnvollerweise meist nach Fertigstellung des Texts verfaßt und erscheint dann zumeist in der Originalausgabe (wann?) in der Regel in verbaler Form (wie?). Auch das Vorwort kann sich normalerweise ändern, Einflüsse reflektieren (nachträgliche Vorworte), den Ort (und vielleicht den Status) wechseln (Nachwort), wieder verschwinden (unterschiedliche Lebensdauer) und zu anderer Zeit möglicherweise in anderer Gestalt oder sogar als Bestandteil des Texts erneut auftauchen usw., wobei dies immer auch mit einem Funktionswechsel einhergehen kann. Genette stellt folgende Typologie auf: beim Vor- bzw. Nachwort handelt es sich um einen entweder vom (echten oder unterschobenen) Autor („auktorial/autograph“), der Instanz, die als solcher fungiert (Figur in der Welt des Texts: „aktorial“) oder von einem Dritten („allograph“, oft als zusätzliches „Geleitwort“) stammenden Paratext (von wem?). Dabei kann diese Rollenzuweisung des Verfassers bezüglich des Texts mit unterschiedlichen Graden der „Echtheit“ dieser Adressanteninstanz kombiniert werden: wird das Vor- bzw. Nachwort einer realen Person, die als Adressant fungiert, zugeschrieben, so wird es als „authentisch“ bezeichnet, wird es einer fiktiven Person zugeschrieben, als „fiktiv“, wird es schließlich einer realen Person fälschlicherweise

<sup>43</sup>In [28] Genette, S. 133.

<sup>44</sup>Dies war nach Laurence Lerner die Grundfunktion der Zueignung.

zugeschrieben, als „apokryph“<sup>45</sup>. Insgesamt unterscheidet Genette aus diesen Kombinationen also neun verschiedene Vorworttypen, die wiederum je nach spezifischem Status sehr unterschiedliche Funktionen für den Text erfüllen. Das Vor- bzw. Nachwort ist an den Leser im speziellen (an wen?) adressiert (öffentlicher Paratext) und seine illokutorische Wirkung ist die Informationsvergabe (Einführung, auch erste Einstimmung oder Resümierung) und zumeist auch eine Interpretation des Texts durch den Autor (z. B. Setzung des Erwartungshorizonts, nachträgliche Klarstellung der kanonisierten Rezeption), die wiederum die nachfolgende bzw. vorangegangene Lektüre voraussetzt.

Da die Funktionen der Vorworte äußerst vielfältig und stark abhängig von ihrem Typus und zugehörigem Status sind, wird für die drei Texte in jedem Vorwortabschnitt sukzessive die jeweils spezifische Funktionstheorie kurz erläutert. Bei *Tom Jones* handelt es sich im zweiten Teil der Widmungsepistel um den häufigsten Fall eines Originalvorworts. Die einleitenden Binnenvorworte zu den 18 Büchern, deren Adressant jetzt freilich der auktoriale Erzähler ist, werden als Typus von Genette nur am Rande gestreift, ihre Funktionen sind am ehesten aus den Funktionen des nachträglichen auktorialen Vorworts und Nachworts zu abstrahieren.

Eine offensichtliche Funktion des Grundtyps „Originalvorwort“ ist zunächst die Übernahme oder Negation der Verantwortung für den Text (bejahendes/verneinendes Vorwort). Darüberhinaus liegt die Hauptfunktion des Vorworts darin, zu klären, warum überhaupt gelesen (Minimalziel, z. B. Aufwertung des Texts durch Verweis auf Bedeutung des Gegenstands und Nutzen des Texts, durch Aufrichtigkeits- und Wahrhaftigkeitsbeteuerung oder über den Bescheidenheitstopos) und v. a. wie der Text gut gelesen werden soll (Maximalziel, z. B. Aufklärung über Anlaß, Funktion und Ziele des Texts, Erläuterung des Vorgehens [der Anlage], der Struktur [und Gliederung], der Genese und des Sinns des Texts), also in der Gewährleistung einer von vornherein „guten Lektüre“ des Texts im Sinne des Autors durch einleitende informierende und lektüresteuernde Funktionen<sup>46</sup> des Vorworts an seinem „hinweisenden“ Anbringungsort vor dem Text. Das nachträgliche Vor- und Nachwort hat als retrospektiver Diskurs die zusätzliche Funktion, den Text durch eine Antwort auf die erste Rezeption gegen eventuelle Kritik zu verteidigen, die Möglichkeit der Rechtfertigung des Autors zu gewährleisten, Fehlinterpretationen des Texts durch die erneuerte bzw. nachgeholte Rezeptionssteuerung vorzubeugen oder richtigzustellen, generell ursprüngliche Mängel zu beheben oder neue zusätzliche Gedanken aufzunehmen.

---

<sup>45</sup>Diese Kombinationsmöglichkeit ist zwar vorstellbar, nach Genette jedoch historisch nicht oder nicht in Reinform verbürgt.

<sup>46</sup>Laurence Lerner weist auf die besondere Funktion der „Control“ durch das Vorwort hin: „Every author is a Frankenstein, bringing to existence a text that will not obey him, that may run away and wreak havoc of a kind it was never meant to. Understandably, the author may issue instructions on how his text is to behave — that is, on how we are to make it behave as we read. Genette claims that the very existence of a paratext implies a belief in intentionality, a belief that the author ‘knows best’ what his work means [...]: ‘the correctness of the author’s point of view (and as a corollary that of the editor) is the implicit credo and the spontaneous ideology of the paratext.’” In [35] Lerner, S. 249.

### 3.5.1 Der Vorwortteil der Zueignung

Die Einbeziehung einer impliziten Interpretation des Texts in die Zueignung, die somit auch eine Vorwortfunktion übernimmt, ist gerade bei Widmungsepisteln an öffentliche Personen sehr häufig. Dies ist auch in der Zueignung von *Tom Jones* besonders offensichtlich: im zweiten Teil vollzieht sich dort ein „Gattungswechsel“ von der Zueignung zu einem bejahenden authentisch auktorialen Originalvorwort (dessen Status der kanonischen Definition entspricht), der am Schluß auch deutlich und explizit benannt wird (“Indeed I have run into a preface, while I professed to write a dedication” mit dem abschließenden Onym Fieldings [S. 38]) und einhergeht mit dem „Adressatenwechsel“ von Lyttleton zum Leser (mit Leseranrede) im allgemeinen.<sup>47</sup> In einem ersten argumentativen Schritt nutzt Fielding den Namen des im Zueignungsteil als moralischen Bürgen konstituierten Zueignungsadressaten jetzt in seinem rhetorischen Überredungsapparat als künstlichen Beweis (basierend auf dem Ethos des Sprechers in Relation zum Ethos des Bürgen) für die Untadeligkeit des Texts bezüglich religiöser und moralischer Grundüberzeugungen. Sodann fährt Fielding fort, dem Leser eine „durch die Absicht des Autors definierte Theorie aufzudrängen, die als sicherster Schlüssel zur Interpretation präsentiert wird“<sup>48</sup>, indem er das eigentliche Vorhaben des Werks beschreibt:

I declare, that to recommend goodness and innocence hath been my sincere endeavour in this history. [...] Besides displaying that beauty of virtue which may attract the admiration of mankind, I have attempted to engage a stronger motive to human action in her favour, by convincing men, that their true interest directs them to a pursuit of her. [...] I have endeavoured strongly to inculcate, that virtue and innocence can scarce ever be injured but by indiscretion; [...] For these purposes I have employed all the wit and humour of which I am master in the following history; wherein I have endeavoured to laugh mankind out of their favourite follies and vices. [S. 37f.]

Diese Zusammenfassung macht bereits deutlich, daß Fielding eine strikte funktionale Trennung zwischen diesem Vorwortteil der Zueignung und den späteren Binnenvorworten vornimmt: ersterer behandelt fast allein die Frage, warum gelesen werden soll, während letztere durch lektürebegleitende Rezeptionssteuerung sicherstellen sollen, daß der Text „gut“ gelesen wird, die Kombination beider Verfahren stellt dann die Einhaltung der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive sicher. Der Leser soll jetzt also, nachdem er durch die vorigen Paratexte angelockt worden ist, appellativ zur Fortsetzung der Lektüre überredet werden. Dazu wird systematisch ein „Aufwertungsapparat“ für den Text entworfen, der funktional stimmig mit einer Hauptfunktion der Zueignung in den Diskurs der Widmungsepistel eingearbeitet ist, so daß der „Gattungswechsel“ eher eine argumentative Erweiterung darstellt. Bereits durch das Titelblatt war ein Interaktionssystem der einzelnen Komponenten aufgebaut worden, das die im 18. Jh. so wichtige Traditionsanbindung als wesentliches Qualitätsmerkmal des Texts herausstellte. Ergänzend wird der Text jetzt über

<sup>47</sup>Vgl. [28] Genette, S. 121f.

<sup>48</sup>In [28] Genette, S. 215.



seinen Gegenstand aufgewertet, indem seine Bedeutung und v. a. sein moralischer und gesellschaftlicher Nutzen veranschaulicht wird.

Die Überredungsstrategie hat dabei drei verschiedene, miteinander verknüpfte Ansatzpunkte: einmal wird die Gattung des Romans selbst (mit leiser Ironie) wegen ihrer epischen Breite als prädestiniert für die anschauliche (bildliche) Darstellung der Vorzüge der Unschuld und Tugend charakterisiert (1. generisches Argument), dann berührt Fielding die Darstellung der abschreckenden Verwerflichkeit von moralischer Schuld und Heuchelei auf Figurenebene, die mit einer Warnung vor Leichtsinn einhergeht (2. inhaltliches Argument). Abschließend werden schließlich die zentralen Darstellungsmittel „wit and humour“ als Werbung für den Text herausgestellt (3. formales/inhaltliches Argument). Die hier als zentral vorgestellten Komplexe stehen in der Tat gegen alle Vorwürfe der Unmoral, die an das Buch in der ersten Rezeption herangetragen wurden, im Mittelpunkt der Geschichte und der auktoriale Erzähler macht dies unablässig nicht nur in den Binnenvorworten, sondern auch durch seine ständige Anwesenheit und Kommentartätigkeit zu diesem Zweck bewußt.<sup>49</sup> Der Bescheidenheitstopos zwingt den Autor dann zum Abschluß zur Selbstausslieferung an das Urteil des „candid reader“ (eine der vielen sehr detailliert konstituierten und postulierten Leserrollen im Roman), der traditionell um ein mildes, wohlgesonnenes Urteil gebeten wird.

### 3.5.2 Die Binnenvorworte

Die 18 originalen Essay-Kapitel zu Beginn der einzelnen Bücher von *Tom Jones* stellen als Formtypus des integrierten Vorworts erneut einen offensichtlichen Rückbezug auf diese Praxis im antiken Epos dar, wo die typischen Expositionsfunktionen (Musenanrufung [die Fielding schon im Motto zitierte], Ankündigung des Themas, Bestimmung des narrativen Ausgangspunkts) nach typisch mündlichem Muster weitgehend in den jeweils ersten Versen der Texte erfüllt wurden, sich aber paratextuelle „Präsentationen“ und Kommentare auch häufig am Ende fanden.<sup>50</sup> Genau in dieser Form eines voraus- und rückwirkenden Diskurses, einer Vor- und Nachbereitung (wie sich zeigen wird allerdings in sehr indirekter Form), führen die Binnenvorworte den Vorwortdiskurs in den Text hinein fort, wobei sich beide gegenseitig beeinflussen. Diese Traditionsanbindung der bejahenden auktorialen Vorworte der *History* bedingt dabei automatisch, daß ihre Lebensdauer als vollständig textualisierte Paratexte identisch mit der des Texts ist, wobei die meisten der thematischen Titel der Binnenvorworte, die rhematisch ja als jeweils erste Kapitel in den Text eingegliedert sind, diese von vornherein als Paratexte auszeichnen (z. B. Bücher I, II, V, VIII–XII). Trotz ihres weitgehend deutlich vom narrativen Modus des Texts unterschiedenen diskursiven Charakters, sind die Vorworte also keine vom

<sup>49</sup>Vgl. bei R. P. C. Mutter: “[Fielding’s] basic concern is the nature of happiness as well as goodness – indeed, as the closing paragraph of the book suggests, they turn out to be inseparable; and in connexion with it he examines, in a way which takes us beyond the localized situations of the novel, such things as tyranny, the distinction between justice and mercy, charity, the ethics of sexual relationships, and, above all, hypocrisy.” In Mutter’s “Introduction” zu [3] Fielding (Penguin), S. 13.

<sup>50</sup>Vgl. [28] Genette, S. 160.

Text ablösbaren Reflexionen des Autors, sondern integrative Bestandteile von Fieldings Romankonzeption, als solche sie schon teilweise aus *Joseph Andrews* bekannt waren.

Dabei haben die etappenweise plazierte Vorwort–Kapitel, die durch den vielfältigen textuell integrierten Paratext noch zusätzlich unterstützt werden, zwei wesentliche theoretische Funktionen: 1. es kann dadurch sichergestellt werden, daß eine mögliche „schlechte“ Lektüre nicht das Ausmaß einer wirklichen Kommunikationsstörung erreicht und 2. es ist dabei eine viel detailliertere und erschöpfendere Rezeptionssteuerung möglich, da das wie auch immer konkretisierte Gelesene als gemeinsame Basis von Leser und auktorialem Erzähler (im Gegensatz zum traditionellen Vorwort) immer vorausgesetzt, sodann, falls nötig, auf der sekundären Ebene analysiert, kommentiert und (argumentativ) richtiggestellt werden kann und in dieser jetzt modifizierten Form sofort wieder als Hintergrund für die folgende Lektüre dient (ständiges „reading“ und „re–reading“). Die Binnenvorworte sind daher ideal für pro– und retrospektive Kommentare geeignet, sie sind zumeist „nachträgliches“ originales Vor– und Nachwort in einem. Nach der funktionalen Arbeitsteiligkeit von Vorwortteil der Widmungsepistel und den Binnenvorworten, steht jetzt die Sicherstellung einer „guten Lektüre“ des Texts durch ein– bzw. ausleitende Information und Lektüresteuern im Vordergrund. Die integrierten Vorwortkapitel übernehmen dabei recht unterschiedliche Vor– und Nachwortfunktionen, abhängig davon, wie stark sie jeweils unmittelbar textuell bezogen sind. Funktional lassen sich dabei folgende fünf Haupttypen unterscheiden, die freilich nie in Reinform existieren<sup>51</sup>.

### 3.5.2.1 Ein– und Ausleitungs–Vorworte

Das Einleitungskapitel „*The Introduction to the Work, or Bill of Fare to the Feast*“ (I, 1 [S. 51–53]) entspricht noch weitgehend einem traditionellen originalen auktorialen Vorwort, es erfüllt von Beginn an die wichtigsten paratextuellen Funktionen für den Text: in der zentralen Metapher des Erzählers als Gastgeber/Chefkoch bei einem öffentlichen Essen, zu dem der Leser als willkommener, zahlender Gast eingeladen ist, stellt der *self-conscious narrator* zunächst den charakteristisch engen Kontakt zum Leser, oder richtiger, verschiedenen, postulierten Rollenlesern („sensible reader“, „learned reader“ etc.) her und inszeniert zugleich meta–paratextuell das Überschreiten der Schwelle in die fiktionale Welt des Texts via Paratexte. Die rhetorische Überzeugungsstrategie stellt jetzt die Aufrichtigkeit des Gastgebers, der sich selbst (aber keineswegs unbescheiden) als „honest and well–meaning host“ charakterisiert, als besonderes Qualitätsmerkmal heraus, wobei an die schon im Vorwortteil der Widmungsepistel beantwortete Frage, warum zu lesen sei, angeschlossen wird.

Das Binnenvorwort soll danach, zur Vermeidung von Enttäuschungen, Entschei-

<sup>51</sup>Eine sehr detaillierte Analyse der Relationen der Vorworte zum Text, auf die hier teilweise Bezug genommen wird, sowie einen Überblick über die kritische Rezeption der Binnenvorworte liefert [19] Chibka, S. 23–45. Vgl. auch [14] Michael Bliss: „Fielding’s Bill of Fare in *Tom Jones*“. In: *English Literary History* 30, 1963, S. 236–243 und [33] F. Kaplan: „Fielding’s Novel About Novels: The ‘Prefaces’ and the ‘Plot’ of *Tom Jones*“. In: *Studies in English Literature 1500–1900* XIII, 1973, S. 535–549.

derungshilfe für den Gast (Leser) sein, ob er in dem Haus (Text) verweilt oder nicht (die Metaphorik ist dabei erweiterbar: der Titel des Werks als Name des Gasthofs, das Inhaltsverzeichnis als Speisekarte neben der Eingangstür, das Binnenvorwort als Türschwelle usw.). Gestützt wird diese Strategie dadurch, daß der “host” (auktorialer Erzähler) durch die ins Positive gewendete, intertextuelle Bezugnahme des Kapitelstitels auf Distanz zur satirischen Kritik an solchen Vorworten durch den *Grub-street hack* in *A Tale of a Tub* geht, der in SECT. V. “*A Digression in the Modern Kind.*” erklärt hatte (S. 63): “I do utterly disapprove and declare against that pernicious custom of making the preface a bill of fare to the book.”<sup>52</sup> Im Gegensatz dazu will der auktoriale Erzähler hier gerade den Eintritt in den Text erleichtern, indem er sein Angebot (nach der Vororientierung durch das detaillierte Inhaltsverzeichnis [S. 39–50]) zuerst in groben Zügen darstellt und dann über die angekündigten “particular bills” (S. 51), also die anderen Vorworte, jeweils zu jedem Gang des Menüs (Ortszuweisung vor jedem neuen Buch) ergänzt.

Im zweiten Teil des Einleitungskapitels steht dann die eigentliche Informationsvergabe innerhalb der dominanten Metapher im Zentrum. Der Gastgeber stellt jetzt, in offensichtlicher Wiederaufnahme des Mottos, den zentralen Gegenstand des Menüs in Form des Sammelbegriffs “HUMAN NATURE” vor, wodurch gleichzeitig seine Diversifikation und Interessantheit werbend hervorgehoben wird. Einher geht damit die interpretative Rechtfertigung der Einbeziehung aller (auch der nach klassizistischer Poetologie nicht literaturfähigen) Realitätsebenen in die Darstellung (Stoff), die durch eine Gattungsabgrenzung sowie allgemein poetologisch durch die dichterische Verfeinerung (Darstellung) als für alle Leserschichten geeignet gerechtfertigt wird (Aufhebung von traditionell klassenspezifischen Gattungszuordnungen im 18. Jh.). Abschließend wird dann die Anlage (Gliederung) des Werks in Form einer bezüglich Spannung und Interessantheit aufsteigenden Reihenfolge von den einfachen Verhältnissen auf dem Land (6 Bücher in Somersetshire) hin (6 Bücher Reise in die Stadt) zu den erleseneren Kreisen und reißerischen Themen der Stadt (6 Bücher in London) beschrieben. Der jetzt noch gewogene Leser überschreitet dann endgültig die Schwelle und bekommt das erste Buch serviert.

In der Erläuterung des Vorgehens, der Struktur des Texts, war bereits die traditionelle Reisemetapher in Analogie zur fiktionalen und symbolischen Reise auf der Figurenebene angelegt, die für das letzte, ausleitende Binnenvorwort “A Farewel to the Reader” (XVIII, 1 [S. 813–814]) dominant ist. Hauptfunktion dieses Vorworts, das die letzte Kommunikationsinstanz darstellt, ist die Beendigung des Kontakts zwischen *self-conscious narrator* und angesprochenem Leser, die sich beide letztmals in der „Reisekutsche“ (*discours*) versammeln, womit gleichzeitig die *histoire* abgerundet wird. Nach einer appellativ versöhnlichen Geste zum Abschied, kündigt der auktoriale Erzähler jetzt eine Veränderung des Erzählmodus hin zu einer ernsthafteren und weniger digressiven Darstellungsform an, was sowohl auf die Notwendigkeit des Dénouements (in einem Buch) des bis dahin immer noch äußerst verwickelten *plot* vorausgreift als auch den ernsthafteren Grundton für die noch

---

<sup>52</sup>Fielding bezog sich auch in XIII, 1 (S. 608) explizit auf Swift als Inspirationsquelle, seine Wertschätzung Swifts ist bekannt.

ausstehende Aufklärung von Toms Herkunft und die Beseitigung der letzten schweren Hindernisse auf dem Weg zum Happy-End der Heirat der Liebenden Tom und Sophia ankündigt.<sup>53</sup> Das Vorwort übernimmt hier, wie fast überall, eine indirekte, vorausweisende interpretative Funktion für den Text.

### 3.5.2.2 Autologische Vorworte

Autologische Vorworte („Vorworte über Vorworte“) dienen dem meta-paratextuellen Kommentar zu den Funktionen der Binnenvorworte im Text generell. Nachdem eine Funktion schon in IV, 1 (S. 151) mit der Auflockerung des Erzähldiskurses beschrieben wurde, die einer Ermüdung des Lesers vorbeugen soll, eine weitere in IX, 1 (S. 435) mit dem Wiedererkennungswert dieser genrekonstituierenden Praxis für den Autor, der sich unter einer Flut von Imitaten (die allesamt unfähig zu derartigen selbstreflexiven Kommentaren sind) distinguieren muß,<sup>54</sup> begründet wurde, wird im Binnenvorwort V, 1 (S. 199–202), der extensivsten selbstreflexiven Funktionsbestimmung, detaillierter auf die spezifisch paratextuellen Funktionen eingegangen. Dazu wird die Bedeutung der Binnenvorworte zunächst über den Kapiteltitel *“Of the Serious in Writing, and for what Purpose it is introduced”* und den Hinweis auf die Probleme bei der Niederschrift (vgl. auch XVI, 1 [S. 739–740]), im Unterschied zu den anderen Teilen, aufgewertet.<sup>55</sup> Ihr Status wird dabei von Beginn an als *“essentially necessary to this kind of [prosaic-comic-epic] writing”* (S. 199) definiert, die Funktion liegt in der Kontrastrelation, die so zwischen Vorwortdiskurs (*seriousness, dullness*) und dem dadurch betont komischen narrativem Diskurs erzeugt wird (S. 201), die „Schönheit“ des ersteren wird nur vor dem negativen Kontrast des letzteren deutlich. Die Kunstreflexion über diese historisch verbürgte Praxis, basierend auf der klassizistischen Kunstästhetik des *Concordia discors*<sup>56</sup>, der Harmonieentstehung durch die Versöhnung entgegengesetzter Teile, gibt also im Vorwort Aufschluß über die Kompositionsprinzipien und erfüllt so eine wichtige paratextuelle Funktion für den Text. Abschließend wird dann dem Leser die Lektüre dieser, selbstkritisch gesehen, absichtlich langweiligen Binnenvorworte sogar potentiell freigestellt, der scheinbar paradoxe Charakter der Binnenvorworte zwischen Unverzichtbarkeit als Bestandteil der Erzählung und Vernachlässigbarkeit bzw. Ablösbarkeit als Theorie wird allerdings im folgenden als Ironie deutlich gemacht.

Das Binnenvorwort XVI, 1 veranschaulicht anhand der Geschichte des Theaterprologs die zunehmende Auflösung der textuellen Gebundenheit und den Verlust der ursprünglichen Funktion dieses Paratextelements. Der auktoriale Erzähler, der sich auch eine Flut von Vorworten anlasten lassen muß, bestätigt daher selbstironisch auch die Unverbindlichkeit seiner Prologe, wobei er aber gleichzeitig die Funktions-

<sup>53</sup>Vgl. [19] Chibka, S. 38.

<sup>54</sup>Im gleichen Kontext wird die Verwendung griechischer oder lateinischer Motti mit der Notwendigkeit der Abhebung der gelehrten Autoren von den talentlosen *“scribblers”* erklärt (S. 435).

<sup>55</sup>Vgl. [19] Chibka, S. 23. Das bis auf die Antike zurückgehende Vorwortklischee der Schwierigkeit des Themas und der schriftstellerischen Herausforderung wird hier zum meta-paratextuellen Eigenkommentar.

<sup>56</sup>Vgl. [4] Fielding (Wesleyan edition), Bd. 1, Anm. auf S. 212.

losigkeit einer „Konvention Vorwort“ satirisch kritisiert, indem er sie als nützlich für Kritiker und “idolent reader[s]” beschreibt. Diese Lesergruppen sind zu diesem späten Zeitpunkt des Vorwortdiskurses aber schon hinlänglich der expliziten Kritik ausgesetzt worden.<sup>57</sup> Der ideale Leser soll und muß daraus folgern, daß die Vorworte hier das exakte Gegenteil der attackierten Theaterprologe darstellen, d. h. funktional unentberlich und textgebunden natürlich nicht beliebig verschieb- oder gar austauschbar sind. Gestützt wird die Argumentation im Vorwort dabei erneut durch ein kritisch distanzierendes, intertextuelles Zitat aus *A Tale of a Tub*, wo der *Grub-street hack* ebenfalls ironisch diese Möglichkeit eröffnete: “I have chosen for it [the digression, Anm. d. Verf.] as proper a place as I could readily find. If the judicious reader can assign a fitter, I do here impower him to remove it into any other corner he please.” (SECT. VII. “*A Digression in Praise of Digressions.*” [S. 72]). Bei *Tom Jones* dienen die Vorwortfunktionen, die der Vorwortdiskurs normalerweise für den Text erfüllt, also auch der Rechtfertigung einer scheinbar recht wenig integrierten paratextuellen Praxis, die durch einen rhetorischen „Aufwertungsapparat“ ihren Nutzen als notwendiges Pendant zum Text deutlich macht. Es handelt sich bei den Binnenvorworten also um Paratexte, die nicht Opfer einer fakultativen Lektüre werden dürfen.

### 3.5.2.3 Vorworte als Funktionsbestimmungen von Gattung und Autorschaft

Ein zentrales Thema des Vorwortdiskurses erfüllt für den Text die paratextuelle Funktion der Gattungsdefinition als direkte Bestätigung für den rhematischen Teil des Titels, die in *Tom Jones* über verschiedene Stufen fortgeschrieben wird und die Romanpoetik des “Preface” von *Joseph Andrews* aufgreift und ergänzt. Der qualitativen Unterscheidung zwischen *History* (“truth”, “nature”)<sup>58</sup> und den “idle romances” (“productions [...] of distempered brains”) in IV, 1 (S. 151) folgt in VIII, 1 (S. 361–367) die Fundierung der Gattung innerhalb der Aristotelischen Grenzen von Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit, Natürlichkeit und Notwendigkeit. Die Differenzierung von diesen Genres geht freilich immer einher mit der Abgrenzung von deren Autoren und Lesern (Wahl des Publikums als Vorwortfunktion). Gleichzeitig wird die *History* (“private lives”) von Geschichtswerken (“public lives”) mit Auswirkungen auf die Stoffwahl und das Personal<sup>59</sup> differenziert, wobei erstere v. a. die “probabilty” weniger genau beachtet als letztere (S. 363f.). Beschränkungen sind dem Dichter zudem auferlegt bei der Charakterzeichnung (keine Schwarz-Weiß-Malerei) und der Konsistenz der Figuren und ihrer Handlungen. Innerhalb dieser Grenzen jedoch sollte die epische Dichtung durchaus nach neoklassizistischer Poe-

<sup>57</sup>Vgl. [19] Chibka, S. 28.

<sup>58</sup>Vgl. auch die Absichtserklärung des Erzählers zum Werk in XII, 8 (S. 579).

<sup>59</sup>Vgl. XIV, 1 (S. 657): “The various callings in lower spheres produce the great variety of humorous characters;”. Gleichzeitig wird Lady Bellaston kontrastiv als ausnehmend abschreckendes Beispiel ihres Standes charakterisiert, das verdeutlichen soll, daß der weitgehende Ausschluß der “upper spheres” kein wirklicher Verlust für den Autor komischer Epen ist, wenngleich solche Intrigen aber dem Interesse der Leser am *plot* dienlich sind.

tik gleichzeitig glaubhaft sein und überraschend wirken<sup>60</sup>, ein Mischverhältnis (wie schon zuvor bei der Harmonie der „Gegensätze“ Vorwort – Text, die ein ausgewogenes Ganzes schafft) zwischen Wahrhaftigkeit (*historian*<sup>61</sup>) und dem Wunderbaren (*romance writer*) ist das Idealziel einer komischen Dichtung (“novels [...] of the comic class” XIV, 1 [S. 657]) wie *Tom Jones*. Die Möglichkeit der Darstellung außergewöhnlicher Figuren und die epische Breite erlauben gerade hier ein buntes Panorama des gesellschaftlichen Lebens, wie es im Textkommentar des Mottos schon angedeutet war. Im sich anschließenden Text wird diese Einführung des „Wunderbaren“ dann im Buch VIII als Exemplifikation dieser Gattungsdefinition auch geleistet mit der überraschenden Wiederbegegnung von Tom und Partridge, ihrer Nachtwanderung in freier Natur und der *The Man of the Hill*-Episode.

Schon im Vorwort II, 1 (S. 87–89) aber erfolgte eine sehr wichtige Begriffsexplikation für den Titel *History*, der gegen Lebensbeichten<sup>62</sup> auf der einen und authentisch historiographischen Werken auf der anderen Seite abgegrenzt wird, wobei letztere wegen ihrer routinierten und dramatischen Gestaltung (annähernde Zeitdeckung in der Darstellung) kritisiert werden. Die Gattung der *History* nutzt dagegen alle erzähltechnischen Möglichkeiten zur Spannungsbewahrung und Konzentration der Darstellung auf das Wesentliche (etwa Zeitaussparung oder –raffung, wodurch Erzählzeit und erzählte Zeit als Ergebnis weit auseinanderklaffen können). Diese paratextuelle genrespezifische Grundlegung, die in III, 1 (S. 121–122) noch vertieft wird, löst der Text dann durch die Aussparung von acht Monaten am Beginn von II, 2 (mit dem direkten Sprung zu Master Blifils Geburt) sowie der Aussparung von zwölf Jahren am Beginn von Buch III sogleich ein.

Wichtiger als die methodologische Gattungsdistinktion ist die daraus zu folgernde Lektüeranweisung. Die Aussparungen haben die Aufgabe der Anregung der Phantasie der Leser, die zu einer imaginativen Ergänzung der ausgesparten erzählten Zeit auf der Basis der bisherigen Lektüre führen soll. Als Voraussetzung für eine „gute“ Lektüre, kann so sichergestellt werden, daß zukünftige Ereignisse leicht nachvollziehbar bleiben bzw. beim “judicious reader” auf fruchtbaren interpretativen Boden fallen. Das Ziel einer progressiven, übereinstimmenden Beurteilung der Handlungs- und Figurenentwicklung durch Erzähler und Leser kann durch eine zentrale Beurteilungsnorm erreicht werden:

[I]n the conjectures here proposed, some of the most excellent faculties of the mind may be employed to much advantage, since it is a more useful capacity to be able to foretel the actions of men, in any circumstance, from their characters, than to judge of their characters from their actions. [S. 122]

Direkt angewandt auf das folgende dritte Buch obliegt dem Leser jetzt die Aufgabe, Toms Fehlritte und Schwierigkeiten (“actions”) nicht voreilig als Ausdruck eines

<sup>60</sup>Vgl. [4] Fielding (Wesleyan edition), Bd. 1, Anm. auf S. 395.

<sup>61</sup>Schon der Erzähler der Binnenhandlung in *A Tale of a Tub* beansprucht diesen Titel (SECT. VI [S. 64]): “I shall by no means forget my character of an historian to follow the truth step by step, whatever happens or wherever it may lead me.”

<sup>62</sup>Fielding greift hier erneut seine Attacken auf Colley Cibbers *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber* (1740) auf (vgl. auch *Joseph Andrews* I, i [in [1] Fielding, *Joseph Andrews*, S. 16] und die Titelseite und Zueignung von *Shamela*).

schlechten Charakters zu werten, sondern durch die gerade modifizierte Lektüreeinweisung als Folge seiner Gutherzigkeit zum Wohle anderer (Black George) bzw. seiner Unfähigkeit dem unmoralischen Intrigenspiel seiner Antagonisten zu entgehen. Die Warnung des *self-conscious narrator* vor übereilten Urteilen über den Inhalt (Handlungen, Figuren etc.) oder auch die Form (Komposition der Teile) ist ein paratextueller Argumentationsstrang, der sich als spezifische Kunstreflexion durch die meisten Binnenvorworte zieht.

Die Reflexionen über das Verständnis der Autorschaft sind in den Essay-Kapiteln weitgehend konsistent (II, 1, V, 1, IX, 1, XIII, 1, XIV, 1 etc.). Als Erfinder einer neuen literarischen Form<sup>63</sup>, verlangt der Erzähler zum eigenen Besten der *sagacious readers* Gefolgschaft und Akzeptanz seiner im Vorworddiskurs aufgestellten Regeln, etwa seinen Gebrauch der *introductory chapters*, die er auch begründet, wodurch er sich von den diktatorischen normativen Regeln der Literaturästhetiker distanziert. Der Schriftsteller von im Horazschen Sinne nützlichen und zugleich unterhaltsamen *Histories* verteidigt sich gleichzeitig gegen die Identifikation seiner Kunst (gespeist aus dem “vast authentic book of nature” [S. 436]) mit den niederen Textsorten (“novels”, “romances”) für die keinerlei Talent oder Retrospektion notwendig sei. Die wichtigsten Merkmale eines guten Autors sind demnach, als wichtige implizite Eigencharakterisierung, neben der Einheit von *wit* und *judgment*, die indirekt gegen John Lockes Trennung in seinem *Essay Concerning Human Understanding* (1690) verteidigt wird (so wie auch später in “THE AUTHOR’S PREFACE” von *Tristram Shandy* [S. 153–160]<sup>64</sup>), v. a. *learning*<sup>65</sup> (Geschichte, Literatur etc.), Gutherzigkeit und, wie in XIV, 1 (S. 655–658) erneut gefordert, praktische Lebenserfahrung im Umgang mit Menschen aller Schichten (“conversation [...] with all ranks and degrees of men” [IX, 1, S. 439]) zur Erweiterung des Stoffradius für die Werke und zur Garantie der Authentizität der Darstellung. In der *high burlesque* einer Musenanrufung<sup>66</sup> (Parodie) in XIII, 1 (S. 607–609) werden diese Merkmale eines guten Autors dann sogar als personifizierte Inspirationsquellen angerufen, wobei die Form hier auch eine implizite Kritik an den in zeitgenössischen Texten gehäuft auftretenden intertextuellen Referenzen auf das antike Epos darstellt. Die Vorwortkapitel dienen also auch der rationalen Reflexion über das eigene Handeln als Schriftsteller sowie als Abgrenzung zu den “idle Romances”, die sich gerade durch das Fehlen eines zweiten parallelen Diskurses auszeichnen, der stets einen zumindest potentiell distanzierenden Effekt beinhaltet und vor übereilter Identifikation bewahrt.

<sup>63</sup>Die gleiche Stilisierung des Autors als Schöpfer einer neuen Form und Gesetzgeber innerhalb seines Werks findet sich schon in *A Tale of a Tub*, SECT. V. (S. 62), “THE CONCLUSION.” (S. 103) und später auch bei *Tristram Shandy*, Kapitel I, IV (S. 8).

<sup>64</sup>Vgl. Abschnitt 5.5 (S. 87).

<sup>65</sup>Kritik an der Einstellung der “modern writers” zu dieser Notwendigkeit findet sich mit deutlichen Anklängen bei Swifts *A Tale of a Tub* (z. B. SECT. VII [S. 70]) zu Beginn von XIV, 1 (S. 655).

<sup>66</sup>Vgl. auch Kapitel III, vi von *Joseph Andrews* (in [1] Fielding, *Joseph Andrews*, S. 212f.).

### 3.5.2.4 Vorworte als Antwort auf Kritik

Eine wichtige paratextuelle Funktion stellt die Verteidigung gegen eventuelle, hier vom Autor antizipierte Kritik dar (wie der schon behandelten Kritik an den Binnenvorworten selbst). In einer historischen Einführung in die Literaturkritik (V, 1 [S. 199-202]<sup>67</sup>) erschienen die Kritiker bereits als Usurpatoren traditioneller Autorenrechte, nämlich der normativen Regelsetzung in der Dichtung, obwohl dem Kritiker (“reptile of a critic” [S. 467]) als “clerk” (S. 200) der Autoren allein die Aufstellung deskriptiver Modelle zusteht. Verstärkt wird dieses Argument durch die Begriffsexplikation von “critic” in XI, 1 (S. 505), wobei gezielt auf den griechischen Wortursprung in “judgment” und nicht in “condemnation” verwiesen wird. Die Urteile dieser ignoranten „Verurteiler“ und ungestraft davonkommenden heuchlerischen Verleumder von Büchern (die Metaphorik wird in XI, 1 [S. 506] zunehmend krasser bis hin zum Kindesmord [Buch als geistiges Kind des Autors] mit dem einhergehenden Verlust einer wichtigen Einnahmequelle der Autoren) basieren demnach auf leblosen, sinnentleerten Normen (“which have not the least foundation in truth or nature” [S. 200]) und stehen zudem jedem künstlerischen Fortschritt (Innovation) im Weg. In X, 1 (S. 467–469) erfolgt dann eine Erweiterung der Kunstreflexionen und der Bestimmung der Aufgabe der Kritik, wobei Editoren angegriffen werden, die ihre Autoren verunstalten<sup>68</sup>. Dabei steht erneut, wie schon bei den Gattungsreflexionen, als Leseanweisung, die Notwendigkeit wohlüberlegter Urteile (jetzt über die Werke allgemein) im Zentrum.

Verurteilt wird im Stil der schon eingeführten Ganzheitsästhetik der disparaten Teile die Verabsolutierung von Einzelheiten ohne Durchschauung ihrer Funktionen für die übergeordnete Gesamtstruktur. Dies ist wiederum ein Reflex auf die Mahnung nach Überordnung des „Gesamtcharakters“ einer Figur über einzelne Fehler, die auch schon etwa im Charaktonym Allworthy und seinem Fehlurteil bezüglich Tom exemplifiziert wurde (vs. den absichtlichen Fehlinterpretationen durch die unmoralischen Figuren wie Blifil, Thwackum und Square). Der Mischcharakter der Figuren (“as we have not, in the course of our conversation, ever happened to meet with any such person [a perfectly good one], we have not chosen to introduce any such here” [S. 468]) ist danach die Regel für einen runden Charakter und Voraussetzung für die Aristotelische Wirkungsästhetik. Gleichzeitig wird der Vorwurf der Typenzeichnung (v. a. bei Nebenfiguren) mit dem Hinweis auf eine Mischung von klassen- oder berufsbedingten Verhaltensweisen und Idiotismen zurückgewiesen. Die Antwort auf die Kritik am Text besteht folglich in einer präventiven Redefinition ihrer Aufgaben durch Anknüpfung an die antiken Vorbilder: keine Urteile aus zweiter Hand und keine undifferenzierten Urteile basierend auf Einzelheiten (“splenetic opinions”<sup>69</sup> [S. 509] in Analogie zu den “favourite follies and vices” aus der Widmungsepistel [S. 38]). Erneut steht das Gesamtbild aller Teile im Zentrum der auktorial kanonisierten Rezeptionsperspektive (S. 508f.).

<sup>67</sup>Vgl. auch SECT. III. “A Digression concerning Critics.” (S. 43–50) in *A Tale of a Tub*.

<sup>68</sup>Vgl. das Genette-Zitat auf S. 10 dieser Arbeit.

<sup>69</sup>Die Ausrottung des *spleen* durch *laughter* ist das Hauptanliegen des “THE AUTHOR’S PREFACE” von *Tristram Shandy*. Vgl. Abschnitt 5.5 (S. 87).



### 3.5.2.5 Interpretative (Chorische) Vorworte

Neben den bisherigen, zumeist allgemeine Vorwortfunktionen erfüllenden Paratexten, die also, wie traditionelle Einleitungsvorworte, nur über allgemeine Analogieebenen mit der unmittelbaren fiktionalen Welt verbunden sind, gibt es aber auch Vorworte, die in einem expliziteren interpretatorischen Zusammenhang mit dem Text stehen. Sie übernehmen dabei teilweise chorische Funktion (im Text z. B. am Ende von III, 7) für das fiktionale Geschehen (resümierender Kommentar von Handlungsverlauf und Figurenentwicklung, der dadurch unveränderbar an einem bestimmten Ort im Vorworddiskurs verankert ist), wie es nach der Ankündigung der “particular bills” in I, 1 (S. 51) als “bill[s] of fare” für jedes einzelne Buch eigentlich für alle Bücher zu erwarten gewesen wäre.<sup>70</sup>

Die explizit oder implizit auktoriale Figurencharakterisierung tritt im Vorworddiskurs eher selten auf, sie läßt sich prägnant an drei Vorworten beobachten. Das Binnenvorwort IV, 1 (S. 151–153) übernimmt in deutlich ironischem Rückbezug auf klassische Literaturformen die explizit expositorische Aufgabe der gebürend ornamental gehaltenen und breit angelegten Ankündigung (allerdings ohne nähere Charakterisierung) der Heldin des Epos, Sophia, in angemessen gehobenem Stil, einhergehend mit einem Kompliment für die gesamte weibliche Leserschaft durch ihre Gleichsetzung mit Sophias Perfektion. In der im *genus sublime* gehaltenen Pastiche einer Musenanrufung im antiken Epos in XIII, 1 (S. 607–609)<sup>71</sup> stellt der auktoriale Erzähler dann eine unmittelbare interpretative Verbindung zwischen empirischer und fiktionaler Welt her, indem die Figur der Sophia Western (genauso wie später Amelia Booth) als getreues Charakterporträt von Fieldings 1744 verstorbener Ehefrau Charlotte benannt wird. Das Vorwort XVII, 1 (S. 777–778) schließlich betont in der Differenzierung der tragischen von der komischen Kunst (Gattungskommentar) die besondere Leistung des Autors, eine derart schwierige Situation wie am Ende von Kapitel XVI (Tom unter Mordanklage im Gefängnis, Sophias Untreueverdacht gegen Tom) für die Figuren noch zum Guten zu wenden. Dabei verurteilt der Erzähler, dessen gespielte Kältherzigkeit freilich der Sympathielenkung auf Sophia und Tom dient, den Protagonisten Tom Jones als “rogue, whom we have unfortunately made our heroe” (S. 777), dem keine Deus ex machina-Hilfestellung zuteil werden soll. Neben der Betonung von Integrität und Wahrhaftigkeit als Prinzipien der Gattung *History* hat die vorgetäuschte Offenheit des Endes zusätzlich die Funktion der Steigerung der Finalspannung. Darüberhinaus werden dadurch die tragischen Elemente

---

<sup>70</sup>Diese Ankündigung hat in der Rezeptionsgeschichte des Romans immer wieder Irritationen hervorgerufen, da sie den Blick für andere Vorwortfunktionen als die der unmittelbaren Anwendbarkeit des Vorworddiskurses auf den narrativen Diskurs verstellte. Zudem ist auch das Auffinden eines eigenständigen *plot* im Vorworddiskurs nicht ohne gewisse Verzerrungen möglich. Dies war ein in der Forschung lange Zeit tradiertes Hauptargument der Kritiker der Vorworte als unorganisches Anhängsel oder ablösbarer eigenständiger Diskurs in der Art der Sammlung von Henry James’ Vorworten in *The Art of the Novel* (1934) (vgl. [19] Chibka, S. 23–25). Kapitel XV, 1 (S. 695–696) ist ein, schon durch den Titel “Too short to need a Preface” ausgenommenes, typisches Beispiel einer Reflexion, die der *self-conscious narrator* auch an anderer Stelle im Text hätte anstellen können.

<sup>71</sup>Vgl. auch IV, 2 (S. 153f.), IV, 8 (S. 173), V, 10 (S. 238f.), IX, 5 (S. 455f.) etc.

aus Buch XVI (Eifersuchtstod von Mr. Fitzpartick) und Buch XVIII (Inzestverdacht bei Tom und Mrs. Waters [Jenny Jones]) verbunden.

Das letzte Binnenvorwort hat bereits zu den direkteren interpretatorischen Kommentaren in Vorworten übergeleitet. Zwei wichtige Vorworte, die dann an den schon allgemein eingeführten zentralen Diskurs über kritische Urteile anknüpfen, sollen dies veranschaulichen. Das satirische chorische Vorwort VI, 1 (S. 251–253) über die pseudo-philosophische Negation der Liebe (die im Text in allen Facetten geschildert wird) verbindet thematisch die Bücher V (echte Liebe zwischen Tom und Sophia, rein körperliche Liebe zwischen Tom und Molly), VI (Trauer der Liebenden über die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe) und VII (Trennung der Liebenden, Gefahr der Zwangsheirat zwischen Sophia und Blifil). Dabei wird in einem argumentativen Interpretationsakt Liebe und sexuelles Verlangen einerseits kategorisch unterschieden, beiden Empfindungen aber andererseits ein gleich starkes Bedürfnis nach Erfüllung zugebilligt, wobei letztere aber nur eine Vervollständigung der weit wichtigeren ersteren ist. Es handelt sich hier folglich um eine wichtige interpretatorische Unterscheidung, um Toms Verhalten zu rechtfertigen und ihn nicht moralisch verkommen oder charakterlos erscheinen zu lassen, wozu auch die besondere Gewichtung seiner universelleren, weil niemals endenden, Menschenliebe gehört. Am Schluß wird der angesprochene ideale Leser dazu aufgefordert, die textuelle Exemplifikation dieser paratextuellen Überlegungen nachzuvollziehen, während alle anderen Leser aus dem Kreis der Adressaten des Texts ausgeschlossen werden, weil sie diesen weder verstehen noch beurteilen können.

Im Binnenvorwort VII, 1 (S. 299–302) wird unter Verwendung des Topos vom *Theatrum vitae humanae*, der generell eine wichtige Rolle in der christlich-humanistischen Tradition spielt und schon in II, 1 (S. 87) eingeführt wurde, retrospektiv das fiktive Geschehen in VI, 12 (Black Georges Diebstahl von Toms Geld) mit einer Szene auf der Bühne gleichgesetzt. Dabei werden die Leserreaktionen mit den Publikumsreaktionen der verschiedenen Gesellschaftsschichten im Zuschauerraum assoziiert, die allerdings alle, trotz unterschiedlicher Ausdrucksformen, das gleiche qualitative Fehlurteil der Verurteilung der Handlung ablegen. Der Erzähler diskutiert also die moralischen Fragen, die die Handlungen der Charaktere aufwerfen und fordert erneut die tiefgehende Beurteilung des Verhaltens der Charaktere, da die oberflächliche Beurteilung nur eines isolierten Wesenszugs auf der allzu verführerischen Weltbühne immer zu einseitigen, den Urteilenden selbst disqualifizierenden Fehlurteilen führt:

[T]he man of candour and of true understanding is never hasty to condemn. He can censure an imperfection, or even a vice, without rage against the guilty party. In a word, they are the same folly, the same childishness, the same ill-breeding, and the same ill-nature, which raise all the clamours and uproars both in life and on the stage. The worst of men generally have the words *rogue* and *villain* in their mouths, as the lowest of all wretches are the aptest to cry out *low* in the pit. [S. 302]

Black George ist trotz seines Charakterfehlers Toms erster (III, 2) und dann teilweise einziger wirklicher Freund, der durch seine Botendienste später wesentlich zum

Gelingen der Verbindung zwischen Tom und Sophia beiträgt. Der Mechanismus der nachgeholtten Rezeptionssteuerung des vor- und nachbereitenden Vorwortdiskurses ist somit am deutlichsten in der Anwendung auf die Beurteilung der Figuren und Handlungen zu beobachten, hier exemplifizieren die Vorworte am deutlichsten die auktorial favorisierte Beurteilung und Charakterisierung. Die interpretatorischen Vorworte stellen Anwendungsbeispiele für die grundlegenden theoretischen Überlegungen zur Interpretation und Urteilsbildung der anderen Vorworttypen dar und rufen den Leser damit zur aktiven Mitarbeit am Text auf. Die Kommentartätigkeit der Vorworte zum Text findet dabei nur recht selten auf einer direkten Verweisebene statt, sondern zumeist über teilweise sehr abstrakte Analogien und Kontrastierungen. Dabei wird die Kontextualisierung der Beobachtung durch die zugrundegelegte Theorie eingefordert. Allen Vorworten gemein ist das zentrale Anliegen der Herausbildung verlässlicher Grundlagen für eine richtige Beurteilung des Inhalts, i. e. die traditionelle paratextuelle Aufgabe der Gewährleistung einer „guten“ Lektüre im Sinne der „Autorintention“.

Die wesentliche Funktion der Vorwortkapitel besteht allgemein also in der Schaffung positiver literarischer Normen für das Verhalten, Interpretationen und Urteile (*reading*), die dann Episoden in der fiktionalen gesellschaftlichen und moralischen Sphäre kommentieren (*re-reading*), wodurch die Theorie der Binnenvorworte unauflösbar mit der Praxis des Texts verbunden wird.<sup>72</sup> Der Versuch der Ablösung von Vorsatz/Anspruch (Theorie) und Verhalten/Handlung (Praxis) resultiert nach Fielding freilich in Heuchelei (*affectation*), seinem schärfsten Angriffspunkt: alle Vertreter dieser Auffassung, ob auf Figurenebene (Blifil, Thwackum, Square), der Ebene der Schriftstellerei (Richardson), der Ebene der Literaturästhetik (präskriptive Literaturtheorie), der der unmittelbaren Kritiker seiner Romankonzeption (unorganisches Nebeneinander der Diskurse) oder der der Leser, die nicht in die postulierten positiven Rollen passen, sind daher von vornherein disqualifiziert. Gerade die progressive Bewegung der akkumulativen pro- und retrospektiven Kommentierungen ermöglicht es einem Text, der nach Fieldings Konzept moralischen und gesellschaftlichen Nutzen haben soll, seinen eigenen kommentierten idealen Leseakt gleichzeitig zum idealen Akt der authentischen Realitätswahrnehmung zu machen, so daß das Resultat die Einheit von Vorwortdiskurs und narrativem Diskurs ist, wie sie Robert L. Chibka zugespitzt beschreibt: “In this novel whose plot is motivated at every point by misprision and reinterpretation, learning to live and learning to read [via the introductory chapters, Anm. d. Verf.] are finally one and the same process. [...] Fielding’s introductory chapters constitute not an intrusion upon the work (to paraphrase Tristram Shandy’s best-known epigraph), but the work itself.”<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup>In [19] Chibka, S. 30f.

<sup>73</sup>In [19] Chibka, S. 38f.

### 3.6 Inhaltsverzeichnis und Zwischentitel

Die Zwischentitel (Binnentitel) dienen der Betitelung von Abschnitten (Teile, Kapitel, Absätze etc.) eines Texts, wobei analog zum Titel des Werks zwischen (sprechenden) thematischen (vorwiegend in der volkstümlichen, komischen Literatur), rhematischen (längste Tradition der Betitelung für die „seriöse“ Fiktion) und gemischten Zwischentiteln (mit den jeweiligen Gattungskonnotationen) unterschieden werden kann. Auch Zwischentitel können natürlich all das benennen, was der Romantitel benennt und sie können wie dieser eine mehrdimensionale Referenz auf den Text bilden, wenn sie mehrere Aspekte desselben bezeichnen. Kapiteltitel können dabei generell detailliertere Auskunft über Semantik, Syntax und Struktur geben als dies ein Romantitel kann.<sup>74</sup> Der Status dieser Paratexte ist ziemlich klar festgelegt: die peritextuellen Orte (wo?) der Zwischentitel sind 1. vor dem jeweiligen Abschnitt im Text, 2. gesammelt im Inhaltsverzeichnis zur Ankündigung vor dem Text oder 3. als Kolumnentitel zur Wiederholung am Rand des Texts und sie erscheinen in der Regel mit dem Text (wann?). Es handelt sich zumeist um verbale (wie?), auktoriale (von wem?) Paratexte, die im Gegensatz zum Titel des Werks an den Leser im speziellen (an wen?) adressiert sind (öffentliche Paratexte) und auch nur für ihn sinnvoll und nützlich sind.

Zwischentitel üben durch ihren ordnenden Charakter großen Einfluß auf die Struktur, aber auch die Rezeption eines Texts aus. Das Inhaltsverzeichnis am Beginn eines Werks versteht sich in Folge als überblickscaffende Sammlung und Textualisierung der Zwischentitel im Text. Ihre Hauptfunktion liegt in der Schaffung von (möglicherweise im Zwischentitel beschriebenen) sinnstiftenden Einheiten als „integrale[] Bestandteil[e] eines größeren Textganzen“<sup>75</sup>. Die Zwischentitel sollen also die Rezeption des Texts durch die Sichtbarmachung seiner Konstituenten bzw. als Modi der textuellen Kohäsion erleichtern und im Sinne des Autors gestalten.

Fielding ging auf die Funktion der Zwischentitel für Erzähltexte schon ausführlich im Essay–Kapitel II, i “Of Divisions in Authors” von *Joseph Andrews* ein.<sup>76</sup> Nach der Zurückweisung von evtl. Vorwürfen der Platzschinderei geht der Erzähler dort, unter Verwendung der Reisemetapher, sehr detailliert auf die Funktionen ein: Zwischentitel als rhematische Gliederungseinheiten auf Kapitelebene erlauben eine sukzessive Rezeption (Erleichterung der Wiederaufnahme der Lektüre), als rhematische Buchunterteilungen ermöglichen sie Ruhepausen zur Reflexion über das Gelesene und zur Wahrnehmung (und Würdigung) der Kunst des Autors. Die thematischen Zwischentitel erleichtern dem Leser zudem durch ihren vorinformierenden Charakter die Entscheidung einer potentiell freigestellten Lektüre einzelner Kapitel (z. B. Kapitelüberschrift IV, vi von *Joseph Andrews* “Of which you are desired to read no more than you like”). Der Erzähler verwies bereits hier auf den pseudo–fakultativen Charakter der Lektüre der Vorwortkapitel zu den Büchern. Darüberhinaus stellt der Erzähler den Gebrauch von Zwischentiteln als historisch verbürgt dar, macht die-

<sup>74</sup>Vgl. [48] Rothe, S. 339.

<sup>75</sup>In [48] Rothe, S. 334.

<sup>76</sup>Vgl. [1] Fielding, *Joseph Andrews*, S. 78–80.

se seit der Antike gepflegte Tradition dadurch unangreifbar und stellt sich somit selbst als (im Unterschied zu den falschen Versprechungen der "Title-Page Authors") würdiger Nachfolger in diese „Ahnenreihe“.

Die Originalausgabe von *Tom Jones* wies Zwischentitel an allen drei kanonischen Orten auf. Die Kolumnentitel enthielten den (zwangsweise, aber dennoch signifikant und betont<sup>77</sup>) verkürzten Haupttitel in Verbindung mit der rhematischen Buch- und Kapitelgliederung in der Form "*The HISTORY of Book I. / Ch. i. a FOUNDLING*" zur Wiederholung auf jeder Seite. Am Ende jedes Bandes gab es ausleitende Zwischentitel der Form "*The End of the First Volume*". Das Inhaltsverzeichnis vor Buch I beinhaltete zudem „eine getreue Aufstellung des Titelapparats“<sup>78</sup>, aufgegliedert nach der Erscheinungsform in sechs Bänden mit jeweils drei Büchern, wodurch gleichzeitig von vornherein die harmonische „architektonische Einheit“ des Werks durch die „Zurschaustellung ihrer tragenden Teile“<sup>79</sup> bis auf Kapitelebene betont wurde. Bei den Zwischentiteln selbst handelt es sich sowohl auf Buch- als auch auf Kapitelebene durchgängig um gemischte Titel, die an die Tradition der komischen Kapitel- und Buchbetitelungen<sup>80</sup> anknüpfen.

Bereits durch das Binnenvorwort I, 1 wurden mit der Offenlegung des Vorhabens der Essay-Kapitel für das Werk, also der etappenweisen oder eher ansammelnden und dadurch verstärkten Lektüreeinweisung für die Bücher, gleichzeitig das Inhaltsverzeichnis und die sprechenden Kapiteltitle, als wichtige paratextuelle Quellen der Vorinformation, auf eine fundierte theoretische Grundlage gestellt. Der raffende Charakter des Inhaltsverzeichnisses erlaubt dabei nicht nur eine grobe raum-zeitliche und figurenbezogene Orientierung innerhalb des Texts, sondern erfüllt wichtiger durch die Bündelung der ohnehin schon zumeist summativen Kapiteltitle eine konzentrierte Darstellung des Charakters (Form/Inhalt) der *History*. Das Inhaltsverzeichnis trägt dabei in Verbindung mit allen vorhergehenden Paratexten (dem Autorennamen, dem Titel und Motto sowie der Zueignung) wesentlich zur Überredung der Leser zur Lektüre bei (Werbefunktion)<sup>81</sup>, die dann durch die Lektüresteuering der Vorworte gelenkt wird.

Mit Franz K. Stanzel<sup>82</sup> lassen sich drei Hauptformen von thematischen Zwischen-

<sup>77</sup>Der thematische Titel zu Buch I bezieht sich ebenfalls nur auf "*the Foundling*" (S. 51).

<sup>78</sup>In [28] Genette, S. 302.

<sup>79</sup>Vgl. [28] Genette, S. 291.

<sup>80</sup>Auffällig ist die Reduzierung der sprechenden Titel auf der Ebene der einzelnen Bücher, die im Vergleich zu bestimmten Kapiteln sehr sachliche Informationen enthalten. Ab dem zweiten Band (ab Buch IV) beschränken sie sich ganz auf die (ungefähre) Angabe der erzählten Zeit. Dabei handelt es sich entweder um einen Reflex auf die in IV, 1 wiederholte Abgrenzung von der Romanzentradition (Hinwendung zu antiken Vorbildern), eine weitere Exemplifikation des in V, 1 dargestellten Kontrastprinzips zur Betonung der komischen Kapiteltitle oder um einen signifikanten Einschnitt am Beginn der eigentlichen *History* mit dem Eintritt der Protagonisten ins Erwachsenenalter. Genette folgert aus dem allerdings irrtümlich konstatierten „Fehlen“ von Zwischentiteln für die 18 Bücher, daß es sich hier um „eine Art Hommage an die klassische Tradition“ (in [28] Genette, S. 287f.) handelt.

<sup>81</sup>Übereinstimmend damit ist die schon beobachtete Beschränkung der Vorwortfunktion der Aufwertung des Texts auf die Zueignung.

<sup>82</sup>Vgl. [51] Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, 4. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 [1. Auflage 1979], S. 58–66.

titeln unterscheiden: 1. „unmittelbare“ Kapitelüberschriften, also auktoriale Kommentare in der Erzählgegenwart (z. B. III, 7 “In which the Author himself makes his Appearance on the Stage”, II, 1 “Containing little or nothing”), 2. „besprechende“ Kapiteltitel, d. h. eine neutrale Synopse der *histoire* im Präsens (z. B. XVII, 5 “Mrs Miller and Mr Nightingale visit Jones in the Prison”) und 3. „erzählende“ Überschriften, also Nacherzählungen oder Vorankündigungen (mit Bezug auf den *discours*) im epischen Präteritum (z. B. XII, 12 “Relates that Mr Jones continued his Journey contrary to the Advice of Partridge, with what happened on that Occasion”). Alle drei Formen finden sich in *Tom Jones* in unregelmäßiger Verteilung, doch herrschen, bedingt durch den sehr anwesenden, allwissenden auktorialen Erzähler, die dominant außenperspektivischen Typen 1 und v. a. 3 vor.

Als allgemeines Ergebnis einer Analyse, die zu präzisieren wäre (allerdings nicht in Einzelheiten dargestellt werden kann), läßt sich folgendes festhalten. Die Zwischentitel geben keineswegs nur einfach (teilweise mehrsätzliche) Inhaltsangaben für die Kapitel als Summar (Ort, Zeit, Personal, Vorgänge etc.), sondern stellen durch ihre bisweilen mehrdimensionalen Referenzen auf den Text eine weitere wichtige Metaebene zur Steuerung des Lesevorgangs im Sinne der auktorial favorisierten Rezeption her: sie strukturieren den Text nicht nur fortlaufend durch die Schaffung sinnstiftender Einheiten (Struktursymmetrie des *plot* [als Ausdruck der schon explizierten harmonischen Ordnung] durch Band- und Buchsetzungen), sie interpretieren zugleich (argumentativ) die Geschehnisse, das Verhalten oder die Gefühle der Figuren und charakterisieren die Personen. Zudem können sie den idealen Leser direkt apostrophieren oder vorab für bestimmte Teile privilegierte Leser(gruppen) wählen bzw. Leser, die sich nicht der vorgegebenen Rezeptionsperspektive anschließen wollen, disqualifizieren und beziehen den „idealen Leser“ bisweilen als notwendiges Gegenüber für das Gelingen der literarischen Kommunikation in den Darstellungsprozeß mit ein. Zusätzlich verweisen die Kapiteltitel möglicherweise auf Methoden der Komposition und Formen der Darstellung im Erzählvorgang, geben auktoriale Interpretationen zum Inhalt der Kapitel und machen dem Leser stets die auktoriale Steuerung im vermittelnden Kommunikationssystem bewußt. Darüberhinaus erfolgt durch die Kohäsion der Kapitelüberschriften, d. h. auch über ihre textuelle Integration, eine Stützung der textuellen Kohäsion, der Verbindung der Teile über Buch- oder Bandgrenzen hinweg. Der Titel von Kapitel XI, 9, “The Morning introduced in some pretty Writing. A Stage-Coach. The Civility of Chambermaids. The heroic Temper of Sophia. Her Generosity. The Return to it. The Departure of the Company, and their Arrival at London; with some Remarks for the Use of Travellers.”, ist für solche mehrdimensionalen Referenzen exemplarisch, er gibt Auskunft über Zeitpunkt und Orte, Charakterisierung von Personal, Verhalten und Interaktion, Dinge, Themen der Handlung, Vorgänge und ihre Abfolge, Gattung, Gestaltung und Adressaten.<sup>83</sup>

In der Regel dominieren aussagekräftige Zwischentitel der eben beschriebenen mehrfach referentiellen Form, doch spielt Fielding auch mit der Konvention, indem er, abgesehen von ironischen (wörtlichen) Zwischentiteln, teilweise unmittelbare Ka-

---

<sup>83</sup>Vgl. [48] Rothe, S. 341.

piteltitel (Typ 1) benutzt, die bewußt nur sehr wenig (I, 12 “Containing what the Reader may, perhaps, expect to find in it”, XV, 8 “Short and sweet”) oder fast nichts über den Inhalt aussagen (II, 1 “Containing little or nothing”, XVII, 1 “Containing a Portion of Introductory Writing”). Dies ist nach der Diskussion über die vermeintliche Entbehrlichkeit charakteristischerweise v. a. bei den Titeln der Binnenvorworte der Fall, hier wird einmal sogar nur die Materialität der Buchform (III, 1 “Containing five Pages of Paper”) herausgestellt. Wichtig ist bei allen diesen Formexperimenten aber ein Grundsatz, der durchgängig charakteristisch für die Verwendung der Zwischentitel ist: die Zwischentitel kündigen nie etwas an, was sie dann bewußt nicht einhalten, es gibt keine negativen Verführungen.<sup>84</sup> Die Zwischentitel bilden daher einen textuell gebundenen und unterstützenden paratextuellen Diskurs, der die Rezeption erneut wesentlich erleichtert.

### 3.7 Die Anmerkungen

Eine Anmerkung ist eine Aussage unterschiedlicher Länge (von einem Wort bis zu mehreren Seiten), die sich auf ein mehr oder weniger bestimmtes Segment des Texts bezieht und so angeordnet ist, daß sie auf dieses Segment verweist (bzw. durch eine Markierung im Text herbeizitiert wird) oder in dessen Umfeld angesiedelt ist. Der Bezugstext der Anmerkung ist folglich stets partiell (bestimmte Anmerkungen können sich aber als verkleidete Vor- oder Nachworte allgemein auf größere Teile oder den gesamten Text beziehen), die angemerkte Aussage stets lokal determiniert. Anmerkungen machen trotz ihrer Anordnung im Text die Grenzen, die das hochgradig transitorische Feld des Paratexts umgeben, besonders deutlich, da eine wirklich paratextuelle Aufgabe hier nicht immer nachweisbar ist. In den echten Fällen eines paratextuellen Schwellenbereichs allerdings besteht eine Funktionsverwandtschaft zwischen den Diskursen des Anmerkungsapparats und des Vorworts, wobei sich letzteres auf den Text als Ganzes, erstere dagegen auf einzelne Passagen beziehen. Fußnoten in fiktionalen Texten machen die Anwesenheit von Autor und Leser im Text besonders deutlich.

Die peritextuellen Orte (wo?) der Anmerkungen sind punktuell im Text, am häufigsten als Fußnoten an dessen Rand und sie können (wie potentiell alle nicht obligatorischen Paratexte) zu beliebiger Zeit in der Publikationsgeschichte erscheinen (wann?). Die Anmerkungen können sich aber ähnlich dem Vorwort ändern, Einflüsse reflektieren (nachträgliche Anmerkungen), wieder verschwinden und möglicherweise in anderer Gestalt oder sogar als neuer Bestandteil des Texts wieder auftauchen (es stehen also oft originale und nachträgliche Anmerkungen im Text nebeneinander). Bei den Anmerkungen handelt es sich um zumeist verbale (wie?) und zugleich diskursive, entweder auktoriale, aktorale oder allographe (mit der Kombination authentisch, fiktiv, apokryph) Paratexte (von wem?). Die Anmerkungen sind an den Leser im speziellen (an wen?) adressiert (öffentlicher Paratext) und sind natürlich auch nur für ihn begleitend zur Lektüre hilfreich und sinnvoll. Da Anmerkungen, wie

---

<sup>84</sup>Vgl. auch *Joseph Andrews*, Kapitel II, i: “[I]n these Inscriptions [chapter headings, Anm. d. Verf.] I have been as faithful as possible”. In [1] Fielding, *Joseph Andrews*, S. 79.

andere Paratexte, häufig lediglich den Status einer fakultativen Lektüre besitzen, richten sie sich nur an Leser, die an ergänzenden oder abschweifenden Überlegungen interessiert sind (die Gruppe der Leser ändert sich nach Interesse von Anmerkung zu Anmerkung, wobei der Adressat allerdings die Verantwortung für seine Auswahl trägt). Ihre illokutorische Wirkung ist die Informationsvergabe (“Control”, etwa Erläuterung, Ergänzung, Verweis, Quellenangabe, Abschweifung) und manchmal auch eine Interpretation (Dokumentation) zur Klarstellung gewisser Passagen des Texts.

Bei den spärlichen Anmerkungen in *Tom Jones* handelt es sich durchweg um originale authentisch auktoriale Zusätze, die ausschließlich in der zeitgemäßen Form der Fußnote auftreten. Die paratextuellen Funktionen sind dabei sehr unterschiedlich, bisweilen sind die Fußnoten so eng auf ein Detail des Texts bezogen, daß ihnen kaum eine darüberhinausgehende selbständige Bedeutung zukommt, d. h. auch keine paratextuelle Funktion im eigentlichen Sinn<sup>85</sup>, etwa in VII, 1 (S. 300), wo die Ergänzung (die auch in Klammern hätte stehen können) durch die Titelnennung des Gedichts im Text sogar einigermaßen tautologisch ist (vgl. auch XII, 12 [S. 597]). In VI, 14 (S. 296) findet sich dann sogar eine selbstironische Anmerkung über die Leerstelle in der Fußnote, die auch der Versicherung des engen Kontakts (phatische Funktion) zwischen Autorinstanz und Leser dient.<sup>86</sup> Wichtiger sind dagegen philologische Erläuterungen, die teilweise in engem Zusammenhang zur moralischen Sphäre des Texts stehen, d. h. keineswegs so neutral sind, wie sie erscheinen, etwa wenn Wortbedeutungen undefiniert werden, wie “mob” (i. e. unmoralischer Mensch egal welcher Schicht nach der bürgerlichen Klassendefinition in bezug auf die Moral) in I, 9 (S. 73) oder ihr Anwendungsgebiet erweitert wird, wie bei “critic” (i. e. der Leser schlechthin als vom Text „erzogener“ guter Kritiker) in VIII, 1 (S. 361), oder Wörter einfach nur expliziert werden (V, 2 [S. 241]).

Eine zweite wichtige Funktion der stets verlässlichen Anmerkungen ist die Rezeptionserleichterung durch Auszeichnung und Übersetzung originalsprachlicher Zitate, entweder vom Autor selbst, oder bei Zitaten aus modernen Übersetzungen mit Angabe des Übersetzers, eine Praxis, die in Kapitel XII, 1 auch mit dem Schutz vor dem Vorwurf des Plagiats begründet wurde (S. 551f.). Wenngleich solche Übersetzungen v. a. in den diskursiven Vorworten häufig direkt im Text gegeben werden (II, 1 [S. 87f.], V, 1 [S. 201f.], XI, 1 [S. 508] etc. mit Ausnahme der angemerkten Übersetzung von X, 1 [S. 468]), sind sie im Text selbst, wo die Übersetzung also den Effekt des Originalzitats nur schwächen würde, immer angemerkt, wie bei der des Autors in V, 9 (S. 236) mit zusätzlichem kritischem Übersetzungskommentar oder den Zitaten aus Übersetzungen mit Nennung des Übersetzers, hier Mr. Francis

---

<sup>85</sup>Vgl. [28] Genette, S. 304.

<sup>86</sup>Shari Benstock betont die Funktion der Bewußtmachung der auktorialen Präsenz in den Fußnoten, indem der implizite Autor sich sowohl dem Text als auch dem Leser zuwendet. Eine Analyse der Fußnoten unter diesem Aspekt findet sich für *Tom Jones* und *Tristram Shandy* in [13] Shari Benstock: “At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text”. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 98(2), March 1983, S. 204–25, hier S. 205–207 bzw. 207–210.



(VIII, 13 [S. 422], IX, 1 [S. 436], XII, 10 [S. 587]). Daneben hat die Übersetzung in IX, 6 (S. 460) die unmittelbare Funktion der Erklärung des Wortwitzes im Text, indem ein Mißverständnis einer Figur bezüglich des Wortgebrauchs (*non sequitur* als Beleidigung) berichtigt wird.

Dieselbe traditionelle paratextuelle Funktion der Erleichterung des Textzugangs übernehmen auch Anmerkungen, die hilfreiche oder notwendige Informationen zum Verständnis von Textstellen liefern, wie die Kontextualisierung der Ortsangabe in X, 9 (S. 501), die Erläuterung eines Bildes in XIII, 5 (S. 622) oder die Identitätsklärung einer erwähnten Person in X, 3 (S. 479). Der Name eines berühmten Schauspielers dient in IX, 1 (S. 438) als Verweis auf eine Analogieebene auch der Exemplifikation des poetischen Prinzips der Naturnachahmung durch Welterfahrung als Voraussetzung für die Gattung *History* (Weltbühne) durch die Gleichsetzung mit der Natürlichkeit der Schauspielkunst auf der Bühne basierend auf dem Studium der Natur und nicht der Imitation von Vorgängern (Fortführung des Vorworddiskurses). Einen hilfreichen Verweis auf eine die Argumentation stützende Quelle liefert z. B. die Anmerkung in XIII, 2 (S. 610). Daneben bringen andere diskursiv abschweifende Anmerkungen ergänzende Informationen betont sozialkritischen Charakters mit ein, etwa in IV, 14 (S. 196) (Unversorgtheit der *inferior clergy*) und XVIII, 6 (S. 832) (Mängel im Rechtssystem), die gezielt außerdiegetische empirische Zusatzinformationen mit deutlichem rhetorischem Handlungsappell liefern.

Eine letzte wichtige paratextuelle Funktion der Anmerkungen ist die unmittelbare auktoriale Interpretation von Textstellen. Dazu gehört die Interpretation von offensichtlich unklaren Textteilen, wie in X, 8 (S. 496), oder das Anstellen von Vermutungen über Referenzen im Text (Kommentierung), wie in XVI, 5 (S. 755), die nicht aufgelöst werden können. Interessant ist hierbei die teilweise Infragestellung der Allwissenheit des Erzählers, wenn Mutmaßungen über die Bedeutung von Figurenäußerungen gemacht werden, die die sonst vom Erzähler problemlos geleistete Innenperspektive ersetzen. Die anmerkende Instanz führt hier eine Unsicherheit gegenüber der erzählenden Instanz ein<sup>87</sup>, die einer potentiellen Identitätsbeziehung von Autor und Erzähler widerspricht. Dadurch wird der Erzähler freilich erst zu jenem charakteristischen polyphonen Ganzen, der Theoretiker ist, auf die Authentizitäts- und Zeugenfiktion (Bekanntheit mit den Figuren) zurückgreifen kann, Fehler korrigiert, aber selbst Unsicherheiten verursacht, die den Text offen gestalten ohne seine Autorität aber, wie später *Tristram Shandy*, infragezustellen. Gleichzeitig erneuert der Erzähler dadurch aber seinen Aufruf an den Leser zur unentbehrlichen interpretatorischen Mitarbeit am Text, zumal auch Elemente des Binnenvorworddiskurses in die Anmerkungen hinein fortgeführt werden. Die punktuelle lektürebegleitende Rezeptionssteuerung, die zudem den soziohistorischen Hintergrund der zeitgenössischen Gesellschaft im paratextuellen Schwellenraum andeutet, trägt somit weitestgehend zum Gelingen eines „guten“ Textverständnisses im Sinne des Textadressanten bei, der Paratext erfüllt seine textgebundene Aufgabe der Rezeptionserleichterung.

Das Beispiel der Paratextverwendung in einem klassischen Erzähltext des 18. Jh.

---

<sup>87</sup>Vgl. [28] Genette, S. 319.

hat also bereits gezeigt, daß die Paratexte untereinander und auch in Beziehung zum Text ein komplexes System von Wechselwirkungen aufbauen, das eine kategorische Trennung von Text und Paratext als unsinnig erscheinen läßt. Dabei stand der Paratext, formal und inhaltlich aber doch deutlich vom Text unterschieden, stets im Dienst der nach auktorialen Gesichtspunkten „optimalen“ Lektüre des Texts. Die beiden nun folgenden Beispiele werden diese enge Verbindung und Verflechtung zwischen Text und Paratext, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, bestätigen und in mancher Hinsicht noch deutlicher funktionalisieren und v. a. radikalieren.

## Kapitel 4

# Satire als Bruch mit den Konventionen des Paratexts: Jonathan Swifts *A Tale of a Tub* (1704/10)

Swifts satirische Erzählung *A Tale of a Tub* (1704/10) stellt im Gegensatz zum vorigen Text ein frühes Beispiel für den gezielten Bruch mit den traditionellen Paratextfunktionen dar, indem die Konvention als formal erstarrt und inhaltlich weitgehend sinnentleert, weil unglaubwürdig, entlarvt wird. Ein Grundcharakter der Satire, das Aufbrechen erstarrter Strukturen, wird hier besonders deutlich. Swifts Skandalerfolg, eine schonungslose Abrechnung mit allen *moderns* in Form der Selbstdekuivierung eines *hack-writers*, ist zudem ein besonders prägnantes Beispiel für die extensive Verwendung von Elementen des Paratexts und der Kommentierung ihrer Formen und Funktionen, die eine zentrale Rolle im digressiven Diskurs über die *abuses in learning* spielt. Der komplexe vielstimmige Text soll als widersprüchliches satirisches Kontrastbild zur konventionellen Verwendung des Paratexts im letzten Beispiel auch eine Vorbereitung auf die radikalere „dekonstruktivistische“ Paratextbehandlung in *Tristram Shandy* sein.

### 4.1 Der Name des Autors

Der Autorenname als funktionalisierbares paratextuelles Ordnungsmittel ist in *A Tale of a Tub* nicht existent. Das Werk wurde 1704 anonym veröffentlicht und bis auf den Namen des Verlegers John Nutt findet sich auf dem Titelblatt kein Hinweis auf die genauere Herkunft des Werks. Die Identität des empirischen Autors war lange Zeit unbekannt, es wurden die verschiedensten Namen für die Autorschaft reklamiert. Swifts Inkognito sollte als Modus der Satire freilich den Autor zunächst vor Anfeindung oder gar Verfolgung schützen, im Unterschied zu den meisten Anonymen des späteren 18. Jh., die weitgehend gar nicht die Funktion hatten den Autor wirklich geheim zu halten, sondern stattdessen vielmehr eine völlig normale Form

der Publikation darstellten<sup>1</sup>. Trotz seiner eifrigen Bemühungen um die Bewahrung der Anonymität wurde Swifts Name aber als einer unter mehreren immer wieder mit dem Werk in Verbindung gebracht und es ihm letztlich offiziell von außen zugeschrieben. Dabei war die anonyme Publikation, also das Fehlen eines Besitzanspruchs auf das Werk, sehr ernst gemeint, Swift lehnte es zu Lebzeiten ab, sich zu dem Text zu bekennen (der Peritext seines Onyms ist folglich posthum), das Werk wurde auch nie in die späteren (offiziellen) „anthumen“ Gesamtausgaben aufgenommen. Swifts Umsicht, keinesfalls mit dem Werk in Verbindung gebracht zu werden, führte sogar zu konsequent alternativen Betitelungen des Werks im Peritext und Epitext. Swifts Titel für das Werk im privaten Gebrauch und den epitextuellen Korrespondenzen war stets „*ℰc.*“<sup>2</sup>

Ein Mittel der Gewährleistung dieser Anonymität ist die tatsächliche Benutzung einer Sonderform des Pseudonyms, der sog. Autorenunterschiebung eines anonymen Autors. Der empirische Autor Jonathan Swift schreibt das Werk einem im Text auftretenden, fiktiven namenlosen Autor zu, dem (von der Kritik getauften) „Grub–street hack“<sup>3</sup>, wodurch sich Swift natürlich noch zusätzlich aus der Verantwortlichkeit für den Text entzieht. Diese Autorenunterschiebung erstreckt sich dabei sowohl auf den Paratext als auch auf den Text und seine Konzeption selbst. Der unterschobene Autor (eine unter mehreren textuellen Stimmen) ist durch die Zuschreibungsfiktion mit allen Vorrechten und Funktionen des Autors versehen, also auch mit der Möglichkeit das Werk zu betiteln, es zuzueignen, ein Vorwort zu verfassen usw.<sup>4</sup> Seine Verantwortung für diese Peritexte beglaubigt gleichzeitig seine Existenz als literarische Instanz, die einen literarischen Text mit dem dazugehörigen Paratext schafft, d. h. „für die Erstellung des Textes, seine Entstehung und Aufmachung verantwortlich zeichnet und sich seiner Beziehung zum Publikum bewußt ist.“<sup>5</sup> Dieser Beglaubigung dienen neben dem komplexen Verwirrspiel im umfangreichen peritextuellen Einleitungsapparat auch die im gesamten Text verstreuten „autobiographischen“ Einzelheiten über seine Herkunft, sein schriftstellerisches Renommee und Verständnis und seine aktuelle lebensweltliche Situation, wodurch er, als Person und als Repräsentant einer Klasse von Autoren wie sonst nur im diffusen

<sup>1</sup>Vgl. [28] Genette, S. 46f.

<sup>2</sup>Ein weiterer Hinweis auf die gezielte Verschleierung von Swifts Autorschaft ist die Tatsache, daß er das Werk nicht durch seinem Stammverleger Benjamin Tooke verlegen ließ, wodurch Rückschlüsse auf ihn als Autor erheblich leichter gewesen wären, sondern durch John Nutt, einem Freund, der vermutlich genau im Sinne Swifts arbeitete. Vgl. die Einleitung in [11] Jonathan Swift: *A Tale of a Tub*. Hg. mit einer Einleitung und Anmerkungen von A. C. Guthkelch und D. Nichol Smith. Oxford: Oxford UP, 1920, S. xi f.

<sup>3</sup>Die erfolgreiche Autorenunterschiebung führte in den 1720 nicht autorisiert erschienenen *Miscellaneous Works, Comical and Diverting* by T[he]. R[everend]. D[r]. J[onathan]. S[wift]. D[ean]. O[f]. [St.]P[atrick's]. I[n]. I[reland]. in zwei Bänden zur expliziten Benennung des Autors auf der Titelseite als „A Member of the Illustrious Fraternity of Grubstreet“ (vgl. auch SECT. I. [S. 29]). Der zweite Band wurde zusätzlich mit einem Titlonym einem „certain poultry Scribler, commonly called, The Author of the first“ zugeschrieben. In und zit. n. [45] Pat Rogers: *Grub Street. Studies in a Subculture*. London: Methuen, 1972, S. 232.

<sup>4</sup>Durch den typisch literarischen Akt der Paratextwahl- und -adressierung konstituiert sich der Erzähler automatisch als (unterschobener) Autor. Vgl. [28] Genette, S. 151.

<sup>5</sup>In [28] Genette, S. 288.

Epitext präsent bleibt. Der Paratext parodiert also augenblicksfixiert das Leben des offenbar verrückten *hack-writers* im Literaturbetrieb.

Swift nutzt die Form der Autorenunterschubung als Vorsichtsmaßnahme zum Schutz vor den Opfern seiner Satire und mit Rücksicht auf seine Karriereambitionen in der anglikanischen Staatskirche, die aber durch die Entlarvung seiner wenngleich geleugneten Autorschaft stark behindert wurden. Gleichzeitig wird sie gezielt für Swifts satirische Absicht eingesetzt: der unterschobene Adressant des Texts ist und muß namenlos sein, da er als fiktionale Autoren-gestalt nur ein austausch- und wandelbarer Vertreter einer größeren Autorengruppe ist, nämlich den *moderns*, die in ihrer Gesamtheit und Diversifikation (z. B. *Grub-street hacks*, Wissenschaftler der Royal Society, schlechte Schriftsteller, „pedantische“, gelehrte Philologen) angegriffen werden. Die häufigen Schmähungen der *moderns* durch den *hack* selbst sind dabei immer wieder ironisch gebrochen. Das Fehlen eines Namens ist auch Teil der Mystifizierungsstrategie, die der Paratext um Text herum aufbaut, der Name fehlt möglicherweise, so wird angedeutet, aufgrund der Überlieferungsgeschichte (Anm. auf S. 33). Die Austauschbarkeit des Namens ist zudem nach der satirischen Intention Voraussetzung dafür, daß der *hack*, wie er selbst berichtet, für alle Parteien gleichzeitig schreiben kann (der Name ist dabei bereits Indiz für einen bezahlten Schriftsteller: das *Tale* ist ein Auftragswerk), d. h. er auch überzeugend in alle (selbst widersprüchliche) Rollen schlüpfen kann. Zudem wird dadurch auf die zu erwartende dominant pragmatische Funktion (Ablenkung der Angriffe der *wits* auf das Staatsschiff, Kontroverse um die *ancients* und *moderns*) der folgenden Abhandlung als Gebrauchstext verwiesen (vgl. auch die Betitelung als Karikatur der zeitgenössischen [journalistischen] Pamphletliteratur). Der im einleitenden Paratextapparat und v. a. in den vielen *digressions* sehr anwesende *hack* verabschiedet sich in der “CONCLUSION” dann in die Anonymität aus der er gekommen ist, Autobiographie und Fiktion sind dabei auf komplexe Weise ineinander verwoben, er anonymisiert sein Werk letztlich notgedrungen selbst. Die Kurzlebigkeit der literarischen Moden, deren größter Verfechter er selbst ist, veranlaßt ihn dazu, sein zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ironischerweise schon wieder „veraltetes“ (später sogar klassisches) Werk unsigniert zu lassen. Die Austauschbarkeit der Autoren ist letztlich satirisch daran exemplifiziert, daß es dem Verleger überlassen bleibt, das Buch einfach irgendeinem gerade erfolgreichen Autor zuzuschreiben (dessen Name dann ein Apokryph<sup>6</sup> ist [S. 102]).

Trotz der anonymen Veröffentlichung des Texts tauchen im Paratext zu verschiedenen Zeiten der Publikationsgeschichte aber mehrere Namen von Adressanten oder Verfassern einzelner Paratexte auf. In der Originalveröffentlichung von 1704 zeichnet der BOOKSELLER<sup>7</sup>, potentiell also zumindest (als pseudoauthentisch allographe Peritexte) der auf der Titelseite erwähnte und damit die Authentizitätsfiktion stützende empirische Verleger John Nutt, verantwortlich für die Zueignung an John Lord Somers (S. 10–13, Signatur “THE BOOKSELLER”) und das Vorwort “THE BOOK-

<sup>6</sup>Vgl. [28] Genette, S. 50.

<sup>7</sup>Im 18. Jh. entsteht ein komplexes Zusammenspiel von “author”, “editor”, “bookseller” und “printer” mit (gerade im Bereich des Paratexts) häufig wechselnden Adressantenrollen in den einzelnen Teilen des Werks, auf die der Rezipient jeweils unterschiedlich angepaßt reagieren muß.

SELLER TO THE READER.” (S. 13). In der fünften Auflage von 1710 taucht dann die Bezeichnung “AUTHOR” als verlegerische Präsentation erstmals auf der Titelseite auf (vgl. Abbildung 4.2 [S. 54]) als Verfasser des Texts und von “AN APOLOGY / For the &c.”, die nachträglich hinzugefügt wurde. Die ebenfalls nachträglich fiktiv und authentisch allographen “Explanatory Notes” werden gleich mehreren, kaum ernsthaft verschleierte Verfassern “W. W—tt—n, B. D. and Others” zugeschrieben. Auf die jeweiligen Funktionalisierungen dieser fiktiven und authentischen Adressanten und Verfasser muß im Kontext der Paratexttypen in dem sie auftauchen noch genauer eingegangen werden.<sup>8</sup> Das resultierende polyphone Gebilde stellt zusammen mit der Autorenunterschubung und ihrer textuellen Ausgestaltung aber bereits einen Teil der Verschleierungsstrategie dar, die durch die folgenden Paratexte noch ausgebaut wird und den Eintritt in den Text keineswegs traditionell textdienlich erleichtert (dies ist nach der satirischen Intention auch nicht beabsichtigt), wie dies die bloße Informationsvergabe durch das Onym des Autors bei *Tom Jones* tat. Schon auf der Titelseite zeigt sich vielmehr, daß der Paratext hier primär funktionalisiertes satirisches Gestaltungsmittel für den unterschobenen fiktiven Autor ist.

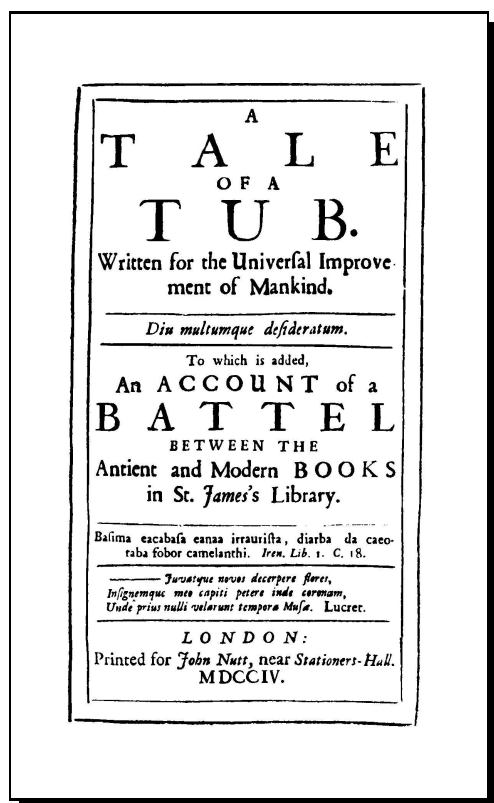
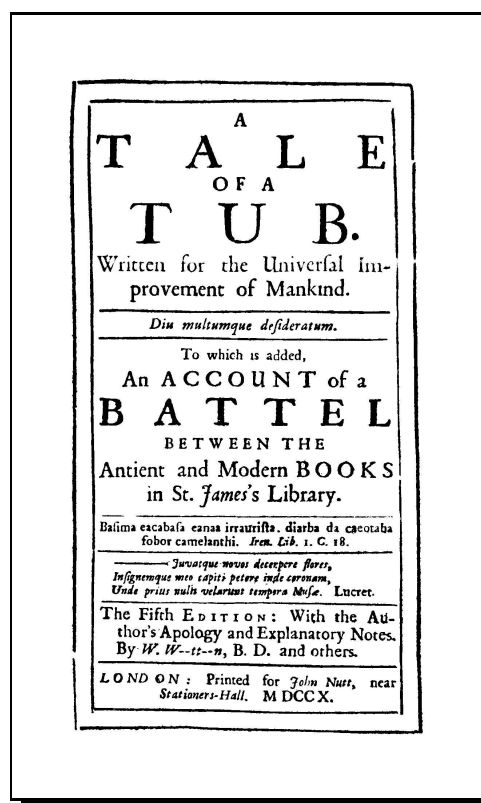
## 4.2 Das Titelblatt als System

Das Titelsystem von *A Tale of a Tub* (vgl. die Abbildungen 4.1 und 4.2 [S. 54]) macht rein optisch bereits die Strategie der parodistischen Anhäufung anspielungsreicher paratextueller Elemente deutlich. Die Titelseite der Originalausgabe<sup>9</sup> beinhaltet fünf differenzierbare Elemente: den typographisch besonders ausgezeichneten Haupttitel (der vor SECT. I. [S. 25] bzw. als thematischer Teil der Zwischentitel für das *Tale* wiederholt wurde), zwei werbende Zusätze in englischer und lateinischer Sprache, den Titel eines der beiden Werke, die mit dem Hauptwerk veröffentlicht wurden,<sup>10</sup> zwei fremdsprachliche Motti mit Quellenangaben und den Druckervermerk mit Veröffentlichungsdatum. Der interpretative Zusatz zum Titel (“Written for the Universal Improvement of MANKIND”) ist hier, da nur unkonkret verbunden, kein Untertitel im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr eine auktoriale oder eher verlegerische Anpreisung. In dieselbe Kategorie gehört auch das lateinische „Diu multumque desideratum“, das gleichzeitig überleitet zu den beiden fremdsprachli-

<sup>8</sup>Die Implikationen verschiedener Autorennamen in *A Tale of a Tub* untersucht [49] Neil Saccamano: “Authority and Publication: The Works of ‘Swift’”. In: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 25(3), Fall 1984, S. 241–262.

<sup>9</sup>Vgl. auch “General Introduction ‘XII: List of Editions’” in [11] Swift (Guthkelch/Smith), S. lxiii–lxxv.

<sup>10</sup>*A Tale of a Tub* wurde seit der Erstveröffentlichung zusammen mit zwei weiteren Werken publiziert, nämlich *The Battle of the Books* und *The Mechanical Operation* (Kurztitel). Interessant ist dabei, daß auf den Haupttitelseiten der verschiedenen Ausgaben (aus Platzmangel oder als Folge der angemerkten Interpretation gleich zu Beginn der *Mechanical Operation* [S. 126]) lange nur die Titel der beiden ersten Werke (*The Battle of the Books* in leicht gekürzter Form) erschienen, während die beiden Zusatzwerke allerdings eigene Binnentitelseiten hatten. Erst in der “Seventh EDITION” (1726) tauchen erstmals alle drei Titel der Werke auf dem Titelblatt auf (vgl. die Reproduktion dieser Titelseite auf S. xxix).

Abbildung 4.1: Titelseite der Originalausgabe von *A Tale of a Tub* (1704)Abbildung 4.2: Titelseite der fünften Auflage von *A Tale of a Tub* (1710)

chen Motti, die schließlich ebenfalls wiederum einen Kommentar zu Titel und Text beinhalten. Auf der Seite vor dem Titelblatt, i. e. der gegenüberliegenden (linken) Seite, fand sich in der Originalausgabe dann auch noch eine Liste von Titeln fiktiver Werke desselben Autors. Diese "Treatises" wanderten (um einem Titelbild Platz zu machen) von ihrem kanonischen peritextuellen verlegerischen Platz vor dem Titel in der ersten Auflage dann in der fünften Auflage auf die Seite hinter dem Titelblatt vor die neu eingefügte "APOLOGY" mit "POSTSCRIPT."

### 4.2.1 Der Titelapparat

Offensichtlich ist der Haupttitel *A / Tale / of a / Tub* sowohl durch seine allgemeine, unbestimmte Form als auch inhaltlich durch die unmittelbare Assoziation der Redensart ("a 'cock and bull' story", in diesem Sinne ist der Titel rein rhematisch) von vornherein weitgehend unbrauchbar für eine sinnvolle und distinguierende Betitelung eines Buchs. Die Identifikationsfunktion ist dadurch, wenn überhaupt, nur sehr schlecht erfüllt. Doch ist dies freilich bereits Teil von Swifts Ironiestrategie, die durch *A Tale of a Tub* von Beginn an auch ein „schlechtes Buch“ im Stil der *Grub-street*-Produktionen parodiert. Dabei wurde der Titel vom *hack* in Überein-

stimmung mit der leeren *Grub-street*-, „Tradition“ ausgewählt, wobei die Eitelkeit und der Größenwahn der *Grub-street-hacks* bereits offen zutage tritt:

I have, with much thought and application of mind, so ordered that the chief title prefixed to it [this treatise] (I mean, that under which I design it shall pass in the common conversations of court and town) is modelled exactly after the manner peculiar to *our* society. [S. 33]

Neben dieser offenbar primär „poetischen“ Funktion des Titels (werb wirksam eingängige Redewendung), läßt sich der Titel aber auch traditionell als zusammengesetzter Titel auffassen. Die deskriptive Funktion des Titels erfüllt dann, wie schon bei *Tom Jones*, offenbar wieder eine gemischte Form einer Kombination aus einem rhematischen (Form) und einem thematischen Teil (Inhalt). Das „Tale“ fungiert dabei als die rhematische Gattungsangabe, die spätestens am Anfang der Binnenhandlung (SECT. II. [S. 34]) mit dem genrespezifischen Gattungssignal für das Märchen („Once upon a time“) auch bestätigt wird, welches aber wiederum nicht gattungskonform beendet wird. Der thematische Teil bildet jetzt allerdings nicht mehr eine eindeutige unmittelbare Rezeptionssteuerung (durch den Verweis auf den Protagonisten, wie bei *Tom Jones*, oder zumindest den fiktiven Autor, wie bei *Tristram Shandy*), sondern eine mehrdimensionale Referenz auf den Text, die sich in ihren Einzelheiten aber erst während der Lektüre erschließt. Die traditionelle illokutorische Wirkung der dialektischen Verbindung von Titel und Text als Vorinformation zur Steuerung der Rezipienten ist dabei zugunsten eines satirisch verarbeiteten vielschichtigen Bedeutungskomplexes aufgegeben. So lassen sich folgende Bedeutungen für den Begriff „Tub“ als in der Zeit gebräuchlich und im Text auch tatsächlich aktualisiert nachweisen.

Einmal ist dies natürlich die auktoriale metaphorische Titelexplikation, die der *hack* selbst in „THE PREFACE“ (S. 18f.) unter Bezug auf die unmittelbare Wortbedeutung „Tonne“ liefert. Als Auftragswerk soll es, so die explizit auktoriale Eigencharakterisierung für das Werk, als über Bord geworfenes „empty tub“ lediglich ein Verwirrung stiftendes, inhaltlich leeres Ablenkungsmanöver für die *wits* (Wale) sein. Dadurch sollen diese davon abgehalten werden, ständig die Schwachpunkte der Religion und des Staatswesens (Schiff) anzugreifen unter Rückgriff auf das „Waffenarsenal“, das die materialistische Staatsphilosophie von Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651) dazu bereitgestellt hatte. Durch diese Explikation erscheint der Text also bereits als offen, spielerisch, ablenkend und potentiell digressiv charakterisiert („hollow, and dry, and empty, and noisy, and wooden, and given to rotation“ [S. 18]).<sup>11</sup> Eine weitere gebräuchliche Verwendung des Terminus *tub* ist die für die Kanzel nonkonformistischer Prediger (*tub-preachers*), wodurch einerseits auf die in SECT. I. „*The Introduction.*“ (S. 25f.) diskutierte notwendige Erhöhung des Sprechers über seine Hörer durch ein wie auch immer geartetes Podest (*pulpit, ladder,*

<sup>11</sup>Dabei ist die schriftstellerische Schaffenskraft der *hacks* bereits daran versinnbildlicht, daß aus der Vorgabe *tub* des Grand Committee als Auftraggeber durch den *hack* natürlich *A Tale of a Tub* wird. Dem intendierten Leser wird im Rezeptionsprozeß dann implizit bewußt gemacht, daß diese erste Assoziation, und nicht die Titelexplikation des *hack* (ein bewußt eingesetztes Verschleierungsmanöver als Rezeptionserschwerneis), der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive entspricht.



*stage itinerant*) angespielt wird, andererseits schon der wichtige Themenkomplex der *abuses in religion* im eigentlichen *Tale* selbst angedeutet ist.

Der Titel deutet durch seine zumindest indirekt deskriptive Funktion als metasprachliches Zeichen also ein potentielles Bedeutungsspektrum an, geht als Paratext aber kaum über die bloße Identifikation des Werks hinaus (der Titel erfüllt die deskriptive Funktion aber sogar noch besser als die bloße Identifikationsfunktion). Als prospektive Interpretation des Texts verweist er zwar auf verschiedene Themenkomplexe, aber eine tatsächliche Rezeptionssteuerung durch den Titel wird dadurch nicht ermöglicht. Anders als bei *Tom Jones* verführt der metaphorische Titel hier eher durch seine Komik und seine (möglicherweise unvermutete) Mehrdeutigkeit oder Dunkelheit zur Lektüre, da eine konkrete, noch nicht einmal eine positive Erwartung aus dem Titel nicht unmittelbar abgeleitet werden kann. Zur Gewährleistung dieser positiven Beeinflussung des Lesers (normalerweise durch die konnotative Funktion des Titels geleistet) dienen dem Titelsender die beiden werbenden pseudoverlegerischen Zusätze zum Titel: “Written for the Universal Improvement of MANKIND” (schon typographisch sehr nahe an den Titel herangerückt) ist dabei eine ironische intertextuelle Anlehnung an ähnliche Phrasen auf den Titelseiten der Abhandlungen der Royal Society<sup>12</sup>, wodurch der gesellschaftliche Nutzen ihrer wissenschaftlichen Experimente herausgestellt werden sollte.<sup>13</sup> Diese intertextuelle Bezugnahme übernimmt also auch bereits bürgende Funktion, wobei der unmittelbare Bürge selbst, stimmig mit der satirischen Intention, jetzt freilich nicht mehr ein *ancient*, sondern ein ebenfalls großenwahnsinniger *modern* ist.<sup>14</sup> Die zusätzliche lateinische Ergänzung „Diu multumque desideratum“ (die typographisch genauso wie die beiden Motti abgegrenzt ist) unterstützt diese Werbefunktion, indem im Stil der *moderns* typisch opportunistisch zusätzlich auf das traditionsreiche (und –suggerierende) Werbemittel einer klassischen Sprache zurückgegriffen wird. Der dadurch gleichzeitig erzeugte mottoähnliche Effekt wird dann noch durch die zusätzliche Anhäufung zweier tatsächlicher Motti parodistisch überladen.

### 4.2.2 Die Motti

Die beiden originalen Zitatmotti von *A Tale of a Tub* entsprechen ihrem Status nach der kanonischen Definition dieses Paratextelements. Es handelt sich dabei um echte, zugeschriebene, allographe Einleitungsmotti, die im Kontrast zum Titel unmittelbar auf die tatsächlich angesprochene intellektuelle Leserschaft verweisen. Es besteht eine deutliche Diskrepanz zwischen dem volkstümlich sprichwörtlichen Titel und den hochtrabend gelehrten Motti. Sie schreiben zusammen, paradoxer-

<sup>12</sup>Vgl. [42] Ronald Paulson: *Theme and Structure in Swift's Tale of a Tub*. Band 143 der Reihe *Yale Studies in English*. New Haven: Yale UP, 1960, S. 161.

<sup>13</sup>Impliziert wird dadurch selbstverständlich, daß die Royal Society ihren Ursprung in der *Grubstreet* hat. Swift wurde durch deren teilweise absurden Experimente in seiner Ablehnung den neuen utilitaristischen Wissenschaften gegenüber bestärkt. Im dritten Buch von *Gulliver's Travels* (1726) holt er dann bekanntlich zum Rundumschlag gegen die Royal Society aus.

<sup>14</sup>Die Kontroverse zwischen den *ancients* und *moderns* wird auch schon durch den Titel *The Battle of the Books* auf der Titelseite angedeutet, das fiktiv allographe Vorwort des Verlegers vor diesem Text (S. 104) faßt den Hintergrund des Streits knapp zusammen.

weise fast als aussagekräftigste Elemente des Titelsystems, die schon eingeführten Themenkomplexe der *abuses in religion and learning* fort.

Das Motto „Basima eacabasa eanaa irraurista, diarba da caeotaba fobor came-lanthi. *Iren. Lib. 1. C. 18.*“, zitiert nach der *Adversus Haereses* des Kirchenlehrers Irenaeus, ist Teil eines gnostisch häretischen Initiationsritus, “the more thoroughly to bewilder those who are being initiated”<sup>15</sup> als Voraussetzung der Erlösung des Einzelnen.<sup>16</sup> Das Motto beinhaltet dabei einen indirekten Titel- und Textkommentar. Als für den normalen Leser völlig unverständlicher Paratext erschwert das Motto, wie schon der „dunkle“ Titel, bewußt den Zugang zum Text, es ist daher zunächst auch in bezug zum polyphonen, oft widersprüchlichen und solipsistisch unklaren Stimmengewirr des Texts zu sehen. Der Leser wird dadurch auf die vielen Mystifikationen und dunklen, komplexen Motive der diskutierten *abuses in religion* im *Tale* vorbereitet. Allein der Versuch, in das Motto Sinn hineinzuzinterpretieren ist natürlich zum Scheitern verurteilt und, wie später die Exzesse der Anmerkungs-wut<sup>17</sup>, der Kritik ausgesetzt. Darüberhinaus ist das Motto aber konkreter nur über die angegebene Quelle zu kontextualisieren.<sup>18</sup> Dadurch wird es mit den nonkonformistischen Strömungen, die schon im Titel angedeutet wurden (*tub-preachers*), in Zusammenhang gebracht. Als formelhafter Spruch spielt es dabei auf ein in diesen Sekten praktiziertes Ritual an, bei dem Mitglieder in mystisch entrückte Zustände versetzt wurden. Swift, der diese Form der Irrationalität, des *religious enthusiasm*, als Vertreter der Orthodoxie verabscheute, spielt damit gleichzeitig auf die Binnenhandlung des *Tale* an, wodurch solche Exzesse unmittelbar mit Ketzerei und fortschreitendem Wahnsinn assoziiert werden. Dadurch erhält das Motto, gestützt durch die spätere erklärende Anmerkung Wottons, eine mittelbare Kontextualisierungsfunktion für Titel und Text, die sich allerdings erst während der Lektüre erschließt.

Das Zitatmotto „—*Juvatque novos decerpere flores,/ Insignemque meo capiti pe-tere inde coronam,/ Unde prius nulli velarunt tempora Musæ.* Lucret.“ aus Lukrez’ *De Rerum Natura* bezieht sich analog dazu auf die *abuses in learning*<sup>19</sup> und liefert im Kontrast zum vorhergehenden Motto noch den konkretesten paratextuellen Kommentar zum Werk. Dabei wird jetzt sogar ein *ancient* als indirekter Bürge für die Literaturlauffassung der *moderns* mißbraucht, indem die Neuartigkeit als einziges „Qualitätsmerkmal“ moderner Dichtung absolut gesetzt wird. Die Geschichtslosigkeit der *moderns* wird so geradezu als historisch seit der Antike verbürgt dargestellt und ergänzt als signifikanter Kommentar oder sogar Rechtfertigung der folgenden Abhandlung den Vorworddiskurs und die *digressions*, indem für den Preis der traditionslosen „Originalität“ jedes Mittel der Darstellung in Kauf genommen wird

<sup>15</sup>Aus den Anmerkungen zu [10] Swift (OUP), S. 201.

<sup>16</sup>Vgl. für den religiösen Hintergrund [42] Paulson, S. 96–100 und passim.

<sup>17</sup>Vgl. Abschnitt 4.6 (S. 72).

<sup>18</sup>Vgl. [11] Swift (Guthkelch/Smith), Anmerkungen auf S. 187 und 347.

<sup>19</sup>Vgl. Ronald Paulson: “If the epigraph from Irenaeus is ostensibly an initiation of the reader into the religious mysteries of the book, the second epigraph [...] extends the theme to literature. It is an invocation of the muses, but one which asks them to keep their distance: the poet wants to find something altogether new.” In [42] Paulson, S. 99.

(Anhäufung von Paratexten aller Art, Abwechseln von *Tale* und *Digressions* etc.). In parodistischer Respektlosigkeit für die *ancients* flechtet sich der *hack* also einen Kranz für sein Dichterkraut, ohne aber bezeichnenderweise dafür auf die nötige Inspirationskraft der Musen zurückzugreifen. Gleichzeitig wird dadurch auf die absurden Anstalten des *hack* verwiesen, generell die Trennung von *ancients* und *moderns* aufzuheben, indem die *ancients* gänzlich in den „modernen“ Diskurs geschichtsloser Jetzt-Fixiertheit einverleibt werden: alles wird dabei in eine „Tonne“ geworfen.<sup>20</sup>

### 4.2.3 Die Titelliste

Das letzte paratextuelle Element im Kontext des Titelblatts sind die „Treatises written by the same Author“. Die parodistische fiktiv allographe Liste der Werke vom selben Autor gewinnt als „persönlicher Katalog des Autors“<sup>21</sup> (verlegerische Präsentation bzw. Ankündigung) eine zentral werbende Funktion, sie will den Autor als scheinbar kanonisiert aufwerten und dadurch zur Lektüre anregen. Die Titel verweisen dabei gleichzeitig auf die häufigen, umfangreichen Bibliographien in den gelehrten Texten der *moderns* und machen durch die deskriptive Funktion als bloße Sammlung von Paratexten (ohne zugehörige Texte), gebündelt die völlige Wert- und Sinnlosigkeit der Produktionen der *moderns* anschaulich. Gleichzeitig stellen die Titel einige der zentralen Themen der Satire auf die *abuses in religion and learning* vor und parodieren die zeitgenössisch typische Form der Wissensvermittlung.<sup>22</sup> Die erfundenen satirischen Buchtitel, bei denen es sich durchweg um die typischen gemischten Titel handelt, sind dabei eine beliebte komische Tradition der Zeit, durch deren Anknüpfung hier erneut eine Unsitte in *Grub-street*-Werken, die unverdiente Eigenwerbung, angeprangert wird. Die bewußte Verwendung einer verlegerischen Konvention für die eigene satirische Absicht verweist dabei auf die Intention der Satire, die angegriffenen Werke der *moderns* allesamt als *Grub-street*-Produktionen erscheinen zu lassen, die bis auf die materielle Form und Aufmachung (Gestaltung/Typographie) der Texte selbst parodiert werden sollen. So erklärt sich auch das Verbleiben der Liste der elf „Treatises“ in der Ausgabe von 1710, obwohl sie von ihrem kanonischen Ort weichen mußte: durch die Integration selbst solcher ursprünglich flüchtiger Paratextformen in das satirische Spiel, werden sie zu dauerhaften Peritexten, d. h. sie textualisieren sich mit dem Auftreten.

Ein auxiliärer Charakter im Sinne der vorinformierenden Rezeptionssteuerung ist auch bei den Paratextelementen im Kontext des Titelblatts also weitgehend aufgegeben. Dennoch sind sie funktional als charakteristische Satiremittel freilich auf das engste mit dem Text verbunden und daher unentbehrlicher Bestandteil des par-

<sup>20</sup>Vgl. John R. Clark: „By far the most extreme argument put forth by Wotton and Fontenelle was one that began to obscure the differences between ancients and moderns themselves—that displaced and confounded antiquity and modernity, that usurped antiquity into modernity, or that doubted antiquity’s very existence.“ In [20] John R. Clark: *Form and Frenzy in Swift’s Tale of a Tub*. Ithaca und London: Cornell UP, 1970, S. 112.

<sup>21</sup>In [28] Genette, S. 100.

<sup>22</sup>Vgl. [52] Miriam Kosh Starkman: *Swift’s Satire on Learning in A Tale of a Tub*. New York: Octagon Books, 1968 [Nachdruck der 1. Auflage 1950 bei Princeton UP], S. 110.

odistischen Werks.

### 4.3 Die Zueignungen

Nach dem schon erwähnten parodistischen Prinzip der „modernen“ Paratextanhäufung<sup>23</sup> finden sich auch zwei ungewöhnliche Zueignungen in Form von ausführlichen Widmungsepisteln am Beginn von *A Tale of a Tub*, die beide formal bis auf jeweils ein Element (Adressant bzw. Adressat) noch dem traditionellen Status des Paratextelements entsprechen. In einer offiziellen auktorial verantworteten, also lediglich „pseudoverlegerischen“ Zueignung an einen öffentlichen Zueignungsempfänger adressiert zunächst der „BOOKSELLER“ das Werk „TO THE RIGHT HONOURABLE / JOHN LORD SOMERS [1651–1716].“ (S. 10–13), einem bedeutenden Politiker, Bibliophilen und angesehenen Mäzen der Zeit, zu dem Swift (als Anhänger der Whigs noch) ein freundschaftliches Verhältnis hatte.<sup>24</sup> Die darauffolgende fiktiv auktoriale Zueignung des *hack* ist dagegen ostentativ an eine kollektive Entität<sup>25</sup> gerichtet, „THE EPISTLE DEDICATORY, / TO HIS ROYAL HIGHNESS / PRINCE POSTERITY.“ (S. 14–18) macht hier den traditionell privaten Paratext, einem lediglich öffentlichen Akt bei dem der Leser nur als Zeuge anwesend ist, durch den Adressanten zum öffentlichen Paratext. Die Aufgabenverteilung der beiden Zueignungen ist dabei zugespitzt aber adressantengemäß stimmig: während sich der Verleger um den Absatz kümmert, sorgt sich der Autor allein um seinen literarischen (Nach-)Ruhm.

Die fiktiv allographe Zueignung des „BOOKSELLER“ verbindet beißenden Spott für die sinnentleerte Konvention einer Zueignung und deren Adressanten (*moderns*) mit einer ernsthaften Zueignung an den Adressaten. In paratextueller Hinsicht erschöpft sich die Zueignung weitgehend im Formzitat, der Inhalt verhält sich dazu antithetisch, er ist als Parodie auf unterwürfige selbstzweckhafte Schmeicheleien zu verstehen. Eine feierliche Überreichung des Werks als sinnvolle symbolische oder gar Ehrengabe als Argument für eine Aufwertung des Texts findet hier nicht mehr statt. Durch die inszenierte parodistische Selbstreflexion über den eigentlich performativen Akt der Zueignung wird bereits jegliche traditionelle praktische oder textbezogene Funktion aufgelöst, da erstere sicher vom Adressat nicht gewährt, letztere dagegen gar nicht beabsichtigt ist. In einem ausführlichen Bericht schildert der *Grub-street*-Verleger die Prozedur der Adressatenwahl, das Erfinden oder Plagiat schmeichelhafter Lügen und die Vorgehensweise bei der Komposition, die schon hier,

<sup>23</sup>Die etwa ein Drittel des Gesamttextes ausmachende Titelei von *A Tale of a Tub* setzt sich aus folgenden Elementen (entstanden/veröffentlicht) zusammen (in der Reihenfolge der Ausgabe von 1710): „AN APOLOGY / For the *Ëc.*“ (1709/1710) (S. 1-10), „POSTSCRIPT.“ (1710/1710) (S. 10), Zueignung des Verlegers an John Lord Somers (1702/1704) (S. 10–13), Vorwort des Verlegers an den Leser (1704/1704) (S. 13), Zueignung des Autors an die Nachwelt (1697/1704) (S. 14–18), „THE PREFACE“ (1697/1704) (S. 18–25).

<sup>24</sup>Vgl. für eine Diskussion der komplizierten Beziehung zwischen Swift und Somers und der Zueignung auch [12] Robert M. Adams: „In Search of Baron Somers“. In: Perez Zagorin (Hg.), *Culture and Politics. From Puritanism to the Enlightenment*. Berkeley/Los Angeles/London: U. of California P., 1980, S. 165–202, v. a. S. 186–193.

<sup>25</sup>Vgl. [28] Genette, S. 130.

als Vorverweis auf den Charakter des Textes, als digressiv abschweifend dargestellt ist:

I should now, in right of a dedicator, give your Lordship a list of your own virtues and at the same time be very unwilling to offend your modesty; but chiefly I should celebrate your liberality towards men of great parts and small fortunes, and give you broad hints that I mean myself. And I was just going on in the usual method, to peruse a hundred or two of dedications, and transcribe an abstract to be applied to your Lordship; but I was diverted by a certain accident. [S. 11]

Die Bitte um Protektion wird zwar zu Beginn noch eingefordert, jedoch nur mehr im Sinne der Karriereförderung. Nach dem satirischen Kontrastprinzip basiert die Zueignung des Verlegers im Unterschied zur als unrealistisch ambitioniert charakterisierten Widmungsepistel des *hack*, die das Thema der Geschichtslosigkeit und historischen Bedeutungslosigkeit der *moderns* fortschreibt, gänzlich auf kommerziellen Überlegungen. Da der Verleger den Text nicht versteht und ihm folglich auch nicht an der abstrakten „Wertsteigerung“ des Werks als Argument für eine Lektüre, sondern nur an dessen Verkauf, gelegen ist, entfällt freilich auch jegliche textdienliche Beziehungsherstellung zwischen Adressant und dem Zueignungsadressaten, der ostentativ nur als gelegenes Mittel zum Zweck erscheint. Die Freiheit des Verlegers (bedingt durch die Überlieferungsgeschichte, die im anschließenden Vorwort des Verlegers an den Leser [S. 13] sogleich gegeben wird), der unbehindert durch „abwegige“ Autorenwünsche verfahren kann, entreißt die Zueignung nach der satirischen Strategie der *reductio ad absurdum* ihrer Selbstverständlichkeit und „reduziert“ sie auf ihr essentielles *Grub-street*-Wesen, i. e. einer absurden, sinnentleerten und selbstgefälligen Konvention, deren einziges Bestreben die Absatzsteigerung durch einen wirksamen Werbeträger<sup>26</sup> ist. Das Produkt selbst („dunkles“ Werk) wird aus dieser oberflächlichen Werbekampagne bewußt völlig ausgenommen: der Paratext, nicht der Text, verkauft das Buch.

Die Zueignung wird so zu einem fortgesetzten, den Verleger und seine selbstverliebten, schriftstellerisch ambitionslosen *Grub-street*-Schreiberlinge als völlig ahnungs-<sup>27</sup> und skrupellos selbstdekuvierenden paratextuellen Eigenkommentar. Dieser besteht nur mehr aus der formelhaften Ansammlung beliebig austauschbarer, klicheehafter Versatzstücke aus dem großen Variantenschatz einer Konvention, scheinbar ohne jeglichen Bezug zum individuellen Adressaten, wie die in Auftrag gegebene Lobeshymne auf Somers verdeutlicht. Tatsächlich führt Swift (und das ist die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive) hier aber nur den Mißbrauch einer sinnentleerten, weil kalkuliert unaufrichtigen, Zueignung vor, ohne dadurch den Adressaten selbst als Bürgen oder seine Verdienste und Großzügigkeit zu kritisieren (“neither would I desire any other help to grow an alderman than a patent for the sole privilege of dedicating to your Lordship” [S. 11]). Denn unabhängig davon, ob der Anlaß

<sup>26</sup>Vgl. auch die “Virgin-Dedication” in *Tristram Shandy*, Kapitel I, VIII (S. 13f.).

<sup>27</sup>Vgl. “I casually observed written in large letters the two following words, *DETUR DIGNIS-SIMO*; which, for aught I knew, might contain some important meaning. But it unluckily fell out that none of the authors I employ understood Latin (though I have them often in pay to translate out of that language);” (S. 11).

(textdienlich begründet) passend ist oder das Lob tatsächlich mit Bedacht gewählt wurde, so bleibt es doch allein durch die Adressatenwahl bestehen, denn es stellt sich schließlich heraus, daß selbst die entlegensten „Verbindungen“ von Somers mit den größten und ruhmreichsten Persönlichkeiten der Wahrheit entsprechen („authentisches“ tradierbares Charakterporträt [S. 12]). Allein die Tatsache, daß der Adressat überhaupt solche „unverschämten“ entindividualisierten Zueignungen bekommt, spricht für seine überragende Stellung im Mäzenatentum. Der Kontrast zwischen der Qualität der Zueignung und der Qualität des Empfängers erzielt hier natürlich den größten satirischen Effekt.<sup>28</sup> Die Zueignung bestätigt daher zwar letztlich das „*DETUR DIGNISSIMO*“ für John Lord Somers, nur wird eine traditionelle, spezifisch paratextuelle Funktion kaum mehr erfüllt.

Auch die Widmungsepistel des *hack* selbst verfolgt aber ironischerweise, trotz der völlig konträren und uneigennütigen, wenngleich offensichtlich gänzlich absurden Motive, kaum textdienliche Ziele im Sinne einer primär paratextuellen Kommentierung. Erneut steht vielmehr die formelhafte Verwendung traditioneller Floskeln im Zentrum: schon zu Beginn stilisiert sich der *hack* im Paratext (widersprüchlich zur textuellen Ausgestaltung als Berufsschriftsteller) unter Verwendung des klischeehaften Bescheidenheitstopos als Amateur (S. 14). Außerdem überwiegt erneut das maßlose Lob für den Adressaten. Bereits durch den ungewöhnlichen Zueignungsempfänger ist die unmittelbar pragmatische Funktion für den Text als Lektüreausgangspunkt aber aufgegeben. Dafür wird eines der zentralen Motive der Satire eingeführt, nämlich die Geschichts- und damit Zukunftslosigkeit der *Grub-street*-Produktionen. Die Zueignung entpuppt sich als eine lange, selbstentlarvende Verteidigungsrede mit Vorwortcharakter für die Werke der *moderns* schlechthin, als ein Wertsteigerungsversuch durch einen rhetorischen Überredungsapparat (*mock panegyric*<sup>29</sup>). Dadurch soll deren Streben nach geschichtlicher Anerkennung unterstützt werden, der sie trotz ihrer Betonung der geschichtslosen Eigenständigkeit bedürfen. Dabei ist die rhetorische Verteidigungsrede im gehobenen (*Grub-street*-)Stil zwar dem Adressaten angemessen (*decorum*), allein stilistisch aber schon antithetisch zum Gegenstand der Verteidigung. Die Allegorie ist zudem, bedingt durch die Wirkungsabsicht des *movere*, überladen mit rhetorischen Appellfiguren (Apostrophe, Aporie, Interrogatio), wodurch intentional die Künstlichkeit der Argumentation und die Wertlosigkeit des Gegenstands noch betont wird.

Die Bezugnahme auf das Verhältnis zwischen Autor und Adressat mit der Bitte um Schutz und Unterstützung ist zwar als traditionelle Funktion der Zueignung dominant, jedoch nicht mehr konkret paratextuell für den Text selbst individualisiert. Die Zueignung übernimmt dadurch aber bereits eine Vorwortfunktion, sie versucht über den Anschluß an den interpretativen Titelkommentar „Written for the Universal Improvement of MANKIND“ den Nutzen der *Grub-street*-Werke ironisch gerade über den geistigen und gesellschaftlichen Wert für die Geschmacksbildung des noch jungen PRINCE POSTERITY („a person [...] not at all regarded, or thought on by any of our present writers“ [S. 10]) herauszustellen, indem das Werk

---

<sup>28</sup>Vgl. [45] Rogers, S. 222.

<sup>29</sup>Vgl. [52] Starkman, S. 116.

folgendermaßen charakterisiert wird:

I do here make bold to present Your Highness with a faithful abstract, drawn from the universal body of all arts and sciences, intended wholly for your service and instruction. [...] I [do not] doubt in the least but Your Highness will peruse it [...] carefully, and make [...] considerable improvements [...]. [S. 17]

Gleichzeitig wird dadurch als Textkommentar eines der zentralen Themen in den *abuses in learning* vorweggenommen, nämlich der Streit zwischen *ancients* und *moderns* über die Grundfrage nach der Orientierung an der überlegenen Antike oder am „fortschrittlichen“ Überbietungsgestus der Moderne. Die unaufrichtige Zurschaustellung einer nie zustandekommenden symbolischen intellektuellen Beziehung ist der eigentliche Zweck der Zueignung, doch die fehlende Verwurzelung in der Geschichte läßt die Werke der *moderns* gerade nicht überdauern: die personifizierte Zeit (als Tutor des Prinzen) radiert sie aus, ungeachtet der unterwürfigen Petition des „modernen“ Schriftstellerverbands an Ihre Hoheit (und damit den Leser) mit Bitte um aufmerksame und tiefgehende Lektüre. Die fehlende Traditionsanbindung als Credo der *moderns* wird ihnen letztlich zum Verhängnis, sie werden unmittelbar durch ihre noch „moderneren“ Nachfolger ersetzt. Dabei ist die Geschichtslosigkeit der *moderns*, deren empirische Hauptvertreter in ihrer ganzen Bandbreite (von Dryden bis zu Richard Bentley und William Wotton) namentlich als Bürgen für die Wahrhaftigkeit des *hack* genannt werden, schon in der Gedächtnislosigkeit ihres Stellvertreters ausgedrückt: “I can only avow in general to Your Highness, that we *do* abound in learning and wit; but to fix upon particulars, is a task too slippery for my slender abilities” (S. 16).

In der Gesamtsicht auf die beiden Zueignungen wird ein satirisches Prinzip deutlich, das auch in bezug auf spätere Paratexte noch von Interesse sein wird: die Paratextelemente werden trotz ihrer formalen Traditionsanknüpfung und breiten textuellen Entfaltung selbst den grundlegenden kanonisierten Aufgaben kaum gerecht, da sie funktional satiredienlich bereits der modellhaften Darstellung verschiedenster gesellschaftlicher (v. a. literarischer und wissenschaftlicher) Defizite einverleibt sind. Die Satire auf die *abuses in learning* beginnt also schon vor den *digressions* hier im paratextuellen Einleitungsapparat. Gerade durch diese Funktionalisierung verlieren die Paratexte ihre traditionelle pragmatische Funktion und sind bereits weitgehend textualisiert, d. h. sehr nahe an den Text herangerückt und haben dieselbe Lebensdauer. Durch den Kontrast zwischen Form und Inhalt stehen freilich die geordneten traditionsanbindenden Titel der Paratexte selbst aber in ironischem Kontrast zum Inhalt, ihre traditionell eindeutig festgelegte deskriptive Funktion wird gerade nicht mehr erfüllt. Die „Paratexte“ können als integrierter und integrativer Teil der Satire also auch keineswegs vom Text abgetrennt werden. Ihre Lektüre ist daher auch nicht fakultativ, da sie bereits rein formal den zum Verständnis der universellen Satire notwendigen Rahmen für das *Tale* und die *Digressions* schaffen. Ihnen kommt dabei die Aufgabe zu, die Sprecher- und Hörerrollen einzuführen und zu konsti-

tuieren<sup>30</sup>, zentrale Themen und Motive der Satire vorzustellen und die parodistische Authentizitätsfiktion aufrechtzuerhalten, d. h. die Produktions- und Lebensbedingungen<sup>31</sup> der *Grub-street*-Bruderschaft zu beleuchten und das schriftstellerische Selbstverständnis der *moderns* zu verdeutlichen. Darüberhinaus erfüllen die Paratexte freilich ihre ureigenste Funktion der Erzeugung des „Faktums Buch“ an sich, das allein als materielle Parodie auf „schlechte“ (i. e. moderne) Bücher schon entscheidend den Leseakt im Sinne der auktorialen Intention beeinflusst.

## 4.4 Die Vorworte

Anders als die „seriöse“ Anrede an den Leser im bejahenden authentisch auktorialen Vorwort von *Tom Jones*, zeichnet sich dieses Paratextelement in *A Tale of a Tub* (so wie später in *Tristram Shandy*) als auktoriale/allographe (bzw. aktorale) Äußerung durch seine „fiktionale“ Funktionsweise aus: die unterschobenen fiktiven Adressanten bestätigen die Zuschreibungsfiktion dabei durch die (mehr oder weniger getreue) Simulation eines „seriösen“ Vorworts.<sup>32</sup> In *A Tale of a Tub* wird die konsequent parodistisch genutzte Paratextdopplung (zwei interpretative Titelsätze, zwei Motti, zwei Zueignungen) mit einhergehender Perspektivenerweiterung auch bei den originalen Vorworten fortgesetzt („THE BOOKSELLER TO THE READER.“ [S. 13], „THE PREFACE.“ [S. 18–25]), wobei die Paratextelemente systematisch ihren kanonischen Status behalten: Zueignung und Vorwort folgen getrennt nach den Adressanten geordnet direkt aufeinander. Auch bei den Vorworten herrscht eine adressantenspezifische Arbeitsteiligkeit vor: der Verleger beschreibt die technischen Umstände der Veröffentlichung, der Autor gibt Vorinformationen für die Lektüre.

### 4.4.1 Die Vorworte der Originalveröffentlichung

Das fiktiv-allographe Vorwort<sup>33</sup> des Verlegers an den Leser nimmt durch seine Präsentation des Texts zuvorderst als pseudoverlegerischer Paratext eine fiktionale Zuschreibung des Texts vor. Funktional erfüllt das Vorwort als getreue Simulation eines authentisch allographen (verlegerischen) Vorworts dabei drei Ziele: die Stützung der Authentizitätsfiktion, die Verschleierung der Autorschaft und die zeitliche Entrückung des Werks. Das Vorwort nimmt dabei die für diesen Vorworttypus

<sup>30</sup>Die Funktionalisierung verschiedener Sprecher und apostrophierter Hörer für das satirische Spiel untersucht [50] Neil Schaeffer: “‘Them that Speak, and Them that Hear’: The Audience as Target in Swift’s *Tale of a Tub*”. In: *Enlightenment Essays* IV(2), Spring 1973, S. 25–35.

<sup>31</sup>Die spätere Selbstcharakterisierung des *hack* als mittelloser Poet in einer heruntergekommenen Dachkammer (S. 20) wird schon im Vorwort des Verlegers angedeutet: “I went to several other wits of my acquaintance, with no small hazard and weariness to my person, from a prodigious number of dark winding stairs;” (S. 11). In der Ausgabe von 1720 findet sich eine Anmerkung: “Poor authors generally lodge in Garrets.” In und zit. n. [45] Rogers, S. 222.

<sup>32</sup>Vgl. [28] Genette, S. 265f.

<sup>33</sup>Dem Typus nach ist das Vorwort identisch mit dem Vorwort “*The Publisher to the Reader*” von “Richard Sympson” in *Gulliver’s Travels*.



traditionellen Funktionen wahr. Bedingt durch die primär pragmatischen Aufgaben steht jetzt, in scharfem Kontrast zur vorausgegangenen Zueignung des Verlegers, die nüchtern diskursiv paratextuelle, wenngleich nicht weniger „dunkle“, Informationsvergabe im Zentrum, wobei sich empirische Wahrheit und Fiktion vermischen. Ausgehend vom Referenzpunkt der Originalveröffentlichung 1704, gibt der fiktive Verleger Details über die Weitergabe des Manuskripts und verifiziert durch einen interpretatorischen Akt (stilistische/inhaltliche „Analyse“) bereits den vom Autor im „PREFACE“ genannten (epitextuell empirisch verifizierbaren) Entstehungszeitraum um 1697 (S. 20).<sup>34</sup> Gleichzeitig gibt das Vorwort Auskunft über die Hintergründe der jetztigen Veröffentlichung: sie erfolge ohne Wissen des Autors, der dem Verleger unbekannt sei und der das Manuskript für verschollen halte. Darüberhinaus stellt der fiktive Verleger Mutmaßungen über den Grad der Vollendung des Werks an und stilisiert sich ironisch, d. h. völlig konträr zur Zueignung, zum aufrichtigen Zeugen und Berichterstatter, ja sogar zum Vertreter der Interessen des Autors. Die Veröffentlichung nach über sechs Jahren erfolge im Dienst eines unverfälschten Werks zum Schutz vor Verunstaltung durch einen *modern*, der es „auf die Höhe der (modernen) Zeit“ bringen wolle.

Die betonte, den ganzen Paratext charakterisierende Aufrichtigkeit des Verlegers (gestützt durch den Verzicht auf die traditionell lügenhafte Geschichte der Verleger, wie sie in den Besitz des Manuskripts gekommen sind) verfolgt jetzt natürlich wichtige textdienliche (i. e. satiredienliche) Aufgaben: der Verleger erscheint als Herausgeber des Werks, gestützt durch die weitgehend wertfreien Marginalien in der Ausgabe von 1704 also als erster, neutraler Interpret des Texts, der aber offenbar schon erheblichen Einfluß auf die Textgestalt genommen hat. Die Beschreibung des Manuskripts und die Auszeichnungen der editorischen Textmodifikationen bestätigen das verantwortungsbewußte Vorgehen des Herausgebers. Er setzt dadurch den für das Gelingen der Satire so wichtigen Erwartungshorizont bei den Rezipienten in den Reihen der *moderns*. Die Mystifizierungsstrategie (Autorschaft/Überlieferung) verlangt nach Erläuterungen zum *Grub-street*-Werk: die nach „modernen“ Maßstäben historische Entrücktheit des Texts in das Jahr 1697 fordert einhergehend mit der Distanz- und überlieferungsbedingten Dunkelheit des Texts von vornherein Kommentierungen heraus, zumal der Text selbst schon in der Originalveröffentlichung vermeintliche Lücken und unentzifferbare Passagen aufwies, die in den Marginalien des „BOOKSELLER“ und seiner fiktiven Helfer auch deutlich gemacht werden. Erst nach diesen Vorarbeiten, kann der vermeintliche Verleger jetzt überzeugend seine Überforderung mit dem Text eingestehen mit der seriösen Bitte um Erläuterungen des Texts durch Dritte, die er getrennt davon veröffentlichen will.<sup>35</sup> Damit

---

<sup>34</sup>Die Glaubwürdigkeit des „BOOKSELLER“ wird in einer nachträglichen Anmerkung (1710) auf der ersten Seite der *Mechanical Operation*, die eigentlich ein verkleidetes Vorwort ist, generell auf diesen Punkt eingeschränkt: „This Discourse is not altogether equal to the two former, the best parts of it being omitted; whether the bookseller’s account be true, that he durst not print the rest, I know not; nor indeed is it easy to determine whether he may be relied on in anything he says of this or the former treatises, only as to the time they were writ in, which however appears more from the discourses themselves than his relation.“ (S. 126).

<sup>35</sup>Die Anmerkungen Wottons zum *Tale* in seinen *Observations upon the Tale of a Tub* (1705)

stellt er am Schluß jene berühmte Falle, die im Text nocheinmal aktualisiert wird und in die die ohnehin schon angegriffenen gelehrten *moderns* tatsächlich mit ihrem authentisch-allographen Kommentar samt kritischen Fußnoten tappten.<sup>36</sup>

Das bejahende fiktiv-aktoriale Originalvorwort "THE PREFACE" des *hack* konzentriert sich dagegen stimmig mit der Zueignung an PRINCE POSTERITY im wesentlichen erneut auf die Selbstdarstellung des *hack* als moderner Autor. Die einleitenden informierenden und lektüresteuernenden Funktionen eines Vorworts, die hier zumindest noch anzitiert werden, sind dabei immer wieder zugunsten der meta-paratextuellen Selbstbespiegelung gebrochen. Das Vorwort ist über weite Strecken selbstreferentiell, es führt, wie das die Widmungsepistel des Verlegers für den Paratext der Zueignung getan hatte, autologisch die Struktur eines simulierten traditionellen Vorworts vor. Analog dazu ist auch der *hack*, trotz des ausführlichen Studiums vieler Vorworte, nicht in der Lage ein eigenes zu verfassen.<sup>37</sup> Die Vorwortkonvention wird dabei satirisch auf ihre lügenhafte Werbefunktion reduziert. Auch das konventionelle Minimalziel der Überredung zur Lektüre wird schon zu Beginn durch einen rhetorischen Aufwertungsapparat parodiert. Über die schon im Titelabschnitt behandelte Titelexplikation wird der Entstehungsanlaß für das Auftragswerk als ablenkende Übergangslösung zur Verteidigung von Staat und Kirche erläutert. Die Aufwertungsstrategie stellt dabei den gesellschaftlichen Nutzen des *Tale* durch die absurde, maßlos übertriebene Kriegsmetaphorik zur Schau, durch die die Gefahr, die aus den Reihen der mit Feder, Tinte und Papier bewaffneten Pamphletisten (*wits*) droht, künstlich vergrößert wird. Dadurch wird auch der ausschließlich pragmatische Charakter des Gebrauchstexts und seine kurze Lebensdauer betont:

[I]t was decreed that in order to prevent these *Leviathans* from tossing and sporting with the Commonwealth (which of itself is too apt to *fluctuate*) they should be diverted from that game by *a Tale of a Tub*. And my genius being conceived to lie not unhappily that way, I had the honour done me to be engaged in the performance.

This is the sole design in publishing the following treatise, which I hope will serve for an *interim* of some months to employ those unquiet spirits [...].  
[S. 18f.]

Die ungewöhnlich eindeutige Rezeptionsanweisung ist dabei schon in sich ironisch gebrochen, da zu Beginn bereits die eigentlich sinnvollerweise geheimgehaltene illokutorische Wirkung beim intendierten Rezipientenkreis preisgegeben wird. Zusammen mit der Stilisierung des Werks als offiziell sanktioniertem Auftragswerk ermöglicht diese Tatsache dem *hack* auch jegliche versteckt satirische Absicht abzustreiten (" 'Tis a great ease to my conscience that I have written so elaborate and useful a discourse without one grain of satire intermixed;" [S. 22]), da die tatsächliche Wirkungsabsicht schon bekannt ist. So distanziert sich der Autor von

---

wurden zusammen mit der "APOLOGY" in einer Sonderausgabe 1711 veröffentlicht.

<sup>36</sup>Vgl. Abschnitt 4.6 (S. 72).

<sup>37</sup>Vgl. "I am sufficiently instructed in the principal duty of a preface, if my genius were capable of arriving at it. Thrice have I forced my imagination to make the tour of my invention, and thrice it has returned empty, the latter having been wholly drained by the following treatise." (S. 19).

den ohnehin wirkungslosen durchschaubaren Satiren<sup>38</sup>, die als „moderne“ Krankheit apostrophiert werden. Der darauffolgende Metakommentar als Resultat der Satire auf die Gattung Satire ist dabei nichts anderes als eine extensive Gattungsreflexion (S. 22–24) im Modus dieser Gattung<sup>39</sup>, die aber keine Abkehr vom satirischen Modus oder gar eine Abschwächung ihrer Schärfe impliziert.

Einen wichtigen Lektürehinweis, einhergehend mit der Wahl eines absurden idealen Publikums, gibt der *hack* im Zusammenhang mit der unmittelbaren pragmatischen Funktion des Gebrauchstexts. Nach der bereits eingeführten Theorie der Geschichtslosigkeit der *moderns*, deren Credo der Augenblicksfixiertheit hier wiederholt wird (“I cannot imagine why we should be at expense to furnish wit for succeeding ages, when the former have made no sort of provision for ours;” [S. 20]), muß der veröffentlichte Text durch die historische Distanz zum Kompositionszeitraum (August 1697) freilich sinnlos und dunkel wirken. Zumal schon das zeitgenössische Gelingen der Kommunikation abhängig vom Verstehen der Umstände der Niederschrift war, in die sich der Leser idealiter hineinversetzen muß.<sup>40</sup> Daher auch die detaillierte Schilderung der autobiographischen Umstände (hungernder, verarmter, kranker Schreiberling) des Dichters bei der Abfassung und die Hinweise zur Textgestalt<sup>41</sup>. Der *hack* postuliert (“principal *postulatum*” [S. 20]) also als prospektiver Textkommentar, daß es keinem Leser je wirklich möglich sein wird, den Text zu verstehen, d. h. die solipsistische Ich–Fixiertheit des *hack* zu durchdringen. Erneut wird dadurch die Notwendigkeit der unverfälschten Tradierung und umfassenden Kommentierung betont. Das “PREFACE” steht somit in direktem Kontrast zur vorgespilten Ambition in der Zueignung: der *hack* hat keineswegs ein zukünftiges Publikum im Auge, er weiß, daß er nur für den Augenblick schreibt und auch nur in der Gegenwart erfolgreich sein kann.<sup>42</sup>

Doch auch das “PREFACE” setzt letztlich lediglich die lange Reihe der selbst-

<sup>38</sup>Vgl. auch “*THE PREFACE OF THE AUTHOR.*” zu *The Battle of the Books* (S. 104f.).

<sup>39</sup>Vgl. [24] Robert C. Elliott: “Swift’s Satire: Rules of the Game”. In: Claude Rawson (Hg.), *Jonathan Swift. A Collection of Critical essays*. Band 10 der Reihe *New Century Views*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995, S. 50–62, hier S. 59f.

<sup>40</sup>Vgl. Neil Saccamano: “Without the knowledge of a writer’s circumstances during the composition of a particular work, ‘thorow Comprehension’ is unlikely, for two related reasons. First, ‘Taste’ and ‘Wit,’ for the modern, are historically specific and socially determined; [...] Second, a work derives meaning from the author’s intentions regarding style and content, and these intentions can undergo alteration from one work to another, or even in the course of one work. The thematic and formal features of works associated with the same name may thus vary dramatically with the author’s changing psychological, social, and literary history [...]” In [49] Saccamano, S. 246.

<sup>41</sup>Der *hack* verweist hier noch ironisch darauf, daß gänzlich unverständliche Stellen im Text besonders wichtige Inhalte transportieren und ein Wechsel der Schrift einen Hinweis auf “something extraordinary either of *wit* or *sublime*” (S. 21) darstellt. Eine typographische Information wird also explizit mit einer Lektüreeanweisung und Textinterpretation verbunden. Vor diesem Hintergrund ist daher nicht uninteressant, daß bestimmte Paratexte, v. a. solche, die tatsächlich wichtige paratextuelle Funktionen für die Texte wahrnehmen, ganz kursiv gesetzt sind: “*AN APOLOGY*” mit “*POSTSCRIPT.*” (S. 1–10), das Vorwort des Verlegers an den Leser (S. 13) und später “*THE PREFACE OF THE AUTHOR.*” (S. 104f.) zu *The Battle of the Books* (Gattungsreflexion über die Satire) und “*THE BOOKSELLER’S ADVERTISEMENT.*” (S. 126) zu *The Mechanical Operation* (Rechtfertigung und Verschleierungsstrategie).

<sup>42</sup>Vgl. [42] Paulson, S. 171.

verliebten Eigenwerbung<sup>43</sup> der *moderns* fort, ohne freilich, nach der Intention der Satire, ernsthaft traditionelle Vorwortfunktionen wahrzunehmen. Die Absolutsetzung der „Originalität“ mündet erneut in eine Rechtfertigung für das Eigenlob (S. 22), eine Verteidigung und eine ausgedehnte Charakterisierung der Produktionen der *Grub-street*-Bruderschaft, von denen sich der *hack* hier nur scheinbar distanziert. Am Schluß steht dann, wie schon bei *Tom Jones*, die ostentative Inszenierung des Überschreitens der Schwelle (*porch* [S. 25]) vom Paratext in den Text. Dabei zeigt sich die weitgehende funktionale Textualisierung der Paratexte gerade am Übergang vom „PREFACE“ zu „SECT. I. *The Introduction*“ (S. 25) besonders schön. Der diskursive Prosadiskurs des Vorworts geht hier fließend in den nachgestellten „Textteil“ über, wobei die Einleitung natürlich nicht das *Tale* einleitet, sondern, sozusagen bereits als erste Digression, den eben konstituierten dominanten Sprecherstandpunkt jetzt in kommunikativer Hinsicht in Beziehung zur Hörschaft setzt.

Die komplette einleitende Titelei der Originalveröffentlichung geht also paradoxerweise fast überhaupt nicht auf das eigentliche Thema der Abhandlung ein. Dieses wird zwar im Verlauf der Lektüre durch die strikte (wenn auch problematische) Trennung des *tale* von den *digressions* schnell deutlich, so daß auch die Explikation diesbezüglich in der nachträglichen „APOLOGY“ eigentlich tautologisch ist, doch bleibt die eigentliche rezeptionssteuernde Funktion eines Einleitungsapparats in der Originalveröffentlichung unerfüllt.

#### 4.4.2 Das nachträgliche Vorwort

Für die fünfte Auflage von *A Tale of a Tub* (1710) verfaßte Swift noch ein weiteres, nachträgliches Vorwort, das vor die schon vorhandenen Zueignungen und Vorworte eingefügt wurde.<sup>44</sup> Durch diese Vorausstellung werden die früheren originalen Paratexte gleichzeitig in die Vergangenheit gerückt und dem Text deutlich angenähert, also noch zusätzlich textualisiert.<sup>45</sup> Als Antwort auf die scharfe Kritik der ersten vier Auflagen, die das Werk als blasphemisch und unmoralisch verdammt hatte<sup>46</sup>, sollte „AN APOLOGY / For the *Éc.*“ mitsamt *POSTSCRIPT.*“ jetzt, sechs Jahre nach der Originalveröffentlichung, retrospektiv die Möglichkeit eröffnen, das an leichter durchschaubarer „Rezeptionssteuerung“ nachzuholen, worauf Swift zunächst verzichten zu können glaubte<sup>47</sup>. Allein die Tatsache, daß dies trotz der verschiedenen Vorworte und anderen Paratexte in der Originalausgabe überhaupt nötig wurde, um einen offensichtlichen Mangel zu beheben, ist bereits auf die im originalen Paratext vorherrschende, satirisch-parodistische Strategie zurückzuführen. Diese hatte die pragmatische Leere der Konvention in den meisten Paratexten so überzeu-

<sup>43</sup>Vgl. [45] Rogers, S. 224.

<sup>44</sup>Daß es zu keiner Substitution kommt, wird sogar im Text gerechtfertigt: da der „BOOKSELLER“ Veränderungen am Text abgelehnt habe, kann auch das ursprüngliche Vorwort, das diesen Text einleitete, nicht verschwinden.

<sup>45</sup>Vgl. [28] Genette, S. 171.

<sup>46</sup>Die zwei Hauptkritiker waren William King mit *Some Remarks on the Tale of a Tub* (1704) und William Wotton mit *Defense of the Reflections upon Ancient and Modern Learning, in Answer to the Objections of Sir W. Temple, and Others: With Observations upon the Tale of a Tub* (1705).

<sup>47</sup>Vgl. [28] Genette, S. 230

gend ausgebreitet, daß dabei jegliche offenkundige lektüredienliche Funktion auf der Strecke blieb. Das heißt freilich nicht, daß diese Rezeptionssteuerung gänzlich abwesend war, nur wurde sie unter der „Last“ des kontroversen Themas nicht realisiert. Im entindividualisierten<sup>48</sup>, distanzierenden und gleichzeitig objektivierenden Modus der paratextuellen Form der Apologie (in der 3. Person) wird jetzt eine offensive Verteidigungsstrategie entworfen, die alle typischen paratextuellen Aufgaben eines nachträglichen Vorworts erfüllt.

Die rhetorische Verteidigungsrede im *genus humile* will dabei den Leser intellektuell von der Haltlosigkeit der Vorwürfe der Blasphemie, der Unmoral und des Plagiats überzeugen (Wirkungsabsicht: *docere* [*logos*]). Zu diesem Zweck wird die Kritik am *Tale* diskreditiert: es handle sich nur um böswillige Attacken einzelner, denen durch die „Gravität“ des Themas offenbar die Sicht auf die überdeutlichen Ironiesignale verstellt war. Gleichzeitig wird das ideale Publikum ausgewählt und apostrophiert („*men of taste*“ [S. 1], „*judicious readers*“ [S. 3] vs. „*ignorant readers*“ [S. 4]). Dabei wird die altbewährte Methode genutzt, das Publikum gegen die wenigen Kritiker auszuspielen und die Kritiker mit ihrem Minderheitenurteil vermehrt der Lächerlichkeit preiszugeben, „eine zu allen Zeiten sehr wirksame Waffe, da sie die Kritiker in eine schwierige, lächerliche Position bringt und vor allem dem Verdacht auf Engstirnigkeit und Eifersucht aussetzt.“<sup>49</sup> Als Hilfestellung für die späteren Leser („*chiefly intended for the satisfaction of future readers*“ [S. 4]) ist jetzt die umfangreiche, nüchtern diskursive Informationsvergabe zur Gewährleistung einer „guten“ Lektüre zentral. Nach dem Referat der Entstehungsgeschichte und der Vergabe biographischer Fakten über den Autor (mit der Bestätigung des Entstehungszeitraums) wird der Anlaß, das Ziel und die Anlage des Werks erklärt:

*The author [...] thought the numerous and gross corruptions in Religion and Learning might furnish matter for a satire that would be useful and diverting. He resolved to proceed in a manner that should be altogether new, the world having been already too long nauseated with endless repetitions upon every subject. The abuses in Religion he proposed to set forth in the Allegory of the Coats and the three Brothers, which was to make up the body of the discourse. Those in Learning he chose to introduce by way of digressions.* [S. 2]

Nach dem „Eingeständnis“ der eigentlich offensichtlichen Satireabsicht erfolgt die (mehrmals wiederholte) zusätzliche Entschuldigung für die gewagten Freiheiten, die mit den jungen Jahren des Autors und der Tatsache, daß er vor der Publikation nicht im Besitz des Manuskripts war, begründet wird (Bestätigung der Veröffentlichung einer unautorisierten Version ohne Übernahme der Verantwortung für diesen Text). Nicht ein Angriff auf Religion und Kirche war danach die Intention, sondern betont orthodox die Behebung des Fanatismus und Aberglaubens durch Satire, also die tra-

<sup>48</sup>Bedingt durch viele interne Widersprüchlichkeiten und eine unterschwellige Ironiestrategie im Vorwort, kommen, so führen Ronald Paulson und Judith C. Mueller überzeugend aus, weder Swift noch der *hack* als Adressanten für die „APOLOGY“ in Frage. Vgl. [42] Paulson, S. 163 und [39] Judith C. Mueller: „Writing under Constraint: Swift’s ‘Apology’ for *A Tale of a Tub*“. In: *English Literary History* 60, 1993, S. 101–115, hier S. 101f.

<sup>49</sup>In [28] Genette, S. 233.

ditionelle reformerische Wirkungsabsicht der Satire.<sup>50</sup> Die Zurückweisung (*refutatio*) der Vorwürfe der Irreligiosität und Unmoral (“[the author] *will forfeit his life if any one opinion can be fairly deduced from that book which is contrary to Religion or Morality*” [S. 2]) wird jetzt durch die Vorführung eines kanonisierten, leicht nachvollziehbaren interpretatorischen Akts gestützt (S. 6 und 9). Dabei kann freilich nur ein „moralischer“ Mensch den Text im Sinne der Autorintention interpretieren.<sup>51</sup> Vor diesem Hintergrund werden die schärfsten Kritiker, Bentley und Wotton, dann durch ihre Fehlinterpretationen explizit disqualifiziert: “*I believe there is not a person in England, who can understand that book, that ever imagined it to have been anything else but to expose the abuses and corruptions in Learning and Religion*” (S. 6).

Durch den Objektivitätssuggestierenden Modus der Darstellung wird so die kanonisierte Textinterpretation (nach der „Autorintention“) vorgestellt und gleichzeitig Störfaktoren außerhalb des Texts für die mißlungene Lektüre einiger weniger Leser verantwortlich gemacht.<sup>52</sup> Die fehlende Ernsthaftigkeit der Kritiker den potentiellen Gefahren gegenüber wird als Ursache für ihre “*errors, ignorance, dulness and villainy*” (S. 3) betont. Gleichzeitig wird aber auch das ironische Potential hervorgehoben:

*Another thing to be observed is, that there generally runs an irony through the thread of the whole book, which the men of taste will observe and distinguish, and which will render some objections that have been made, very weak and insignificant.* [S. 4]

Zum “*whole book*” gehört natürlich auch die “*APOLOGY*”, so daß die Urteilskraft der “*men of taste*” unmittelbar herausgefordert wird: so erscheint die Glaubwürdigkeit jetzt mehr als fraglich, wenn Modifikationen am Text (Lücken) durch Dritte als Ursache für Fehlinterpretationen genannt werden, der Autor die neu hinzugefügten Fußnoten nie gesehen haben will, oder Wotton ein Kompliment für seine Anmerkungen gemacht wird. Auch die unverändert gebliebene Textgestalt wird auf dieser Ebene mit dem Hinweis auf die Ablehnung von Korrekturen durch den Verleger aus verkaufstechnischen Gründen gerechtfertigt. Die Zurückweisung von Plagiatvorwürfen und die einhergehende Betonung der Originalität erfolgt sogar in völliger Übereinstimmung mit dem *hack*: “*the author [...] insists upon it that through the whole book he has not borrowed one single hint from any writer in the world*” (S. 6). Die verschiedenen Paratexte der Titelei bauen hier also nach der Mystifizierungsstrategie einen beabsichtigten „synchron widersprüchlichen“ paratextuellen Apparat auf, wobei die Häufung der Paratexte bereits extrem „abschirmend“ wirkt und der

---

<sup>50</sup>Wenn die “*APOLOGY*” also das Lob auf die Church of England als das eigentliche Ziel beschreibt und weniger die Satire auf die *abuses in religion*, ist dies als rhetorische Übertreibung aus der unmittelbaren pragmatischen Funktion der Antwort auf die Vorwürfe der Irreligiosität begründet.

<sup>51</sup>Vgl. Judith C. Mueller: “Swift places moral responsibility on his audience by repeatedly insisting that interpretation is an index of character; like writing, reading reveals an authoring mind.” In [39] Mueller, S. 109.

<sup>52</sup>Vgl. [39] Mueller, S. 102.

Rezeption des Textes bewußt im Weg steht.<sup>53</sup>

Der elitäre<sup>54</sup> „antike“ Maßstab der Urteilsfähigkeit (*wit, taste, humour*) bildet jetzt positive Identifikationsmuster für die Leser heraus, die sich von den „modernen“ Schreiberlingen (Kritiker) distanzieren: das Werk erscheint jetzt für *ancients* geschrieben. Gestützt wird dies durch die Berufung auf Sir William Temple, das Modell eines moralischen Bürgen. Die textdienliche Funktion seines Namens wird jetzt weit deutlicher in Anspruch genommen als noch Somers' Name in der Zueignung des Verlegers, indem die humanistische Bildung deutlich über die scholastische Bildung der *moderns* gestellt wird<sup>55</sup>. Freilich muß das Auftreten der „APOLOGY“ gleichzeitig in Verbindung mit den ebenfalls 1710 neu hinzugefügten auktorialen und allographen Anmerkungen<sup>56</sup> gesehen werden. Diese verleihen dem Text einen völlig neuen Status eines dauerhaften (klassischen) Texts, der sich deutlich vom früheren fiktiven Status eines (modernen) Gebrauchstexts unterscheidet.

Daher spielt auch das Thema Autorschaft, das auch auf textueller Ebene zentral ist, für Swift als Besitzanspruch auf ein Werk eine wichtige Rolle, trotz seiner gehüteten Anonymität. Die Rechtfertigung verbittet sich falsche Zuschreibungen des anonymen Werks oder Zuschreibungen anderer Werke an den vermeintlichen Autor: solche Versuche sind sämtlich zum Scheitern verurteilt. Außerdem diskreditieren diese Strategien den Kritiker moralisch, wenn dieser ein Werk willkürlich einem seiner Feinde zuschreibt, nur um dann beide zusammen zu verurteilen. Das kurze „POST-SCRIPT.“ ist eine unmittelbare Reaktion auf *A Complete Key to the Tale of a Tub: with some Account of the Authors, the Occasion and Design of Writing it, and Mr. Wotton's Remarks Examined* (1710) hg. von dem Raubdrucker Edmund Curll, das kurz vor der fünften Auflage von *A Tale of a Tub* erschien, Swifts Vetter Thomas als Koautor nannte und nur die diesem zugeschriebene Binnenhandlung des *Tale* annotierte.<sup>57</sup> Dort weist der Sprecher jegliche Spekulation über die Autorschaft, über die er sich in der „APOLOGY“ noch amüsiert hatte (S. 10), strikt zurück. Das Werk entstamme, von einem gebildeten Menschen leicht erkennbar, einer Hand: wer auch nur Anspruch auf drei Zeilen erheben könne, dessen Name solle auf dem Titelblatt der nächsten Ausgabe erscheinen (S. 10).

Funktional trägt die „APOLOGY“ also zur parodistisch komischen additiven Ansammlung von Vorworten bei. Der paratextuelle Wert bleibt aber ambivalent: einerseits handelt es sich (für den originalen Leser) vor dem Hintergrund der schweren Anschuldigungen um eine mustergültige Verteidigung und Rechtfertigung in Form einer nachgeholten Rezeptionssteuerung im Sinne Genettes. Andererseits aber bereitet der Paratext den neuen Leser keineswegs auf den Text vor, der ihn schon vom nächsten Paratext an tatsächlich erwartet, denn das *Tale* konterkariert die „klassische“ Rechtfertigung formal und inhaltlich auf das schärfste. Daß Swift diesen Kon-

---

<sup>53</sup>Vgl. [28] Genette, S. 94.

<sup>54</sup>Vgl. [39] Mueller, S. 112.

<sup>55</sup>Vgl. [42] Paulson, S. 165.

<sup>56</sup>Vgl. Abschnitt 4.6 (S. 72).

<sup>57</sup>Vgl. die Einleitung zu [11] Swift (Guthkelch/Smith), S. xiii f. Swift bezeichnete den *Key* in einem Brief an Benjamin Tooke wiederum als „so perfect a Grub street piece“. In und zit. n. der Einleitung zu [11] Swift (Guthkelch/Smith), S. xvi.

trast natürlich schon wieder für seine satirische Mystifizierung ausnutzt, ist dabei implizit. Zumal durch die neuen Anmerkungen auch den Text jetzt das Flair einer Klassikeredition umgibt und die “*APOLOGY*” insofern auch als interpretatorisches editorisches Vorwort zu lesen ist.

## 4.5 Die Zwischentitel

Sämtliche konstitutiven Bestandteile von *A Tale of a Tub* sind individuell namentlich benannt. Als wesentliche Strukturmerkmale des Werks ordnen die Zwischentitel die Abschnitte nach dem einleitenden paratextuellen Teil dabei zumeist unmißverständlich den beiden groben Kategorien *Tale* (Binnenhandlung) und *Digressions* zu. Bei den Zwischentiteln selbst handelt es sich durchweg um gemischte Titel, deren rhetorischer Teil fortlaufend durchnummeriert (SECT. I. [*The Introduction*] – XI. [und “THE CONCLUSION”]) die Einheit der beiden Diskurse bereits anzeigt. Die Abschnitte des *Tale* wiederholen im thematischen Teil den Haupttitel des Werks, die *Digressions* bezeichnen das jeweilige Thema des digressiven Diskurses individualisiert. Die Zwischentitel treten im Werk dabei an ihren kanonischen Orten vor dem jeweiligen Abschnitt sowie als teilweise abgekürzte Kolummentitel zur Wiederholung in der Kopfzeile auf.

Formal legen die Zwischentitel also die Struktur des zerstückelten Buchs offen und erleichtern durch ihre ordnende Funktion bzw. trotz ihres fragmentarisierenden Charakters die Rezeption. Durch die Sichtbarmachung der Konstituenten des Texts ist gleichzeitig die Kohäsion des auseinandergerissenen *Tale* nicht gänzlich aufgegeben. Schon durch die alternierende Anordnung von *Tale* und *Digressions* wird bereits die serielle episodenhafte Gestaltung des *plot* deutlich, der kein eindeutiges Ende hat und potentiell unbegrenzt fortsetzbar ist. Allerdings werden die Zwischentitel dieser (trotz allem) sinnstiftenden Einheiten ihrer deskriptiven Funktion nicht immer gerecht, ein Phänomen, das sich schon bei einigen der einleitenden Paratexte gezeigt hat. Dies ist auch bereits bei der Einleitung und dem Schluß zu beobachten: ebensowenig wie die SECT. I. *The Introduction* das *Tale* einleitet, so wenig beendet es die “CONCLUSION”. Erstere führt die Satire auf die *abuses in learning* fort und konstituiert den Sprecherstandpunkt, letztere beendet ostentativ nur den Schreib- bzw. Kommunikationsakt. Die allgemein gehaltenen Zwischentitel können freilich auch die komplexen Ineinanderschachtelungen und Verzweigungen verschiedener Digressionen in beiden Diskursen nicht wiedergeben. Die Zwischentitel sind als deskriptive Indikatoren also nur rudimentär angemessen.

Ein Problem, das sich besonders bei SECT. IX. *A Digression concerning the Original, the Use, and Improvement of Madness in a Commonwealth* zeigt, die zwar als *Digression* gekennzeichnet ist, aber nicht auf die gleiche Weise digressiv ist wie die anderen *Digressions*. Sie stellt im Grunde nur eine extensive Anmerkung zu SECT. VIII. über Jacks Wahnsinn bzw. den „Wahnsinns“-Diskurs generell dar und ist somit eher Bestandteil der *abuses in learning and religion*. Erst SECT. X. [*A Further Digression*] ist dann nach dem alternierenden Prinzip wieder eine „normale“ abschweifende *Digression*. Doch ist dieses Problem zusammen mit der Frage,



ob die Betitelung von SECT. X. nun ursprünglich fehlerhaft war oder nicht<sup>58</sup>, vor dem Hintergrund der generell fortschreitenden Unterwanderung des *Tale* durch die *Digressions* oder vice versa zu sehen, die eine klare Diskurstrennung zunehmend unmöglich macht.

Ein besonders schönes Beispiel dafür ist SECT. VII *A Digression in Praise of Digression* wo sich das Diskursprinzip selbst thematisiert und kommentiert. Die *Digression* ist hier weitgehend auf ihre selbstgefällige, materielle und inhaltslose Form reduziert. Der Zwischentitel kündigt auf einer Metaebene eine Gattungsexplikation über den Modus der Gattung selbst an und verdichtet so geradezu paradigmatisch das gesamte Diskursverfahren, indem nur eine *Digression* von der *Digression* tatsächlich ein angemessener Tribut an die Form sein kann. Dabei erfolgt die Lobeshyme sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene, die Satire auf die Form der *Digressions* ist verbunden mit der Satire auf die „Digression“ des „modern learning“ vom „ancient learning.“<sup>59</sup> Die Bücher der *moderns* sind danach nichts anderes als Ansammlungen paratextueller Konventionen.

## 4.6 Die Anmerkungen

Der komplexe Anmerkungsapparat von *A Tale of a Tub* weist Anmerkungen verschiedenster Formen und Funktionen auf. Da das annotierte Textsegment und die zugehörige Fußnote nicht notwendigerweise vom selben Adressanten stammen müssen, gibt es verschiedene Kombinationsmöglichkeiten, etwa allographe Fußnoten zu auktorialen Segmenten o. ä., oder ein Nebeneinander von Anmerkungen, die verschiedenen Adressanten (Autor, Verleger oder Dritten) zugeschrieben werden. Wegen der Abwesenheit auktorialer Anmerkungen zum Text (bedingt durch die fiktionale Überlieferungsgeschichte<sup>60</sup>) und durch die Einbeziehung authentisch-allographer Anmerkungen handelt es sich bei *A Tale of a Tub* stärker als bei *Tom Jones* um einen genuin paratextuellen Anmerkungsapparat, der aber erneut, wie schon die meisten vorigen Paratexte, funktional für die Satire eingesetzt wird.

In der Originalausgabe von 1704 traten die Anmerkungen ausschließlich als fiktiv-allographe „an näher bestimmte Segmente des Textes angehängte[] Marginalien auf.“<sup>61</sup> Diese stellten schon eine offensichtliche Parodie auf die gelehrten Klassiker-Editionen der Zeit dar: die (Ergänzung herausfordernden) Lücken im Text (S. 29, 82, 98), die unleserliche Titelseite (S. 33), die Veröffentlichung mit zwei fragmentarischen Werken und die verschiedensten allographen Verweise auf Quellen (sogar ohne genaue Spezifikation [S. 47]) ließen den Text bereits nach wenigen Jahren (für die *moderns* freilich ein unendlicher Zeitraum) als völlig veraltet, unverständ-

<sup>58</sup>Der ursprüngliche Titel SECT. X. *A Tale of a Tub* wurde in späteren Ausgaben ersetzt. In der Ausgabe von 1720 trägt der Abschnitt den Titel „*The Author’s Compliment to the Readers &c.*“ und in der posthumen Gesamtausgabe 1755 den Titel „*A Further Digression*“.

<sup>59</sup>Vgl. [52] Starkman, S. 137.

<sup>60</sup>Der *hack* ist allerdings selbst als Verfasser von Fußnoten aufgetreten, nämlich für *chap-books*, wie *Tom Thumb*, *Tommy Potts* und *The Wise Men of Gotham, cum appendice* (S. 31f.).

<sup>61</sup>In [28] Genette, S. 305.

lich und würdig für eine bewahrende und vermittelnde Tradierung erscheinen.<sup>62</sup> Frank Palmeri beschreibt den kategorialen Unterschied zwischen den traditionsreichen Marginalien und den im 18. Jh. relativ neuen Fußnoten so: die Marginalien sind häufig textdienlich, sie präsentieren den Text, geben Informationen und belassen ihn als Autorität im Zentrum. So sind in *A Tale of a Tub* die Beschreibung des vorliegenden Quellenmaterials (S. 29, 33, 82, 87), die Angabe von Quellen (S. 27, 47, 61, 71f., 74, 81, 95, 99) oder Entstehungsdaten (S. 32) und kurze oft textdienliche Erläuterungen oder Übersetzungen<sup>63</sup> zentral (S. 30, 32, 39, 46, 85, 90f., 100f.). Die Fußnoten dagegen beanspruchen einen eigenen abgetrennten Abschnitt der Seite, der Text wird dann Gegenstand des Diskurses, die textuelle Autorität kann gestützt oder hinterfragt werden.<sup>64</sup> Das Spiel mit polyphonen Kommentarquellen beginnt aber bereits in den Marginalien, denn nach der „Charakterisierung“ des BOOKSELLER in seiner Zueignung kann er allein natürlich nicht für die ganzen gelehrten Quellenangaben verantwortlich sein. Es wird also ein zusätzlicher mehrwissender, außerdiegetischer Kommentator als Adressant verschiedener Marginalien eingeführt, vielleicht der „*judicious friend*“, der in „*THE BOOKSELLER’S ADVERTISEMENT*“ zu Beginn der *Mechanical Operation* genannt wird (S. 126).

Erst durch die Einbeziehung der nachträglichen authentisch-allographen Anmerkungen aus der Antwort William Wottons in den *Reflections on Ancient and Modern Learning* (1705) wird der Paratext aber genuin „paratextuell“. Dabei hatte die Binnenhandlung des *Tale* vor derartigen Anstalten von vornherein gewarnt und sie verurteilt: Die interpretatorische Praxis von Jack und Peter gegenüber dem „Coat“ im *Tale* ist freilich gespiegelt im Verhältnis der Fußnoten zum Text, beide „Coat“ und Text werden unterwandert durch Veränderungen, Umdeutungen und dadurch mehr und mehr ersetzt durch Paratexte. Der Text genauso wie der „Coat“ verliert seine Autorität und Eindeutigkeit, letztlich werden beide marginal, während die Paratexte immer mehr ins Zentrum rücken. Die Brüder selbst leisten editorische Arbeit, die von Jack ausgeht und bildlich konkret als Appendix zum Text charakterisiert wird:

The project was immediately approved by the other two; an old parchment scroll was tagged on according to art, in the form of a *codicil annexed*, and the *satin* bought and worn. [S. 41]

Der Akt des Interpretation freilich verknüpft die Themenkomplexe der Satire auf die *abuses in learning* und die *abuses in religion*. Die Bibelinterpretation der drei Brüder wird exemplarisch gespiegelt am Umgang der modernen Herausgeber mit dem *Tale*.<sup>65</sup> Der Paratext ist ein Freibrief für Interpretationen und Modifikationen, die dem Autor/Schöpfer nie in den Sinn gekommen sind, eine Praxis also, die

---

<sup>62</sup>Vgl. [20] Clark, S. 167.

<sup>63</sup>Eine Kategorie, die vor dem Hintergrund der satirischen Behandlung der Geschichtslosigkeit der meisten *moderns*, die die *ancient languages* nicht mehr kennen, besonders wichtig wird.

<sup>64</sup>Vgl. [41] Frank Palmeri: „The Satiric Footnotes of Swift and Gibbon“. In: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 31(3), Autumn 1990, S. 245–262, hier S. 245–47.

<sup>65</sup>Vgl. [16] Terry J. Castle: „Why the Houyhnhnms Don’t Write: Swift, Satire, and the Fear of the Text“. In: Frank Palmeri (Hg.), *Critical Essays on Jonathan Swift*. Critical Essays on British literature. New York: G. K. Hall, 1993, S. 57–71, hier S. 60.

Swift fundamental ablehnte. Das *Tale* ist ein schlechter Text und fordert daher Interpretation heraus,<sup>66</sup> die Binnenhandlung allerdings veranschaulicht die mutwillige Fehlinterpretation und Korrumpierung eines guten Texts. Die Allegorie sollte als Satire auf die Verunstaltung von Texten durch Interpretation daher gerade nicht zu einem erneuten (zwangsweise verfälschenden) Übersetzungsversuch führen, sondern die Leser vielmehr abschrecken. Die gezielte Einbeziehung von Wottons Anmerkungen stellte diesen Punkt dann nocheinmal klar: “[the footnotes] were meant to embarrass previous readers and not to enlighten future ones.”<sup>67</sup> Die Fußnoten dienen folglich nicht der Etablierung von verlässlicher Autorität, nicht der Bestätigung und Komplettierung des Texts, sondern der Unterwanderung der Autorität der Gegner.<sup>68</sup>

Als eigenständige, veröffentlichte Fußnotensammlung stellen die Anmerkungen Wottons einen attackierenden paratextuellen Gegentext zum Erzähltext dar. Sie erheben Anspruch auf einen Eigenwert, der dem „eigentlichen Text“ nicht notwendigerweise untergeordnet ist und dessen Charakteristika diametral entgegengesetzt sind (im Maßstab der Zeit ein gewisser Grad von Ordnung, Klarheit, Verlässlichkeit). Ganz nach seiner parodistischen Absicht unterschlägt Swift freilich den analytischen Teil der Abhandlung Wottons, um ihm nicht die Gelegenheit zur Rechtfertigung zu geben (etwa in einem authentisch-allographen zusätzlichen Vorwort). Er gibt nur die Fußnoten wieder, die den Kommentator im Licht des Pedantentums und der Textzerpflückerei erscheinen lassen. Als selektierte, textuell inkorporierte Anmerkungen treten die Anmerkungen in einen Dialog mit dem Text. Sie werden vereinnahmt als spekulativ, teilweise beliebig und marginal, weil notgedrungen deterministisch und, für jeden Leser ersichtlich, unfähig das weite Bedeutungsspektrum des Texts auch nur annähernd abzudecken. Zu jeder Anmerkung ist ein Einwand möglich, der teils offensichtlich und unkommentiert bleibt, oder von Swifts eigenen Fußnoten als Metakommentar zum Text der allographen Fußnoten verdeutlicht wird (Parallelanmerkungen zur gleichen Textstelle oder mehrstufige Anmerkungen [Anmerkung zur Anmerkung]).<sup>69</sup> Die Fußnoten sind also selbst wieder Anlaß für weitere Fußnoten. Dabei werden Textstellen sukzessive durch Mehrfachkommentierungen geradezu durch den Paratext ersetzt. Die satirische Strategie ist offenbar, Wottons Attacke gegen ihn

---

<sup>66</sup>Im Sinne der Ästhetik der *moderns* v. a. aus dem Jetzt zu schöpfen, regt das *Tale* also bewußt die Produktion weiterer Texte modernistischen Zuschnitts an, mit einer Vielzahl paratextueller Beiwerke, wobei diese Entwicklung im Idealfall repetitiv und selbstperpetuierend ist. Vgl. [16] Castle, S. 63.

<sup>67</sup>In [27] Jean-Paul Forster: “Swift and Wotton: The Unintended Mousetrap”. In: *Swift Studies* 7, 1992, S. 23–35, hier S. 29.

<sup>68</sup>In [41] Palmeri, S. 250.

<sup>69</sup>Vgl. Frank Palmeri: “Incorporating Wotton’s words into his work, Swift intensifies his satire of Wotton, but he also grants the object of his satire an authoritative standing; he makes Wotton his collaborator, a co-author of *A Tale of a Tub*. Unlike referential or explanatory footnotes, Swift’s parodic footnotes do not resolve the ironies of the *Tale* into a single authoritative voice. Rather, the dialogic tension between the voice of Wotton in the footnotes and the satire of Wotton in the text extends the unresolved dialogue between opposite positions and languages in the *Tale*.” In [41] Palmeri, S. 252. Auf die Spitze wird die Satire freilich durch die Anmerkung des toten Lambin zu einer Anmerkung Wottons getrieben, indem ein Anmerkender unterschoben wird, der offensichtlich ohne den Text überhaupt zu sehen zu bekommen, immer noch mehr Verständnis hat als der angestrenzte Philologe Wotton (S. 34).

selbst zu wenden. Er disqualifiziert sich und seine wissenschaftliche Arbeit, weil sich die angestrengte philologische Interpretationsarbeit ausgerechnet auf ein *Grub-street*-Produkt eines unterschobenen, offensichtlich verrückten *hack-writer* konzentriert, wobei seine Ergebnisse als belanglos abqualifiziert werden. Sein Namenszug unter den Anmerkungen läßt den Anmerkenden dabei als jemanden erscheinen, der sich selbst ebenso wichtig oder wichtiger als seine Arbeit nimmt. Analog zur *punitive satire* wird den *moderns* über die Anmerkungen die Möglichkeit zur Verteidigung gegeben, indem sie die Leistungsfähigkeit ihrer philologischen Arbeit demonstrieren, die Demonstration wird dann aber wieder in ihren Fehlschlägen betont und dadurch die *moderns* umso mehr verurteilt. Dieser Apparat wird dann, nach der satirischen Intention, sogar zur Kanonisierung des *Grub-street*-Werks mißbraucht.

Der Metatext der allographen Anmerkungen ist zu diesem Zweck weitgehend „textimmanent“, Gegenstand der allographen Fußnoten ist der Text, bisweilen der Autor, aber fast nie der Leser<sup>70</sup>. Mit Hilfe dieser Anmerkungen konstituiert der *hack* seinen Text jetzt neu auf einer textuell verlässlicheren Basis. Er fungiert also als Editor, denn „[d]ie Hervorbringung eines allographen Anmerkungsapparates ist, mitsamt der Erstellung des Textes, die eigentliche Definition der Herausgeberfunktion“<sup>71</sup>. Der *hack* selbst wird folglich, in seiner Funktion ganz nach der Satireabsicht so wie Bentley oder Wotton, zum fiktiv-aktorialen Herausgeber einer quasi-kritischen Edition seines eigenen Texts mit einem für das 18. Jh. typischen, aus Kommentar und Wertung zusammengesetzten allographen Anmerkungsapparat anderer gelehrter Instanzen.<sup>72</sup> Dafür spricht auch die alle „Varianten“ bewahrende additive Anhäufung von Paratexten in den einzelnen Auflagen des nach dem Maßstab der *moderns* inzwischen geradezu klassischen Texts. Dazu paßt auch die ständige Beleuchtung der entstehungsgeschichtlichen Dimension des Werks in den verschiedenen Paratextformen. Freilich wird dadurch die klare Trennung von Anmerkungen und Text unmöglich, der Paratext wird zu einem unentbehrlichen Bestandteil des satirischen Gesamtwerks, die Grenzen zum Text selbst verwischen sich.<sup>73</sup>

Der Rückgriff auf traditionelle Formen des Paratexts stellt also ein riesiges Poten-

---

<sup>70</sup>Shari Benstock benennt den entscheidenden Unterschied zwischen fiktionalen und allographen (kritischen) Fußnoten wie hier: “In critical texts, they [footnotes, Anm. d. Verf.] really address no one; if they are directed anywhere, they are directed toward the text (the text frequently appears to be in dialogue with itself), and while the comments extend the boundaries of the text [...], they rarely—if ever—invite the reader to participate directly in the critical act.” In [13] Benstock, S. 206.

<sup>71</sup>In [28] Genette, S. 321.

<sup>72</sup>Vgl. Claude Rawson: “Swift also impishly took over the explanatory matter in Wotton’s attack, printing it in the notes to his own text, turning the *Tale* into an edition of itself, in the guise of a classical text *cum notis variorum* [...]. Wotton is thus absorbed into the chain of pedantry, as a laboured drudge heavily engaged in explaining the obvious. But he is simultaneously enlisted as an aid to understanding a work he was more concerned to attack than to explain, outwitted by having his aggression read as exegetically helpful, and pilloried afresh by mock-editorial amiability every time his name appears gratefully at the end of a note.” In [44] Claude Rawson: “Introduction”. In: Claude Rawson (Hg.), *Jonathan Swift. A Collection of Critical essays*. Band 10 der Reihe *New Century Views*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995, S. 1–15, hier S. 6.

<sup>73</sup>Vgl. auch [28] Genette, S. 323.

tial für die beabsichtigte Parodie der Produktionen der *moderns* dar, die gezielt zu diesem Zweck modelliert werden. Die meisten Paratexte sind daher als unentbehrliche funktionalisierte Gestaltungsmittel der Satire allerdings auch jeglicher wirklichen paratextuellen Rezeptionssteuerung, wie sie *Tom Jones* in allen Einzelheiten ermöglicht hat, enthoben. Dadurch schlägt Swift aber schon die radikale Abkehr von den traditionellen Konzepten desselben vor, die er selbst allerdings, größtenteils beschränkt auf die Satire des Existenten, nur andeutet und nicht konsequent verwirklicht. Diese letzte Steigerung in der Verwendung paratextueller Elemente blieb dann Laurence Sternes *Tristram Shandy* vorbehalten, dessen Diskussion nun die Untersuchung abrunden soll.

## Kapitel 5

# Auflösung der Konzepte des Paratexts: Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–67)

Laurence Sternes *Tristram Shandy* war bei Erscheinen eine literarische Sensation. Die weithin angestrebte konventionelle Perfektionierung der Gattung Roman wurde von dem offensichtlich von *A Tale of a Tub* beeinflussten Werk nicht nur satirisiert, sondern gänzlich hinterfragt. Der Roman weicht nicht nur von den Konventionen der fiktionalen Autobiographie, sondern v. a. auch von der traditionellen Verwendung des Paratexts ab und liefert dadurch ein sehr komplexes Beispiel für die Innovationsleistung dieses Werks in seiner Zeit. Die These, die Bernhard Fabian ganz allgemein für *Tristram Shandy* aufstellt, kann, wie sich zeigen wird, ganz besonders für den Paratext gelten: „In reflektierter Wiederaufnahme der Literaturkonzeption des frühen 18. Jahrhunderts setzte Sterne seinen *Tristram Shandy* in eine ironische Relation zu Theorie und Technik des konventionellen Romans der Zeit.“<sup>1</sup> Ironie heißt jetzt nicht mehr nur Satire der Form und Funktionen, sondern Auflösung der traditionellen Konzepte des Paratexts und der herkömmlichen Vorstellungen über seine Beziehung zum Text selbst.

### 5.1 Der Name des Autors

Laurence Sternes *Tristram Shandy* wirft bereits in bezug auf die traditionell exakten Statusdefinitionen dieses Paratextes eine Reihe von Problemen auf, die diese eindeutige Charakterisierung erheblich aufweichen. So ist der peritextuelle Ort des Autorennames hier keineswegs festgelegt, er ist, wie anderswo nur im Epitext, äußerst diffus. Es schwärmen gleich mehrere Namen zu verschiedenen Zeiten der Publikationsgeschichte in den gesamten Peritext und sogar in den Text selbst hinein. Zwar erschienen alle neun Bücher von *Tristram Shandy* anonym (vgl. das Ori-

---

<sup>1</sup>In [25] Bernhard Fabian: „Sterne · Tristram Shandy“. In: Franz K. Stanzel (Hg.), *Der englische Roman: Vom Mittelalter zur Moderne*, 2 Bde. Düsseldorf: A. Bagel, 1969, Bd. 1, S. 232–269, hier S. 235.

naltitelblatt von Band I der Londoner Erstaussgabe [Abbildung 5.1 {S. 81}]) und das Werk gibt auch keine explizite Auskunft (im 18. Jh. z. B. das *editor's preface*) über seine Herkunft oder Authentizität (es fehlen also etwa Hinweise wie bei *Robinson Crusoe* "Written by Himself" etc.), doch benutzt Sterne, wie schon Swift, eine Art Pseudonym, die Autorenunterschiebung. Der reale Autor Sterne schreibt das Werk dem fiktiven Autor/Autobiographen und Ich-Erzähler "Tristram Shandy" zu, der als "Gentleman" apostrophiert wird, was durch die Angabe seiner sozialen Stellung bereits die Qualität (Relevanz und Wahrheit) und den Unterhaltungswert der Geschichte dokumentieren soll. Die Zuschreibungsfiktion stattet den unterschobenen Autor "Tristram Shandy" auch wieder mit allen traditionellen Autorenfunktionen aus. Dies hat auch Auswirkungen auf die Konzeption des Romans, Tristrams Schreibstil der *conversation* (vgl. Kapitel II, XI [S. 87]) führt zu einer vielschichtigen Verknüpfung mit seinen verschiedenen „Adressaten“, wobei das Kommunizieren der Partner gleichwertig neben das Kommunizierte tritt<sup>2</sup>: „Mehrstimmigkeit heißt daher, daß Tristrams Rede sich als unentwegter Dialog entfaltet, in dem sich der Erzähler mit den Figuren, mit dem Autor sowie mit dem Leser unterhält, weshalb das Schreiben nie ein Erzählen wird“<sup>3</sup>.

Der Leser faßt ein Pseudonym im Prinzip aber immer wie einen Autorennamen auf, da er dessen Echtheit gemeinhin weder nachweisen noch widerlegen kann. Natürlich erwartet er aber von einem komischen Pseudonym wie "Tristram Shandy" auch einen komischen Text. Um so mehr als Sternes Autorschaft bald nach der Erstaussgabe 1759 bekannt war: seine Pseudonymität, also das Fehlen eines individuellen Besitzanspruchs auf das Werk, führte bekanntermaßen zu einer Reihe von Plagiaten, so daß Sterne ab der dritten Lieferung (Bände V und VI) dazu überging, die Einzelexemplare der Auflagen handschriftlich zu signieren (Autorschaft in Form der Signatur als einzigem autographen Teil des Buchs<sup>4</sup>), ohne aber seine Autorschaft jemals gedruckt auf der Titelseite bekanntzugeben (er zeichnete lediglich die Zueignung der Bände V und VI mit "LAUR. STERNE"). Paradoxaerweise war Sterne und/oder der Autor Tristram Shandy in London also bereits berühmt, bevor ihn irgend jemand kannte, literarischer Ruhm und Pseudonymität gingen somit Hand in Hand.

Freilich hat Sternes Entscheidung für die sog. Autorenunterschiebung Gründe, die tiefer liegen als etwa der Schutz vor den Opfern seiner Angriffe oder der Rücksicht auf sein Priesteramt, zumal ja die Identität des Autors in aller Munde war. Der reale Autor bettet sich damit und v. a. durch die Erzählsituation eines Ich-Erzählers selbst als Figur in seine fiktive Welt ein, er tritt in Kontakt und wird von außen in Verbindung gebracht mit den Figuren seiner subjektiven Spielwelt und ihren Besonderheiten, besonders weil Sterne in London auch in der Öffentlichkeit

<sup>2</sup>Vgl. [38] Peter Michelsen: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, S. 17.

<sup>3</sup>In [31] Wolfgang Iser: *Laurence Sternes »Tristram Shandy«: Inszenierte Subjektivität*. München: Fink, 1987, S. 80.

<sup>4</sup>Die Analogie zur auktorialen handschriftlichen Widmung eines Einzelexemplars ist hier augenfällig (vgl. [28] Genette, S. 134). Interessanterweise genießt heute wiederum ein unsigniertes, d. h. von Sterne übersehenes, Exemplar dieser Auflagen besonderen Stellenwert.

zumeist nicht unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem Pseudonym “Tristram Shandy” oder v. a. “Yorick” auftrat<sup>5</sup>. In Sternes Werk läßt sich der implizite Autor folglich nicht mehr von den Figuren der Welt im Text ablösen.<sup>6</sup> Die Auswirkungen von Sternes Pseudonymität waren also Konfusion über die Verbindung von fiktionaler und realer Welt, die Sterne als sehr nützlich für die Gestaltung seines Romans empfand und gleichzeitig Neugier auf die Verbindung von Sternes Charakteren mit dem Autor, v. a. natürlich auch weil bei Autobiographien, wie *Tristram Shandy*, der Autorenname in einer Identitätsbeziehung zum Namen des Protagonisten steht. Der Autorenname ist gerade bei einer Autobiographie im Umfeld oder als Bestandteil des Titels und der darin impliziten Gattungsangabe<sup>7</sup> ein konstitutives Element, das in Wechselwirkung mit dem Titel steht und für die besonders enge Beziehung zwischen Autobiograph und Leser mit verantwortlich ist („autobiographischer Pakt“ im Sinne Philippe Lejeunes<sup>8</sup>).

In *Tristram Shandy* selbst treten darüberhinaus gleich drei verschiedene Autorennamen auf. Der pragmatische Status des Adressanten bleibt also unklar, da die Signaturen “I am / THE AUTHOR.” (neutrale Bezeichnung in den Zueignungen der Bände I [S. 3] und IX [S. 484]), “TRISTRAM SHANDY.” (Name des unterschobenen Autors in der “Virgin–Dedication” I, VIII [S. 13f.]) und “I am / LAUR. STERNE” (Onym des realen Autors in der Zueignung Band V [S. 273]) Verwendung finden.<sup>9</sup> Die Existenz verschiedener Adressantennamen (v. a. das mehrdeutige “THE AUTHOR”) hat eine Irritation des Publikums als illokutorische Wirkung zur Folge, was einer Aufgabe der Rezeptionssteuerung zur Unterstützung des Lesers, wie Genette sie als Hauptfunktion formulierte, gleichkommt. Dies verhindert die traditionelle Wirkungsmöglichkeit des Paratexts, i. e. die „Transaktion“ zwischen den Kommunikationspartnern, da der Leser (Adressat) den Adressanten nicht immer kennt. Der Leser sieht sich somit auf die elementare Frage nach dem Partner im literarischen Kommunikationsmodell zurückgeworfen.

Da sich die Originalveröffentlichungen von *Tristram Shandy* über sieben Jahre

<sup>5</sup>Vgl. Arthur H. Cash: “In Tristram himself [Volume VII, Anmerkungen d. Verf.], he [Sterne] drew another idealized self–portrait, as he had done earlier [Volume I] in the character of Parson Yorick.” In [17] Arthur H. Cash: *Laurence Sterne: The Later Years*. London und New York: Methuen, 1986, S. 197.

<sup>6</sup>Vgl. Alan B. Howes: “Furthermore, after Sterne became known personally through his triumphal London visit, no reviewer—and probably few readers, for that matter—was able ever again to keep the personality and character of the man quite distinct from the character of his work. Actually, the public learned not about one man but about three; and Yorick, Tristram Shandy, and Laurence Sterne became hopelessly entangled in the public mind.” In [30] Alan B. Howes: *Yorick and the Critics: Sterne’s Reputation in England, 1760–1868*. New Haven: Yale UP, 1958, S. 5.

<sup>7</sup>Vgl. Abschnitt 5.2 (S. 80).

<sup>8</sup>*Tristram Shandy* stellt nach dieser Theorie einen der wenigen Fälle einer durchgehaltenen erfolgreichen Imitation eines „offenkundigen“ autobiographischen Paktes (vs. „Romanpakt“) dar, i. e. der textuellen Ausgestaltung der gesetzten, behaupteten Namensidentität (Titelseite) von Autor, Erzähler und Protagonist. Vgl. [34] Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, S. 13–51, v. a. S. 27–38.

<sup>9</sup>Thesen zum Status und der Funktion der Zueignungen werden in Abschnitt 5.4 (S. 85) noch ausführlicher aufgestellt.



erstreckten und Sterne dazwischen auch andere Veröffentlichungen unter Pseudonym tätigte, hatten die verschiedenen Autorennamen natürlich eine viel längere Wirkungszeit, die enorm die Vormeinungen und das Lektüerverhalten der Leser beeinflusste. Daß der Autorennamen dem zeitgenössischen Publikum oft lange Zeit unbekannt war, muß der heutige Leser daher in seinen Überlegungen nachträglich mitreflektieren. Genette bezeichnet das Phänomen, daß ein Autor unter verschiedenen angenommenen Namen auftritt, als „Polyonymität“ (Sterne als Tristram oder Yorick), einer gesteigerten Form der rein literarischen „Polypseudonymität“. Die Funktion oder Wirkung dieses Phänomens sieht Genette, da dem Leser das Faktum des Pseudonyms des Autors bald bekannt war, im „Pseudonymeffekt“, der von der Informiertheit des Lesers über dieses Faktum abhängt. Der Autor verbindet sich durch die Wahl eines Pseudonyms zwangsläufig mit der Wirkung dieses Pseudonyms in der Öffentlichkeit. Sterne konnte also ausgiebig mit der Verknüpfung von Autor und Pseudonym und ihrer beiden „Identitäten“ spielen, wodurch er seine Persönlichkeit innerhalb und außerhalb des literarischen Diskurses vervielfältigte (vgl. etwa die Predigt, die von Sterne stammt, er aber Yorick zuschreibt, oder die Reise Tristrams, die Sterne selbst unternahm). Sterne baut den Pseudonymeffekt aber zusätzlich noch durch fiktive Identitäten aus, er verbindet sich in Abhängigkeit seiner Veröffentlichungen mit dem jeweils dazu passenden unterschobenen Charakter einer bereits eingeführten und bekannten, fiktiven Gestalt. Sterne unterscheidet demzufolge zwischen dem Charakter seiner literarischen und etwa berufsbedingten Werken. So schreibt er beispielsweise *The Sermons of Mr. Yorick* (1760/66), *A Sentimental Journey through France and Italy. By Mr. Yorick* (1768) und posthum *Letters from Yorick to Eliza (The Journal to Eliza [1775])* seinem fiktiven Pseudonym „Yorick“ zu, seine Briefe signiert Sterne je nach Anlaß, Adressat und Inhalt mit seinen verschiedenen Pseudonymen, mit Onym oder einfach dem Titlonym „the Author of *Tristram Shandy*“ (das allerdings durch seine Referenzfunktion als Anonym auf ein Pseudonym zur Herstellung einer „auktorialen Entität“<sup>10</sup> wiederum einen komplexen Fall darstellt).

In *Tristram Shandy* wirft folglich eine Signatur wie „THE AUTHOR“ enorme Probleme auf, da hier in Sternes Erstlingsroman alle fiktiven Identitäten auf einmal versammelt sind. Die Unsicherheit des Lesers als Resultat dieses Verwirrspiels ist nur ein Teil von Sternes Spiel mit den verschiedensten Traditionen und Konventionen der literarischen Praxis im 18. Jh.

## 5.2 Der Titelapparat

Der komplexe Titelapparat von *Tristram Shandy* wirft in der Verbindung seiner konstitutiven Elemente erneut die traditionell exakte Funktionsdefinition und v. a. illokutorische Wirkung (dialektische Verbindung von Titel und Text als Informationsvergabe im Sinne der Steuerung der Erwartungshaltung) dieses Paratextes um.

---

<sup>10</sup>In [28] Genette, S. 49.

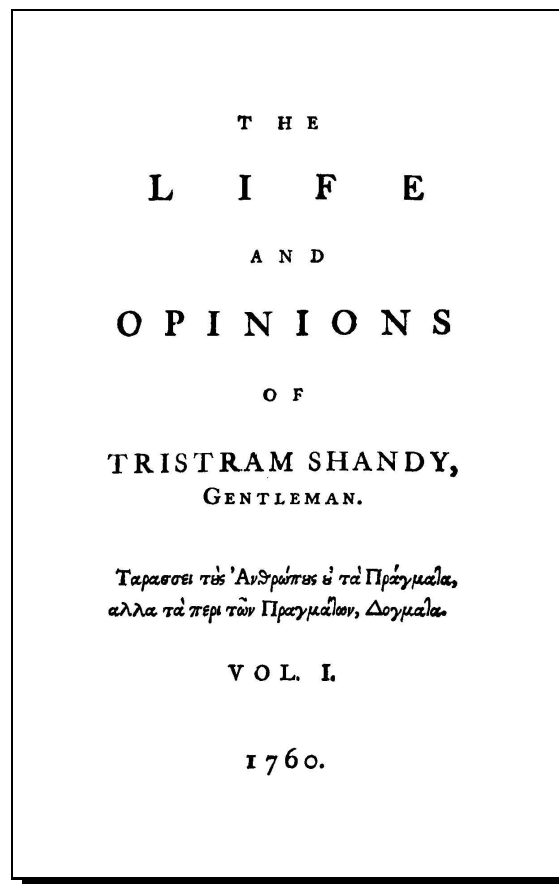


Abbildung 5.1: Titelseite von Band I der Londoner Originalausgabe von *Tristram Shandy* (1760) nach der *Florida edition*

Die Originaltitelseite von *Tristram Shandy* (vgl. Abbildung 5.1 [S. 81])<sup>11</sup> zeigt im wesentlichen vier Elemente: den Titel, der in der Londoner Originalausgabe vor “Chapter I” (vgl. die *Florida edition* von *Tristram Shandy*) wiederholt wurde, ein Motto in griechischer Sprache (ohne jegliche Herkunftsangabe), die Bandzahl und das Erscheinungsdatum (ab Band III ergänzt durch den Druckermerk). Dabei sind die beiden letzten Elemente als Erweiterungen des Titels aufzufassen: so kann etwa der Titel *The / Life / and / Opinions / of / Tristram Shandy, / Gentleman* wiederum als „Obertitel“ bezeichnet werden, in dessen Umfeld sich dann der jeweilige Einzeltitel einer Fortsetzungsreihe in Bänden in Form des rhematischen Zusatzes “VOL. I.” (mit Erscheinungsdatum und ab Band III mit dem Druckermerk) anschließt. Das Motto schließlich beeinflusst als Kommentar sowohl die Rezeption des Titels als auch des Texts.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Vgl. auch “Appendix Five: Bibliographical Descriptions” in [6] Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 3 Bde. Hg. von Melvyn New und Joan New. The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne. Gainesville: U. of Florida P., 1978–84, Bd. 2, S. 907–938.

<sup>12</sup>Auf die Beziehung zwischen Titel, Motto und Text wird in Abschnitt 5.3 (S. 83) eingegangen.

Auf einer ersten Ebene bezeichnet der dreiteilige Titel (1. “Life”, 2. “Opinions”, 3. “Tristram Shandy, Gentleman”) summarisch die Bestandteile der zu erwartenden Autobiographie: die Schilderung des Lebens im Sinne einer Abfolge von Stationen in der Außenwelt (“life” – physical – the exterior), die zugehörige Beschreibung des Innenlebens der Figur (“opinions” – mental – the interior) und zusätzlich den Namen und die Gesellschaftsschicht der Hauptfigur als Autor und Akteur der Geschichte. Nach der Romantradition des 18. Jh. fließt also auch bei *Tristram Shandy* die Gattungsbezeichnung einer Autobiographie (Erfüllung der Authentizitätsforderung durch die Autobiographiefiktion) implizit in den thematischen Titel ein. Begreift man “The Life” als verkleidete Gattungsangabe, als eine Umschreibung für (Auto-)Biographie, so kann man die Gattungsnennung als Bestandteil des Titels auffassen (gemischter Titel). Der thematische und rhematische Teil des Titels sind wiederum verbunden. Wie schon *Tom Jones* tritt auch *Tristram Shandy* über die metasprachliche Funktion in Kontakt zu bestimmten anderen Titeln: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* lehnt sich als „Intertext“ ebenfalls gezielt an die Romantitel der Gattungstradition Entwicklungsroman an und weckt über das Genresignal die damit verbundene, schon dargelegte Leseerwartung in bezug auf die zentrale Entwicklung der Figuren und der Handlung. Der „kataphorische“ Titel stellt auch die Figur “Tristram Shandy” folglich in einen Kontext mit Charakteren wie “Joseph Andrews” und Helden vergleichbarer Romane dieser Gattungstradition.

Bei *Tristram Shandy* entsteht aber wieder ein Problem, das sich erst während der Lektüre offenbart: es handelt sich hier, im Gegensatz zu *Tom Jones*, um einen ironisierten „wörtlichen Titel“, ein bloßes Echo, dessen geordnete Form allein bereits vom Text konterkariert wird und dessen Angabe eines Zentralthemas und einer Hauptfigur sich antithetisch zum Inhalt verhält.<sup>13</sup> Weder steht Tristram Shandy im Mittelpunkt des Dargestellten (sehr wohl aber der Darstellung) noch erfährt der Leser besonders viel über sein Leben oder seine Meinungen, der Text widerspricht also den Vorgaben des Titels. Das heißt mit Blick auf das Kommunikationsmodell (siehe S. 19), daß der Titel sehr wohl zwar den Text an sich benennt, aber im Text keinen Textreferenz hat, der ihn als sinnvoll bestätigt.<sup>14</sup>

Der Titel verführt durch den konnotativen Gehalt seiner deskriptiven Funkti-

<sup>13</sup>James A. Work sieht in der Abwandlung des Titels von “Life and Adventures” oder “History” zu “Life and Opinions” eine Umkehrung der Aussage des Titels: “Of ‘life and adventures,’ the components are shipwrecks and mutinies, rapes and murders, drubbings and abductions and amours [movement in the external world, Anmerkungen d. Verf.], and they are of necessity arranged in chronological order. / But in ‘life and opinions’ action ceases to be the great or even an essential desideration; and in the relation and interplay of opinions [interpretation of the external world], actual chronology becomes invalid. Neither the arrangement of the scenes nor the development of any individual scene need be chronological.” In James Aiken Works “Introduction” zu [8] Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von James Aiken Work. New York: Odyssey Press, 1940, S. xlvii.

<sup>14</sup>Ian Watt sieht im Titel den Versuch, den Leser auf die Konzeption des Romans vorzubereiten: “The title is, obviously, an intentional misnomer; the intention being presumably to prepare us for the way in which the novelist’s habitual solemnity about every detail of the biography of his titular hero is going to be travestied by Sterne, as he describes his hero’s formative years”. In Ian Watts “Introduction” zu [7] Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von Ian Watt. Boston: Houghton Mifflin, 1965, S. xxiii f.

on also zur Lektüre, diese wird jedoch bewußt (allerdings auf sehr komische Weise) enttäuscht (negative Verführung), das Spiel mit dem Titel offenbart sich folglich erst in bezug auf den Inhalt (Identifikation, nicht Deskription). Der Adressat des Texts, der Leser, wird irreführt, da der Text den Titel und die darin implizite Anspielung nicht rechtfertigt (keine Lebensgeschichte in Form einer fortschreitenden Ereignisfolge). Zwar ist Tristrams Leben im Prozeß des Erzählens und indem er die Ereignisse der Familiengeschichte schildert, die sein Leben geformt haben, präsent, doch nicht im Sinne des traditionellen Entwicklungsromans.<sup>15</sup> Die Diskrepanz zwischen der traditionellen Form des Titels (v. a. der dadurch evozierten Leseerwartung) und Inhalt verführt zwar sehr gelungen zur Lektüre (Lockfunktion) widerspricht aber eklatant der deskriptiven Funktion des Titels, die Rezeptionsvorgabe erschwert erneut den Zugang anstatt ihn zu erleichtern. Der Titel ermöglicht aber eine komplexe multiperspektivische Sicht auf den Text, die deutlich funktionalisiert eine wichtige, textspezifische Voraussetzung für den beabsichtigten Effekt darstellt.

### 5.3 Titel und Motto — das Titelblatt als System

In *Tristram Shandy* baut die Beziehung der Komponenten Autorennamen, Titel und Motto auf dem Titelblatt ein interessantes System von Wechselwirkungen auf. Die bereits im Abschnitt über den Autorennamen beschriebene Beziehung zwischen dem Autorennamen und dem Titel soll nun durch die Erläuterung der Beziehung Titel – Motto – Text ergänzt werden. Motti als Maxime, die eine auktorial intendierte emotionale Einstimmung beabsichtigen und Referenzfunktion auf den Titel und/oder Text beinhalten, finden sich auch bei *Tristram Shandy*, wo es sich durchweg um von Dritten stammende, vor dem Text der jeweiligen Bände stehende Zitate (echte, ungenaue und falsche allographe Einleitungsmotti) handelt. Da sich für die Motti jedoch ein ähnlich ausgeprägtes Spiel wie mit den anderen paratextuellen Elementen kaum feststellen läßt, wird nicht auf alle eingegangen.<sup>16</sup> Im Kontext des Paratexts scheint v. a. das nicht zugeschriebene, originale Motto zu Band I und II (vgl. Abbildung 5.1 [S. 81]) von größerer Bedeutung zu sein.

Dieses echte Motto «*Ταρασσει τοὺς Ἀνθρώπους οὐ τὰ Πράγματα, / ἀλλὰ τὰ περι τῶν Πραγμαίων, Δογματὰ*»<sup>17</sup> stammt aus der Moralschrift *Epikteti Manue-*

<sup>15</sup>Wie sich noch zeigen wird, ist das Spiel mit den Erwartungen des Lesers ein wichtiger Aspekt beim Umgang mit paratextuellen Elementen: “Thus Sterne was extremely conscious not only of the workings of his own mind during the act of creation but also of the possible actions and reactions in the minds of his readers.” In [53] John M. Stedmond: *The Comic Art of Laurence Sterne: Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*. Toronto: Toronto UP, 1967, S. 28.

<sup>16</sup>Vgl. zu den Motti in *Tristram Shandy* auch [18] Jean-Louis Chevalier: «La citation en épigraphe dans *Tristram Shandy*». In: Lucien Le Bouille (Hg.), *L'ente et la chimère. Aspects de la citation dans la littérature anglaise*. Caen: Centre de Publ. de L'Univ., 1986 S. 59–76.

<sup>17</sup>Die kritische Faksimile-Ausgabe (*Florida edition*) gibt folgende Übersetzung des Zitats durch Charles Cotton aus dem 18. Jh. wieder: “MEN [...] are tormented with the Opinions they have of Things, and not by the Things themselves.” In [6] Sterne (*Florida edition*), Bd. 3, S. 37.

la des stoischen Philosophen Epiktet, der im Kontext dieser Stelle fordert, daß die Menschen ihre Verwunderung und ihren Ärger über Dinge als Resultat ihrer vorgefaßten Meinungen (Dogmen), nicht anderen zur Last legen sollten, hier also dem Autor, sondern bei sich selbst suchen und verantworten müssen. Das Motto beinhaltet somit bereits einen wichtigen verschlüsselten erklärenden Kommentar zum Titel (rationale Vorbereitung), dessen Bedeutung sich jedoch erst nach der Lektüre des Texts erschließt.

Begreift man das Motto als Hinweis darauf, daß nicht eine Autobiographie wie *Tristram Shandy* die Menschen beunruhigen sollte, sondern daß sich die Leser durch ihre vorgefaßten Meinungen über die Beschaffenheit einer Autobiographie selbst in Schwierigkeiten bei der Rezeption bringen, betrachtet man also das Motto als Anhaltspunkt für das durch den Text explizierte Verständnis einer Autobiographie und bereits als Teil der „Opinions“ von Tristram Shandy, so scheint die Hauptfunktion dieses „Motto-Effekts“ zu sein, den Verbund aus Titel, Motto und Text gegen die erwarteten Kritiker dieses ungewöhnlichen Konzepts einer allumfassenden Autobiographie zu verteidigen.<sup>18</sup> Einerseits dient der zitierte Autor Epiktet als indirekter ästhetischer und moralischer Bürge für den so spezifizierten Titel und Text, andererseits reiht sich der Zitierende als Adressant gleichzeitig in die „Ahnenreihe“ der gelehrten Autoritäten ein, die eine wichtige Rolle im Text spielen werden.

Dabei übernimmt das Motto auch hier also bereits eine wichtige Bindefunktion für Titelapparat und Text: zum einen wird der (aus retrospektiver Sicht) Schlüsselbegriff des Titels („Opinions“) für den nachfolgenden Text erschlossen, zum anderen übernimmt das Motto eine wichtige Vorwortfunktion („funktionale Nähe“), indem es auf die zu erwartende ungewöhnliche Form der Autobiographie vorausweist.<sup>19</sup> Tristrams Autobiographie-Konzeption einer, seiner Spielwelt angepaßten Subjektivität ist dabei letztendlich nur das Resultat seiner Einsicht, daß eine objektive, die Darstellung des Dargestellten in den Hintergrund drängende Konzeption, die vortäuscht, es gäbe das Romangeschehen auch quasi unabhängig vom Erzähler, nicht seiner Erfahrung entspricht: „Grund einer solchen Haltung ist Tristrams Einsicht, daß wir das Leben nur in seiner medialen Brechung haben können und das heißt – wie schon in Titel und Motto des Romans angedeutet – in “the opinions which floated in the brains of other people [concerning it]” [S. 20]“<sup>20</sup>

<sup>18</sup>Vgl. Rothe: „Es gibt aber auch Titel, auf deren Kommentierungsbedürftigkeit überhaupt erst das Motto aufmerksam macht. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von Sterne ist so einer. An diejenigen des Schelmenromans anknüpfend, weckt er recht präzise Erwartungen. Erst durch das Epiktet-Zitat wird man [...] eines anderen belehrt: «Nicht die Handlungen verwirren die Menschen, sondern die Meinungen darüber». Während im Titel *Opinions* erst an zweiter Stelle steht, legt das Motto nahe, daß gerade von ihnen die zu erwartenden Probleme ausgehen und nicht von den zugrundeliegenden Fakten. Damit gibt das Motto ausnahmsweise Auskunft auch über die Erzählsituation: mehrere Meinungen werden aufeinander stoßen, die Perspektive des Titelhelden dürfte brüchig, das Ende könnte offen sein.“ In [48] Rothe, S. 362.

<sup>19</sup>Eine ähnliche qualitative Interpretation liefert auch die Bildunterschrift „Splendide Mendax“ unter dem vermeintlichen Porträt Gullivers gegenüber der Titelseite von *Gulliver’s Travels* in der Gesamtausgabe von Swifts Werken von 1735.

<sup>20</sup>In [31] Iser, S. 141.

## 5.4 Die Zueignungen

Die ostentative Zueignung des Werks als Ehrengabe in Form von Widmungsepisteln findet sich auch bei *Tristram Shandy* wieder. Das Gesamtwerk *Tristram Shandy* ist dem öffentlichen Adressaten (politische Beziehung) William Pitt<sup>21</sup> zugeeignet (Band I [S. 3]), Bände V und VI explizit dem privaten Adressaten (freundschaftliche Beziehung) Lord John Spencer (S. 273), Band IX einem öffentlichen Adressaten “Great Man”, i. e. Pitt, seit 1766 Earl of Chatham (S. 483f.). Doch löst sich bei *Tristram Shandy* neben den praktischen Funktionen (Protektion, Einnahmequelle) dieses performativen Akts auch die traditionelle Funktion der Zurschaustellung einer textdienlichen Beziehung zwischen Adressant und Adressat bereits weitgehend auf. Die Bitte um Protektion in der Zueignung, die in der Aufklärung langsam von der Bitte um Unterstützung abgelöst wurde, klingt zwar noch im Verweis in der Zueignung in Band I an “Mr. PITT” [S. 3] an, hier jedoch schon ironisch gebrochen: “I humbly beg, Sir, that you will honour this book by taking it—(not under your Protection,—it must protect itself, but)—into the country with you;”.

Die Zueignung der Bände V und VI entspricht noch weitgehend der traditionellen Form, so taucht hier wie schon in der Zueignung zu Band I und II (Abgeschiedenheit des Autors) eine Bescheidenheitsfloskel mit dem Hinweis auf die schlechte Gesundheit und das wenige Talent des Autors auf (Entwaffnung der Rezensenten durch zuvorkommende Selbstkritik). Außerdem wird in dem auktorialen originalen Paratext an seinen Freund und Patron Lord Spencer (1734–83) als Vorwortfunktion zur Rechtfertigung der Zueignung eine sinnvolle, präzisierte Beziehung zwischen einem Adressaten (Lady Spencer) und einem Teil des Werks (“The Story of Le Fever” VI, VI–X [S. 334–343]) hergestellt (implizite Interpretation) und Sterne signiert mit seinem Namen:

I beg your Lordship will forgive me, if, at the same time I dedicate this work to you, I join Lady SPENCER, in the liberty I take of inscribing the story of *Le Fever* in the sixth volume to her name; for which I have no other motive, which my heart has informed me of, but that the story is a humane one.  
[S. 273]<sup>22</sup>

Bereits bei den Zueignungen des Gesamtwerks (Band I) und des Bandes IX, die beide mit dem mehrdeutigen “THE AUTHOR” signiert sind, zeigt sich das Spiel mit dieser Konvention. Besonders für zeitgenössische Leser mußte dieses Spiel mit Blick auf Sternes bereits beschriebener Polyonymität ein ernsthaftes Problem darstellen: die Zueignungen lösen die traditionelle Funktion durch die Unklarheit des Adressanten auf (Laurence Sterne oder Tristram Shandy?)<sup>23</sup>, auch fehlt, bis auf die schon

<sup>21</sup>Die Zueignung liefert allgemein Aufschlüsse über das Ansehen historischer Persönlichkeiten: die enormen außenpolitischen und militärischen Erfolge Pitts machten ihn in Großbritannien zum Helden: “William Pitt, the Elder (1708–78) was at the height of his popularity in 1759—the ‘year of victories’—for his leadership in the Seven Years War.” In Ian Campbell Ross’ Anmerkungen in [5] Sterne (OUP), S. 540.

<sup>22</sup>Sterne übersandte zur Untermauerung seiner Aufrichtigkeit Lady Spencer sogar ein Exemplar der “Story of Le Fever”. Vgl. [6] Sterne (Florida edition), Bd. 3, S. 338.

<sup>23</sup>Genette, der selbst auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Autor“ hinweist, resümiert unverständ-

erwähnte allgemeine Beziehung zu einem öffentlichen Adressaten, eine sinnvolle Beziehung zwischen Adressant und Adressat oder der Entstehung des Werks und dem Adressat. Bei der Zueignung an Pitt handelt es sich außerdem um eine nachträgliche Zueignung für die zweite Auflage 1760 (erste Londoner Ausgabe<sup>24</sup>), was nach Genette bereits eine gewisse Unaufrichtigkeit in der Verwendung der Zueignung impliziert, denn jeder andere Zeitpunkt des Erscheinens als in der Originalausgabe wirkt „unweigerlich wie ein ungeschickter Versuch, etwas nachzuholen, wie eine nachträgliche und damit suspekthe Zueignung, da die Konvention der Zueignung erfordert, daß das Werk für den Adressaten der Zueignung geschrieben wurde oder sich dessen Ehrung zumindest nach Abschluß der Niederschrift aufgedrängt hat.“<sup>25</sup> In gewisser Weise übernimmt die Zueignung (Band I) aber sogar Vorwortfunktion, wenn der Adressant den Zweck des Werks in der Erzeugung von Heiterkeit als Medizin zur Schmerzlinderung und zum Wohlergehen des Menschen sieht<sup>26</sup> und damit letztendlich die Erkenntnis des Scheiterns der Darstellung seines Lebens zur Belustigung des Lesers nutzt:

I live in a constant endeavour to fence against the infirmities of ill health, and other evils of life, by mirth; being firmly persuaded that every time a man smiles,–but much more so, when he laughs, that it adds something to this Fragment of Life. / [...] [I]f I am ever told, it has made you [Mr. Pitt, Anm. d. Verf.] smile, or can conceive it has beguiled you of one moment’s pain—I shall think myself [...] much happier than any one [...] that I ever heard of. [S. 3]

Die Zueignung von Band IX pervertiert durch das Weglassen des Adressatennamens des “GREAT MAN” gänzlich die traditionelle Zueignungsfunktion nach Genette. Zwar sind Abkürzungen von Adressatennamen als Ausdruck unterschiedlicher Grade der Distanz zwischen Autor und Empfänger durchaus gebräuchlich, nicht jedoch ein Platzhalter wie hier.<sup>27</sup> Der „private“ Paratext wird also bis zur Anonymität übersteigert. Das Spiel mit der vorgetäuschten Verwechslungsmöglichkeit der austauschbaren Namen Mr. Pit[t] und Lord Chatham repräsentiert durch Asteronyme

licherweise, daß alle in *Tristram Shandy* auftauchenden Zueignungen, mit Ausnahme von I, VIII (S. 13f.), von Laurence Sterne als Adressant verantwortet würden. Vgl. [28] Genette, S. 127f.

<sup>24</sup>Sterne schickte kurz vor der Veröffentlichung der zweiten Auflage eine Kopie der Zueignung an Pitt und bat offiziell um Erlaubnis, sie vor dem Text anbringen zu dürfen. Dabei nannte er den vollständigen Titel des Werks und signierte den Brief mit seinem Onym, ein weiterer deutlicher Verweis auf ein nicht ernst gemeintes Pseudonym.

<sup>25</sup>In [28] Genette, S. 125. Dabei muß aber eingeschränkt werden, daß die Londoner Erstveröffentlichung kurz nach der Originalveröffentlichung in York doch fast wie eine originale Veröffentlichung gewirkt haben muß.

<sup>26</sup>Vgl. auch Kapitel IV, xxxii (S. 270): “True *Shandeism*, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro’ its channels, and makes the wheel of life run long and chearfully round.” und *A Tale of a Tub*, SECT. X. (S. 89): “[L]aughter [...] clears the breast and the lungs, is sovereign against the *spleen*, and the most innocent of all *diuretics*.”

<sup>27</sup>Vgl. Sternes *A Political Romance, Addressed To —, Esq; of York* (1759). Platzhalter suggerierten jedoch traditionell zumindest die Authentizität der anonymen Personenangabe, so daß die kundigen Leser den Adressaten auch vor dem Hintergrund der Zueignung der ersten beiden Bände dabei sicher erschließen konnten.

(“HAVING, *a priori*, intended to dedicate *The Amours of my uncle Toby* to Mr. \*\*\*— I see more reasons, *a posteriori*, for doing it to Lord \*\*\*\*\*.” [S. 483]) resultiert in der Lösung, die Zueignung wegen der Austauschbarkeit einer Charaktereigenschaft zwischen Staatsmännern und unschuldigen Liebenden, doch allgemein an einen nicht näher benannten liebeskranken “gentle Shepherd” zu richten, dem diese “*Diversion*” Linderung verschaffen möge, wodurch diese Thematik erneut aktualisiert wird. Das Konzept des funktionalen „Hilfsdiskurses“ im Sinne einer belangvollen Beziehungsetzung von Text und Adressat wird bewußt spielerisch *ad absurdum* geführt.

Eine ironische Bloßstellung der Klischees der formelhaften Zueignungsgeste und implizite Kritik am weitgehend schon verfallenen Mäzenatentum stellt die “Virgin-Dedication” (I, VIII und IX [S. 13–15]) dar. Der Erzähler Tristram übernimmt hier explizit Autorenfunktionen als unterschobener, fiktiver Autobiograph. Der pragmatische Status bleibt völlig offen: der fiktive Adressant “Tristram Shandy” richtet die Zueignung, die er auch signiert, in traditionell unterwürfiger, aber in diesem Fall sinnentleerter Form an einen beliebig austauschbaren Adressaten, der als Platzhalter erscheint (vgl. Kommentar I, IX). Ebenso erfüllt der Inhalt, da der Adressat ja nicht näher spezifiziert werden kann, keinerlei traditionelle Funktionen einer Zueignung. Und überdies ist der Anbringungsort nach der Funktion ebenfalls widersinnig mitten im Text<sup>28</sup>:

My Lord,

“I MAINTAIN this to be a dedication, notwithstanding its singularity in the three great essentials of matter, form, and place: I beg, therefore, you will accept it as such, and that you will permit me to lay it, with the most respectful humility, at your Lordship’s feet [S. 13f.]

Jeglicher traditionelle Sinn einer Zueignung wird hier spielerisch negiert, in Kapitel I, IX (S. 14f.) wird die vollständig textualisierte “Virgin-Dedication” dann öffentlich zum Verkauf angeboten, wobei der Adressant noch die transparente Struktur (Sinnentleertheit) und die Originalität (*Hobby-Horsical wit*) werbend hervorhebt. Der potentielle, aus Werbezwecken bevorzugt adlige, Adressat soll den Platz vor der Zueignung für “fifty guineas” bekommen, wofür ihm alles, was ab Kapitel I, VIII über *Hobby-Horses* handelt zugeeignet sein soll, während Tristram den Rest dem Mond zueignet, der auch sogleich angerufen wird. Kapitel I, IX modifiziert also nicht zuletzt auch die Zueignung an Pitt und ist darüberhinaus eines der vielen Beispiele für die Thematisierung des Paratexts im Text durch den Erzähler<sup>29</sup>.

## 5.5 Das Vorwort

Das Vorwort von *Tristram Shandy* weicht ebenfalls sowohl in bezug auf die Statusdefinition (Ort, Zeit etc.) als auch auf die Funktion (einführende Informationsvergabe, Interpretation) erheblich von der traditionellen Form ab. Da Genette auf „Binnenvorworte“ allgemein kaum und auf diesen speziellen Sonderfall natürlich

<sup>28</sup>Vgl. auch das Vorwort in Abschnitt 5.5 (S. 87).

<sup>29</sup>Vgl. die Abschnitte 5.6 (S. 92) und 5.7 (S. 94).



um so weniger eingeht, soll versucht werden, die typischen Vorwortfunktionen der auktorialen, fiktiven und nachträglichen Vorworte, die den Vorworttyp in *Tristram Shandy* am besten klassifizieren, aus seiner Typologie herauszufiltern und mit dem Vorwort zu kontrastieren.

Der Status des „Binnenvorworts“, wie es in *Tristram Shandy* (nach III, xx [S. 153–160], der Titel ist gleichzeitig die Gattungsbezeichnung) auftaucht, stellt noch eine Steigerung gegenüber den 18 einleitenden Essay-Kapiteln von *Tom Jones* dar. Diese hatten jeweils verschiedene Vorwortfunktionen wahrgenommen, es handelte sich nach Genette folglich um interne, durch den Umfang und den Aufbau des Werks gerechtfertigte Vorworte. Demgegenüber stellt das Vorwort von *Tristram Shandy* als noch „internerer“ Vorwort eine Parodie dieses Gebrauchs des Vorworts dar.<sup>30</sup> Der „AUTHOR“ übernimmt zwar die Verantwortung für den Text (Simulation eines bejahenden auktorialen/aktorialen Vorworts), doch bleibt für den Leser erneut im dunkeln, wer hier eigentlich adressiert. Wie bereits im Abschnitt über den Autorennamen deutlich geworden ist, ist die Frage nach dem Adressanten in *Tristram Shandy* einerseits durch Sternes Polyponymität, andererseits durch die Mehrdeutigkeit des Begriffs „author“ besonders komplex. Der Status des zeitgenössischen Lesers unterscheidet sich von dem des heutigen insofern dadurch, daß damals durchaus in bestimmten Kreisen von der Existenz einer realen Person Tristram Shandy ausgegangen wurde, das Vorwort also einem realen Autor dieses Namens zugeschrieben wurde. Dies spielt demzufolge auch hinsichtlich des besonderen Status einer Autobiographie, deren Adressant durch die Identität von Schreiber und Handelndem immer auktorial (Biograph) und aktorial (Biographierter) zugleich ist, eine Rolle (mehrdeutige Mehrfachzuschreibung). Aus der heutigen Perspektive nimmt das Vorwort den Status „fiktiv aktorial“ ein (der Ich-Erzähler Tristram fungiert also als Adressant des Binnenvorworts seiner autobiographischen Ich-Erzählung), es handelt sich um den spielerisch interessanten Fall einer fiktionalen Simulation eines Autobiographievorworts, wobei der Akteur Tristram gleichzeitig sowohl sein eigener Erzähler als auch sein eigener Autor ist<sup>31</sup> (durch die Einbindung des Vorworts mitten in den Text und die fehlende diskursive Abhebung ist der empirische Autor als Adressant [Vorwort als Autorkommentar] weitgehend auszuschließen).

Da die Prämisse, daß die *histoire* vor dem *discours* abgeschlossen ist, von *Tristram Shandy* nicht erfüllt wird und die Geschichte während des Schreibens entsteht, kommt eine *History*, die Tristram selbst für unmöglich hält (vgl. Kapitel I, XIV [S. 32f.]), nicht zustande. Wie Rainer Warning feststellt, wird *Tristram Shandy* also zu einem Roman, „der die ‚Unmöglichkeit einen Roman zu schreiben‘ zum Thema hat.“<sup>32</sup> Folglich entfällt auch die traditionelle Funktion des Vorworts, einen Text, der wie hier nie vollendet werden kann<sup>33</sup>, sinnvoll einzuleiten. Dennoch erreicht der

<sup>30</sup>Genette verweist ohne nähere Erläuterung nur beiläufig auf den besonderen Status des Vorworts: „Mehr spaßhalber und verspielter schiebt Sterne zwischen Kapitel xx und XXI von *Tristram Shandy* ein Vorwort ein“. In [28] Genette, S. 167.

<sup>31</sup>Vgl. [28] Genette, S. 277f.

<sup>32</sup>In [54] Rainer Warning: *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*. München: Fink, 1965, S. 17.

<sup>33</sup>Die für die Autobiographie charakteristische, mit zunehmender Erzählzeit fortschreitende,

Erzähler, wenn auch außerhalb des Vorworts, durch den integrierten Paratext aber die ausreichende Kontextualisierung der einzelnen Lieferungen des Romans zu einem Gesamtkomplex als Versuch der minuziösen Darstellung des Lebens in seinem Prozeß. Auch mit der Gestalt und dem Aufbau des Vorworts spielt Sterne bereits, so beginnt es beispielsweise mit “THE / AUTHOR’S PREFACE // No, I’ll not say a word about it,—here it is;—in publishing it,—I have appealed to the world,—and to the world I leave it;—it must speak for itself” (S. 153). Und in der typischen Manier des Romans erfolgt dann auf der vorletzten Seite des mehrseitigen Vorworts der Hinweis: “I enter now directly upon the point” (S. 159).

Allein schon durch die Verspätung des Vorworts ein Jahr nach der Veröffentlichung der Bände I und II erfüllt es kaum Funktionen eines auktorialen Originalvorworts, so ist es für Instruktionen, wie der Text zu lesen war, zu spät. Doch reflektiert es andererseits bereits Einflüsse, v. a. die Rezeption der beiden ersten Bände (etwa die Angriffe der “Anti-Shandean” und Kritiker). Auch spielt das nachträgliche Vorwort schließlich zumindest auf die wichtigste Vorwortfunktion an: die wichtigste Komponente der Lektüresteuering ist, den Leser in den Besitz von Informationen zu bringen, die der Autor für eine gute Lektüre seines Texts als unverzichtbar erachtet. Diese Vorwortfunktion über die Entstehung und Absichten (implizite Interpretation) des Autors liefert dieses nachgeholt Vorwort dem Leser in äußerst rudimentärer und ironischer Form gleich zu Beginn:

All I know of the matter is,—when I sat down, my intent was to write a good book; and as far as the tenuity of my understanding would hold out,—a wise, aye, and a discreet,—taking care only, as I went along, to put into it all the wit and the judgment (be it more or less) which the great author and bestower of them had thought fit originally to give me,—so that, as your worships see,—’tis just as God pleases. [S. 153]

Die Frage, warum zu lesen sei, die immer mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Stoffs des Werks verbunden ist (Aufwertung des Texts), wird in diesem Vorwort, durch die Betonung der Verbindung von *wit* und *judgment*, die im Text exemplifiziert wird und den Verweis auf den geistigen Nutzen der Kombination, zumindest ansatzweise erfüllt, wenngleich freilich diese Diskussion im Roman bekanntlich keineswegs vorwortspezifisch ist. Die Frage, wie eine gute Lektüre des Werks zustandekommt, also wenn beide im Leser vorhanden sind, beantwortet sich implizit mit, womit sich Sterne natürlich in seinem Stil der *mock seriousness* an konventionelle Vorwortkom-

---

Annäherung von Akteur und Autor wird in *Tristram Shandy* gerade nicht erreicht. Vgl. Kapitel IV, XIII (S. 228): “I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day’s life—’tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an’ please your worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read.”

mentare, die sich fast immer solche Leser wünschen<sup>34</sup>, anschließt:

Now these two [...] top ornaments of the mind of man, which crown the whole entablature,—being, as I said, wit and judgment, which of all others, as I have proved it, are the most needful,—the most priz'd,—the most calamitous to be without, and consequently the hardest to come at,—for all these reasons put together, there is not a mortal amongst us [...] who does not wish and stedfastly resolve in his own mind, to be, or to be thought at least master [...] of both of them [S. 159]

Der Autor charakterisiert das Ziel seines Werks später mit der Auflösung des *spleen* durch *laughter* (Kapitel IV, xxii [S. 239]), bereits hier im Vorwort betont er die Notwendigkeit des *wit* als gleichberechtigt neben *judgment*.<sup>35</sup>

Auch der Anlaß für das Vorwort weicht vom traditionellen Verfahren ab: es wurde nicht anläßlich des gesamten Texts bzw. zu seiner Veröffentlichung verfaßt, sondern weil der *plot* es erlaubte.<sup>36</sup> Das Vorwort ist also aus der *histoire* motiviert und sogar plaziert.<sup>37</sup> Die Stellung ist daher mitten im Text festgelegt, das Vorwort kann sich folglich auch kaum verändern und nicht aus dem Peritext verschwinden (die Lebenszeit von Vorwort und Text sind identisch). Außerdem ist es dem Leser nicht freigestellt, es zu lesen oder nicht, was Genette in seiner Typologie als „unterschiedliche Verbindlichkeit“ paratextueller Elemente faßt. Bereits die unveränderliche Stellung sowohl räumlich als auch zeitlich also widerspricht seiner Funktion, gleichzeitig ist es hierzu stimmig weder sprachlich (keine diskursive Abhebung vom narrativen Text) noch kompositorisch (Philosophiediskussion über *wit* und *judgment*) vom Text unterschieden.

Anders als bei *Tom Jones*, wo die Lektüre der Vorworte explizit (wenn auch ironisch) als fakultativ beschrieben und sie lediglich als Kontrast zum eigentlichen Text gesehen wurde (Kapitel V, 1 [S. 202]), stellt sich das Vorwort von *Tristram Shandy* dagegen als gerade besonders in den umgebenden Text integriert dar.<sup>38</sup> Genette beschreibt mit dem Terminus „vollendete Textualisierung“ das Phänomen, daß Vorworte mit der Zeit ihre pragmatische Funktion verlieren und Bestandteil des Texts werden: dieses Vorwort jedoch erfüllt kaum eine pragmatische Vorwortfunktion

<sup>34</sup>Vgl. [53] Stedmond, S. 97.

<sup>35</sup>Vgl. Arthur H. Cash: “In the ‘Author’s Preface’ in Volume III, perhaps Sterne’s most important justification of his fiction, he specifically takes issue with Locke’s notion that the talent for wit and the talent for judgment are not to be found coexisting in one person – a notion which seemed to Sterne to deny the very possibility of constructive laughter.” In [17] Cash, S. 76.

<sup>36</sup>Vgl. auch Sternes “Preface in the Desobligeant” in *A Sentimental Journey*.

<sup>37</sup>Elgin W. Mellown unterstützt diese These indem er die Plazierung des Vorworts an dieser Stelle mitten im Text auf den hier erreichten wichtigen Punkt in der Geschichte bezieht: “Then, as Toby and Walter fall asleep, Tristram–Sterne puts forward his *Author’s PREFACE* in the chronologically accurate position [...] — for if Tristram is giving his life and opinions, how can he preface them until he is (at least almost) on the scene? The wit arises from a strict logic totally at variance with the logic of the surrounding parts. The birth proper is announced in chapter 22 when Trim opens the parlor door.” In [37] Elgin W. Mellown: “Narrative Technique in ‘Tristram Shandy’”. In: Gerd Rohmann (Hg.), *Laurence Sterne*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1980, S. 113–121, hier S. 118.

<sup>38</sup>Vgl. [28] Genette, S. 222f.

im traditionellen Sinn und ist deshalb von vornherein sowohl formal (in den Text integriertes Vorwort) als auch inhaltlich voll textualisiert, so daß sich die Grenzen von Text und Paratext erneut verwischen. Die Vorwortfunktion wird in *Tristram Shandy* aber eigentlich bereits durch die ersten Kapitel übernommen, (vgl. etwa Kapitel I, IV [S. 7f.] oder I, XIV [S. 32f.]), die auf die Absicht des Autors und die Kompositionsweise, also warum und wie gelesen werden soll, eingehen.

Die Vorwortfunktion der Wahl des Publikums wird allerdings durchaus erfüllt, das Vorwort von *Tristram Shandy* scheint als Antwort auf die Kritik der ersten beiden Bände genau diese Absicht zu haben. Auf die Abhandlung über *wit* und *judgment* und ihre geographische und zeitliche Verteilung, folgt der Angriff des Autors gegen Politiker, Kirchenvertreter und speziell seine “grave critics”, die allesamt keine *Hobby-Horses* und keinen *wit* besitzen, sowie gegen John Lockes Fehleinschätzung in dieser Frage<sup>39</sup>. Die Kritiker sind also die Adressaten der Kritik des Vorworts. Wenn das Vorwort zudem im dritten Band nachgeschoben und nicht vorangestellt wird, so ist dies nicht nur durch die Funktion der Antwort auf die Kritik begründet, sondern auch dadurch, daß es so unmittelbar „zur aufhellenden Rückblende für den bis dahin [schon] praktizierten *wit*“<sup>40</sup> wird. Das wird auch darin deutlich, daß keineswegs eine streng argumentative Beweisführung zur Verteidigung das Ziel ist (keine Apologetik der Romankonzeption), sondern eine vorgetäuschte “witty defence of wit by a wit.”<sup>41</sup> Das Vorwort klingt dann (ironisch) versöhnlich aus, einfach durch den Ausschluß der “Anti-Shandeanen” aus dem Kreis der Adressaten des Texts (und natürlich mit der Anlockung neuer Leser, die glauben, im Gegensatz zu diesen, sowohl *wit* als auch *judgment* zu besitzen), wodurch die besondere Funktion dieses Vorworts erfüllt ist:

I beg leave to qualify whatever has been unguardedly said to their [the Anti-Shandeanen] dispraise or prejudice, by one general declaration—That I have no abhorrence whatever, nor do I detest and abjure either great wigs or long beards,—any further than when I see they are bespoke and let grow on purpose to carry on this self-same imposture—for any purpose,—peace be with them;—☞ mark only,—I write not for them. [S. 160]

Das Vorwort fungiert dadurch also als ein Instrument der auktorialen Kontrolle. Doch der primär rezeptionssteuernde Auftrag (nach Genette v. a. die Erleichterung der Lektüre) wird nicht erfüllt. Ausgerechnet im Vorwort erfährt der Leser kaum etwas über die Entstehung (auch fehlende *captatio benevolentiae*) oder wie der Text letztlich verstanden werden soll, während der Text sonst voll ist mit auktorialen Kommentaren (integrierter Paratext) über das Gattungsverständnis, die Struktur

<sup>39</sup>Vgl. bei Rainer Warning: „So repräsentiert das *Hobby-Horse* bei Walter wie bei Toby jenes Nebeneinander von *wit* und *judgment*, wie es *The Author's Preface* [...] programmatisch formuliert und zwar in polemischer Wendung gegen die von John Locke postulierte Reduktion von *wit* auf *judgment*.“ In [54] Warning, S. 38.

<sup>40</sup>In [31] Iser, S. 47.

<sup>41</sup>In [53] Stedmond, S. 98f. und weiter: “Wit must outbalance sober judgment in the world of comedy. [...] [Tristram] is playing the role of the ‘wise fool’ whose foolish conduct, designed to amuse, is also designed to demonstrate the foolishness of the world which laughs at him in part because it recognizes a comically distorted image of itself.”

der Komposition, zur Rezeptionssteuerung einzelner Leser(gruppen) etc.<sup>42</sup> Genettes Paratext-Begriff einer Überleitungsfunktion erweist sich hier erneut als unzutreffend, das Spiel hat gerade die Absicht, den Leser durch den (zumindest noch anklingenden) traditionellen Schein zu locken und ihn dann vor eine gänzlich neue Situation zu stellen, die aber keinerlei Informationszuwachs im Sinne einer Rezeptionshilfe beinhaltet.

## 5.6 Die Zwischentitel

Die Zwischentitel sind als wesentliche Strukturmerkmale eines Werks von besonderem Interesse für einen Textproduzenten, der auf Sinnstiftung durch Bloßlegung der Textkonstitution Wert legt. *Tristram Shandy* stellt diesbezüglich einen besonders interessanten Versuch der Ordnung einer prozessualen Textkomposition dar.

Die einzelnen Bücher von *Tristram Shandy* sind durch ein- und ausleitende Zwischentitel begrenzt, sie beginnen grundsätzlich (Ausnahme Band IV: “SLAWKENBERGII / FABELLA.”) mit “CHAPTER I” und enden mit dem Hinweis (mit leichten Variationen) “END of the XTH VOLUME.” (Ausnahme Band IV: “FINIS”). Die Kapitelgrenzen selbst werden ausschließlich durch rhematische Einteilung bestimmt (Numeraltitel der Form “CHAPTER X”), die Genette im allgemeinen der „seriösen Fiktion“ zuordnet (vs. thematische Titel für die „komische Literatur“). Potentiell ist hier einerseits bereits ein Anspruch impliziert, der auf Tristrams ernsthaften Versuch einer Autobiographie hinweist, andererseits ist die Entscheidung stimmig für den gelehrten, pseudowissenschaftlichen Diskurs in den *Tristram* sich weitgehend einschreibt. Zudem resultiert die Abwesenheit thematischer Zwischentitel nicht nur aus der fehlenden Distanz Tristrams als Ich-Erzähler zu seinem Gegenstand (seiner eigenen Autobiographie im Unterschied zum distanziierten auktorialen Erzähler des *Tom Jones* oder der Herausgeberfiktion in *Pamela*), sondern auch aus der Unmöglichkeit der genauen vorherigen Planung bzw. nachträglichen aussagekräftigen Beschreibung der bisweilen äußerest abschweifenden “conversations”, die *Tristram* mit den verschiedenen apostrophierten Lesern führt. In der Originalausgabe gab es auch keine Kolumnentitel zur Wiederholung des jeweiligen Kapitels auf jeder Seite (vgl. die *Florida edition*).

Sämtliche eingestreute Texte, ob fiktiv oder authentisch, wie Quellen (vgl. Kapitel I, xx “MÉMOIRE présenté à Messieurs les Docteurs de SORBONNE.” [S. 49–51]), Erzählungen (vgl. Band IV “SLAWKENBERGIUS’S / TALE.” [S. 196–217]), Predigten (vgl. Kapitel II, xvii “The SERMON.” [S. 98–112]), Anrufungen (vgl. nach Kapitel IX, xxiv “THE INVOCATION.” [S. 521–523]) usw. tragen wiederum einen eigenen paratextuellen Apparat, wie Titel, Anmerkungen oder sogar wiederum eigene Zwischentitel (z. B. “ODE.” in “SLAWKENBERGIUS’S / TALE.” [S. 216] oder “RÉPONSE.” in Kapitel scshape I, xx [S. 49]). Dabei stützen diese Bemühungen um textuelle Ordnung im Schreibvorgang eines “work in progress”<sup>43</sup> deutlich die These

<sup>42</sup>Vgl. Abschnitt 5.8 (S. 97).

<sup>43</sup>“Work in progress” heißt dabei ein ständiges Neben-, Vor- und Nacheinander von Erst- und Spätfassungen derselben Aussage und die Revision von Bedeutungen im Schreibakt durch typo-

eines ernsthaften Bestrebens nach Strukturierung der wahrgenommenen Umwelt in authentischen Sinnzusammenhängen, der Voraussetzung für einen geglückten, i. e. traditionellen narrativen Diskurs. Der Paratext ermöglicht also erst die Umwandlung des „Leseprozesses“ der Umwelt in einen „Schreibprozeß“.

Doch liegt das Spiel mit den Zwischentiteln hier nicht, wie etwa bei *Tom Jones*, in den Titeln selbst, sondern in der Auflösung ihrer Funktion. Die Kapitelgrenzen und -einteilungen erscheinen bisweilen gänzlich dem Belieben und dem Spiel mit den Unterbrechungen des Autors/Erzählers überlassen, ohne Rücksicht auf die Kohäsion oder Kohärenz der dadurch getrennten Teile. Die oberflächenstrukturelle Segmentierung (in den Gliederungseinheiten Absatz, Teilabschnitt, Kapitel, Buch) steht also in deutlichem Kontrast zur tiefenstrukturellen Gliederung (Auflösung kohärenter Themenkomplexe, Mißachtung der Kohäsion von Textabschnitten) des Texts (im Sinne Franz K. Stanzels). Bedenkt man den postulierten Kompositionsstil des Romans im Form einer polyphonen Unterhaltung der Autorinstanz, des Erzählers und verschiedener Leser<sup>44</sup>, so liegt eine Analogie zwischen der Kapiteleinteilung und den oft noch sinnvoller gewählten Sprechpausen bei einer Unterhaltung durchaus nahe (ebenso fehlt durch die Prozeßhaftigkeit des Erzählens nicht verwunderlich ein einleitendes funktional sinnvolles Inhaltsverzeichnis der Kapitel, wie etwa in *Joseph Andrews*, oder der Abschnitte, wie den [ausführlichen] Inhaltsangaben der Briefe im Inhaltsverzeichnis von *Clarissa* [1748]).

Eine oft gezogene Parallele besteht zwischen dem Scheitern einer traditionellen Lebensgeschichte in *Tristram Shandy* und der paradox erscheinenden, gleich fünfmal auftretenden Kapitelüberschrift „The Story of the king of Bohemia and his seven castles“ (VIII, XIX [S. 451–457]). Wie Genette feststellt, gibt es zwar kaum einen Text ohne Paratext, aber durchaus Paratexte ohne Texte, etwa verlorene oder gescheiterte Texte von denen nur der Titel überlebte. Gerade diese Überschrift ist ein Beispiel für das Auftreten eines paratextuellen Elements ohne einen zugehörigen Text, als Rest eines „gescheiterten Werks“, einer Geschichte, die ebensowenig wie die von Tristrams Leben (dann in Relation zur Ankündigung im Haupttitel) erzählt und vollendet werden kann<sup>45</sup>, so daß diese Überschrift geradezu paradigmatisch für die Bloßlegung der Differenz zwischen paratextueller Ankündigung und textueller

---

graphische Mittel.

<sup>44</sup>Elizabeth M. Wendell formuliert dies als These für die gesamte Konzeption des Romans: „Die relevante Sinnstruktur des „Tristram Shandy“ besteht in der literarischen Darstellung von Kommunikation zwischen einem implizierten Autor und einem postulierten Rollenleser, verstanden als ein Prozeß, mit dem Ziel, die Einheitlichkeit von Autor, Leser und Werk nachzuweisen.“ In [55] Elizabeth M. Wendell: *Der Leser als Protagonist: Didaktische Strukturen in Laurence Sternes »Tristram Shandy«*. Frankfurt/M.: Lang, 1979, S. 25.

<sup>45</sup>Vgl. Iser: „Sterne hat seinem Eingriff in das konventionelle Muster dargestellter Wirklichkeit durch eine Geschichte Nachdruck verliehen, in der sich die Strategie der Unterbrechung nahezu emblematisch verdichtet. Gemeint ist die Geschichte des Königs von Böhmen und seiner sieben Schlösser [...]. Die letzte in einer Reihe von Unterbrechungen kehrt dann auch den Grund hervor, warum diese Geschichte, ja, eine jede, die vom Leben handelt, überhaupt nicht erzählt werden kann. [...] Indem das Leben geschieht, entzieht es sich der Darstellung durch eine Geschichte; denn Kontingenz läßt sich nicht erzählen. Das aber bedarf seinerseits eines Darstellungsmodus, so daß der Geschehenscharakter sich nur durch die Unmöglichkeit des Geschichtenerzählens repräsentieren läßt.“ In [31] Iser, S. 85f.

Realisierung ist. Horst Zander sieht in dem Zwischentitel, bei dem sich das Scheitern nicht nur auf den Erzähl– sondern auch auf den dargestellten Schreibprozeß erstreckt, daher sogar „eine mise en abyme des Diskursverfahrens des gesamten Romans“. <sup>46</sup>

Die Zufälligkeit des Lebens, die trotzdem oder gerade bedeutsam ist und deswegen lückenlos dargestellt werden muß, macht eine teleologische Strukturierung seiner Geschichte in Kausalzusammenhängen für Tristram unmöglich und steht dem Gelingen jeder Erzählung mit Anfang, Mitte und Ende entgegen. Die konfuse Verwendung von Zwischentiteln und die undurchsichtige Kapitelgliederung stellt für Tristram also eines der wenigen Mittel dar, Vor–, Gleich– und Nachzeitiges in eine Sukzession von Ereignissen umzuwandeln (vgl. auch die *blank chapters* IX, XVIII und XIX, die erst nach Kapitel XXV kommen können), um somit zumindest „die formale Konsistenz jener Romanwirklichkeit [...] [zu gewinnen], an deren materieller Inkonsistenz er als ‚Historiker‘ scheitert.“<sup>47</sup> So setzt und nutzt der Autor die Kapitelgrenzen nicht mehr als Gliederungseinheiten, sondern immer wieder um einzuhalten, zu reflektieren<sup>48</sup> und neu zu beginnen (vgl. auch das Vorwort mitten im Text). Das Ergebnis ist ein Versuch der Ordnung der Kontingenz des sich ständig im Prozeß befindlichen Lebens, der erzählerisch, d. h. in der Darstellung, somit nur scheitern kann.

## 5.7 Die Anmerkungen

*Tristram Shandy* weist Anmerkungen von mannigfaltiger Form (differente Statusdefinitionen) und Funktion auf. Genette spricht davon, daß Anmerkungen in fiktiven Texten häufig dem nicht–fiktionalen Aspekt der Erzählung gelten. Auch in *Tristram Shandy* handelt es sich wegen seiner historischen Bezüge, v. a. aber wegen der Prägung durch die philosophischen Reflexionen Walter Shandys zumeist um die (oft ironisch pedantische) editorische Angabe von Gewährsleuten, Dokumenten oder Quellen<sup>49</sup>, die aber ihrerseits wieder (fiktive oder authentische) Informationen für

<sup>46</sup>In [56] Zander, S. 139. Vgl. auch Peter Michelsen: „Das ganze, ziemlich lange Kapitel 19 besteht aus solchen Unterbrechungen. Diese haben sicherlich u. a. auch den Sinn, die traditionelle Erzählweise zu ironisieren, aber ihre Funktion erschöpft sich doch keineswegs in einer Parodie [...]. Die Unterbrechungen bedeuten bei Sterne nicht Einschnitte, die sich zwischen das eigentlich Erzählte schieben, sondern sie bilden das eigentlich Erzählte selbst.“ In [38] Michelsen, S. 13f.

<sup>47</sup>In [54] Warning, S. 55.

<sup>48</sup>Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Sternes Verwendung von Zwischentiteln in seiner *Sentimental Journey*. Während die beiden Bücher nur rhematische Ein– und Ausgänge haben, sind die Abschnittüberschriften, in Kontrast zu *Tristram Shandy* und traditionellen Reiseberichten mit tagebuchartig exakten Angaben, ausschließlich thematisch. Die ständig wiederholten, oft reihenweise identischen unspezifischen Ortsnamen tragen hier nichts zur eigentlichen Orientierung des Lesers bei, sie sind nach der Theorie des *sentimental travellers* nicht als Ortsangaben an sich von Interesse, sondern nur in Verbindung mit dem ebenfalls angegebenen assoziierten Gegenstand, der den Reisenden emotional beschäftigt.

<sup>49</sup>Vgl. John M. Stedmond: “[Sterne] also tends to deal with his material somewhat in the style of an editor. He delights in contriving ‘sources’ on which he can comment. [...] With a great show of scholarship, Tristram at times gives the original of the document under discussion; [...] The

die Entstehung des Werks (vgl. Vorwortfunktionen) beinhalten. Gerade die Einbeziehung von fiktivem und authentischem (fremdsprachlichem) Quellenmaterial, das formal in der (pseudo-)extratextuell vorgeformten Gestalt integriert wird, macht die Textualität, die Schriftlichkeit des Mediums<sup>50</sup> als Basis der erzählerischen Autorität besonders bewußt und steigert gleichzeitig die Parodie auf gelehrte Schriften.<sup>51</sup>

Offenbar gibt es in *Tristram Shandy* zumindest zwei verschiedene Arten von Fußnoten. Elizabeth M. Wendell<sup>52</sup> unterscheidet sogar drei verschiedene Arten von Anmerkungen, die sie als „direkte Kommunikation“ zwischen implizitem Autor und dem jeweiligen Rollenleser auffaßt. Die Fußnoten haben also die Funktion, „den Einbruch von Werkexternem literarisch vorgeformtem Literaturgut in den Vermittlungsvorgang einzubringen“<sup>53</sup>. Die Fußnoten unterscheiden sich wieder durch den Bezug auf verschiedene Erzählinstanzen. Es ist zu unterscheiden zwischen:

1. Fußnoten, die keinen namentlichen Bezug auf eine Erzählinstanz besitzen, also offensichtlich vom Autor/Akteur Tristram stammen und daher fiktiv auktorial/aktorial sind, d. h. unmittelbarer Ausdruck einer Beziehung zwischen Autorinstanz (Erzähler und Kommentator) und dem Leser: z. B. I, XX “Vide Deventer . . .” (S. 49), Band IV Anmerkung zu “SLAWKENBERGII / FABELLA.” (S. 196) oder Zitatankmerkungen wie in V, XXVIII (S. 309).
2. Fußnoten, die von einer dem Leser vorgeschalteten, anonymen Rezeptionsinstanz stammen: in Kapitel II, XIX (S. 119) wird der Autor/Erzähler mit “the author” titulierte und es werden zweimal eigentlich absurde Fehler berichtet.<sup>54</sup> Die Fußnoten führen hier nach Elizabeth M. Wendell einen „gestaltenden impliziten Leser“ (eher aber wohl einen differenzierbaren zweiten Erzähler auf einer Metaebene) ein, der eine Identifikation mit einem mehrwissenden, außerdiegetischen „Herausgeber“ (allographe Anmerkung) fördert und sowohl vom Erzähler als auch vom Autor differenziert werden muß. Der Leser wird in die Perspektive dieses Rezipienten gedrängt. Gleichzeitig schränken diese Kommentare, für die Tristram also nicht verantwortlich ist, jedoch seine, als retrospektiver Ich-Erzähler zur Schau gestellte Allwissenheit ein (Hinweis auf einen *unreliable narrator*). Der Leser soll sich mit diesem rezeptiven Verfasser

---

mock serious use of learned footnotes is a favourite device, and even, at times, an anonymous editor makes his appearance, calling attention to the errors of Tristram”. In [53] Stedmond, S. 18f.

<sup>50</sup>Vgl. [13] Benstock, S. 208.

<sup>51</sup>Vgl. auch Abschnitt 5.8 (S. 97).

<sup>52</sup>Vgl. für den folgenden Abriß auch [55] Wendell, S. 61–67.

<sup>53</sup>In [55] Wendell, S. 61.

<sup>54</sup>Genette verweist darauf, daß in *Tristram Shandy* der reale Autor Laurence Sterne den Erzähler Tristram Shandy korrigieren würde (vgl. [28] Genette, S. 320). Dies stellt aber lediglich eine Möglichkeit aus ahistorischer Perspektive dar, wenn, nach Genette, also Sterne sozusagen als „Herausgeber“ des Manuskripts von *Tristram Shandy* des unterschobenen Autors Tristram Shandy fungiert. Vor dem Hintergrund der Polyphonität des Romans und der Poly(pseud)onymität der Autorinstanz ist die kategorische Trennung in fiktiv aktorale Anmerkungen Tristrams, etwa die über seinen Vater (vgl. Anm. zu Kapitel V, XII [S. 295] oder VIII, XXVI [S. 467]) und solche, die als fiktiv auktorial/aktorial bezeichnet wurden, Genette jedoch eindeutig Sterne zuweist (vgl. [28] Genette, S. 326), aus differenzierter Sicht nicht zweifelsfrei möglich.



der Fußnote, der sogar Einblick in das Erzählerbewußtsein hat, identifizieren und jenseits der Erzählung Sinn konstituieren.<sup>55</sup> Die Fußnote erhält somit die paratextuelle Funktion, das Rezeptionsverhalten des postulierten Rollenlesers zu steuern. Weitere Beispiele hierfür sind Kapitel V, xxvi (S. 306), VIII, xxviii (S. 468) und IX, xxvi (S. 528).

Das dritte Beispiel von Elizabeth M. Wendell ist die Anmerkung zum Brief in Kapitel I, xx (S. 48), das den Übergang von Text zu Paratext und wieder zurück verdeutlicht: der Text wird in einer Anmerkung erläutert, die wiederum im Text des Briefs fortgesetzt wird. Dieser Fall wurde unter Punkt 1 als vom Autor/Erzähler stammende Fußnote eingeordnet und stellt ein besonders interessantes Beispiel für die Schwelle dar, die Anmerkungen zwischen Text und Rand des Texts konstituieren und die hier gleichzeitig, zumal viele Fußnoten selbst wieder äußerst digressiv sind, wieder verwischt wird.

Bei der oben erwähnten Anmerkung (S. 49) handelt es sich um eine nachträgliche, defensive Anmerkung, die wegen verschiedener Angriffe, der zitierte Text sei frei erfunden o. ä., eingefügt wurde. Später nimmt der Autor auf diesen Fall Bezug. So verweist vermutlich erneut die fiktive Herausgeberinstanz in einer originalen Anmerkung (bei Veröffentlichung der Bände III und IV) zu der “EXCOMMUNICATIO.” (nach Kapitel III, x) explizit auf die Authentizität des zitierten Dokuments:

As the genuineness of the consultation of the *Sorbonne* upon the question of baptism, was doubted by some, and denied by others,—’twas thought proper to print the original of this excommunication; for the copy of which Mr. *Shandy* returns thanks to the chapter clerk of the dean and chapter of *Rochester*. [S. 136]<sup>56</sup>

Auch bei diesen Paratexten herrscht also erneut Verwirrung über den Adressanten und somit ein Rezeptionserschwerinis, das Genettes Paratext-Konzept gerade verkehrt. Die Fußnote dient v. a. der Parodie auf gelehrte Schriften, der Satire und Schaffung von Ironie, indem die Form der Fußnote selbst zwar erhalten bleibt (und so den Leser irreführt), ihre Funktion als traditionell autoritätserzeugender, marginaler und auxiliärer Paratext aber spielerisch infragegestellt wird. Sie dienen weniger der Sinnkonstitution in Form wirklicher Rezeptionshilfen in den genannten Passagen, die aber durchaus, wie schon bei Swift, der Erklärung bedürften, sondern machen den transitorischen „Schwellenbereich“ zwischen Text und Paratext als eine hier „unbestimmte Zone“ der Transaktion zwischen beiden besonders deutlich.

---

<sup>55</sup>Vgl. Shari Benstock: “The footnotes thus remind the reader of the narrative boundaries of the fiction by setting up new boundaries that include the the first-person narrator (aware of *his* relationship with the reader [footnotes of type 1, Anmerkungen d. Verf.]) and a commentator (writer of the notes and aware of *his* relationship with the reader), who corrects the narrator and the author while collaborating with both [footnotes of type 2].” In [13] Benstock, S. 207.

<sup>56</sup>Vgl. auch Band IV, Anm. zu “SLAWKENBERGII / FABELLA.” (S. 204).

## 5.8 Paratext im Text

In *Tristram Shandy* wird der Paratext auch im Text ständig durch den omnipräsenten Erzähler thematisiert. Dies ist die Folge der selbstreferentiellen Subjektivität und *self-consciousness*<sup>57</sup> von Tristram als Schreiber seiner Autobiographie, die er als sein persönliches *Hobby-Horse*, als „unverbindliche Spielwelt“ oder „ästhetischen Raum“ begreift: „Dieselbe Romanwirklichkeit, die sich in der Perspektive des an ihr scheiternden ‚Historikers‘ als eine „vom Dämon der Vergeblichkeit beherrschte Welt“ gibt, erscheint in der des Steckenpferdreiters in spielerischer Leichtigkeit und Heiterkeit.“<sup>58</sup>

Das bloße Faktum der Schriftlichkeit und der damit verbundenen Setzung wird so aber für Tristram ein entscheidendes Problem, denn sein Gedankenfluß widersetzt sich gerade der Sukzession von Zeichenketten, stattdessen bleibt seine Autobiographie stets „work in progress“.<sup>59</sup> Tristrams Gedanken kreisen durch seine Reflexionen, wie eine Autobiographie am besten geschrieben werden könnte, deswegen nicht nur um die dargestellte Romanwelt, sondern auch um ihre Darstellungsmöglichkeiten, wozu auch das Mittel des Paratexts zählt: so sind die Grenzen zwischen Text und Paratext fließend, wenn Tristram Ankündigungen über spätere Bände und Kapitel macht (Ende von II, XIX [S. 122], die Angabe des Kontexts eines Bandes in einem Gesamtwerk ist eigentlich eine Vorwortfunktion), über die verschiedenen Kapitel („Upon chapters“ IV, x [S. 225f.]), die er noch schreiben wird, reflektiert oder wenn in IX, xxv (S. 524) die Auslassung der Kapitel IX, xviii und xix (*blank chapters* [S. 512 und 513]) aus den Notwendigkeiten des *plot* und der Gleichberechtigung des scheinbar Unwichtigen und des scheinbar Signifikanten gerechtfertigt wird.<sup>60</sup> Tristram übt dadurch auch, wie Laurence Lerner beschreibt, Kontrolle über

---

<sup>57</sup>Vgl. John M. Stedmond: “[Sterne] projects himself into Tristram. However, Tristram is a most self-conscious narrator. Presumably, he is in part aware of his creator, Laurence Sterne, but this is only another way of saying that, like Sterne, he is supremely conscious of the act of writing itself [...]. He is conscious of the limits within which he must work: not only the limits imposed by the materials of his chosen art-form, but the limits of what he is trying to represent of the life of a man, inasmuch as he himself is conscious of that life.” In [53] Stedmond, S. 134.

<sup>58</sup>In [54] Warning, S. 49.

<sup>59</sup>Henri Fluchère faßt zur Romankonzeption Laurence Sternes zusammen: “Sterne is always conscious of what a strange thing it is to write a book that will ultimately lead a separate existence of its own. The ‘fact of literature’ never ceases to be present to him, to astonish and amuse him, as if really it were one of the most astonishing things in the world to objectivize, page after page, day after day, the ever-new relationships between the world and himself, as figured forth by the mysterious written signs that represent language and meditation. [...] From all this derives that constant desire to scandalize, that appetite that grows with what it feeds on and leads the narrator to juggle all the time with established ‘critical ideas’ [...] [of a text and paratext, Ergänzung d. Verf.]” In [26] Henri Fluchère: *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick. An Interpretation of Tristram Shandy*. Aus dem Französischen übersetzt und gekürzt von Barbara Bray. London: Oxford UP, 1965, S. 158.

<sup>60</sup>Vgl. Henri Fluchère: “[T]here are neither little things nor big things: there is nothing insignificant, superfluous or redundant, nor on the other hand is there anything that may predominate over the rest or claim to occupy the stage alone. It is not even certain that Chapter XVIII has the right to come before Chapter XXV [...] or that a completely empty chapter is worth less than one stuffed to the gills. This is only another way of saying that the qualitative choice is made

die Rezeption des Texts aus, die erneut die enge Verknüpfung von Text und Paratext als ein Ganzes betont: “[I]nstructions can be wholly inside the text, to the point when it becomes impossible to excise them. We might [...] say that metanarrative and all forms of self-consciousness about the telling of a story are instructions on how that story should be read [...]. The self-consciousness of Tristram Shandy [...] is so prominent that to remove it we would have to tear the book in half, and it might not be the worser half that we threw away.”<sup>61</sup>

---

entirely according to a dramatic necessity, only linked to an ever-changing mental activity.” In [26] Fluchère, S. 266.

<sup>61</sup>In [35] Lerner, S. 256.

# Kapitel 6

## Resümee

Die Arbeit hat versucht zu zeigen, wie in den Texten die Mittel, Formen und Funktionen paratextueller Mitteilungen verwandt, bestätigt, modifiziert, neu bestimmt oder ganz negiert werden. Dabei traten die traditionellen Bestimmungen des Paratexts im Sinne Genettes, der als „Hilfsdiskurs“ für einen Text konzipiert ist, zumindest in den beiden letzten Beispielen bisweilen weit in den Hintergrund. Vielmehr ließ sich hier häufig ein sehr geschicktes Spiel mit den Erwartungen des Lesers (mit den zugehörigen entsprechenden Verfremdungen des traditionellen Paratexts) beobachten. Die Erzähltextautoren des 18. Jh. thematisieren immer wieder ihre Rolle und Funktion im literarischen System, kennen und nutzen die Möglichkeiten des Rückbezugs auf die literarische Tradition und Praxis und setzten die Mittel des multifunktionalen Paratexts für ihre recht unterschiedlichen Zwecke gezielt ein (eine umfassendere Analyse der Epitexte hätte hier sicher noch manch Interessantes zutage gefördert, sie konnte in diesem Rahmen allerdings nicht geleistet werden). Liegt also die traditionelle Wirkung des Paratexts in einer Beeinflussung, einer auktorial kontrollierten Steuerung, ja sogar einer Manipulation, die gemeinhin vom Leser unbewußt hingenommen wird, so thematisieren diese Autoren weitgehend ganz offen die Mechanismen der wie auch immer gearteten „Rezeptionssteuerung“ und stoßen den Leser bisweilen gerade spielerisch auf diese Momente der Beeinflussung, machen sie gleichzeitig bewußt und entreißen sie ihrerseits durch eine Manipulation ihrer unscheinbaren Selbstverständlichkeit.<sup>1</sup>

Als eigentliches Resümee der Untersuchung aber muß zweierlei festgehalten werden: zunächst steht außer Zweifel, daß Genettes Typologie von großem Wert bei der Beschreibung des formalen Status, v. a. aber der jeweiligen Funktionen paratextueller Elemente ist, ohne sie wären die beiden Extremfälle nicht annähernd erschließbar gewesen. Dennoch mußte andererseits festgestellt werden, daß Genettes Paratext-Begriff zumindest für *A Tale of a Tub* und *Tristram Shandy* nicht zutreffend ist (diese Beobachtung wäre an einem größeren Textkorpus, der den begrenzten Rahmen dieser Arbeit allerdings gesprengt hätte, zu vertiefen), weder die Funktion der

---

<sup>1</sup>Vgl. Shari Benstock: “Particularly in works that subvert our notions about narrative, as *Tom Jones*, [and] *Tristram Shandy* [...] overtly do, the ‘shifting but sacred frontier’ between the text and the reader may dissolve, and we may discover not only that marginalia—notes, prefaces, afterwords, appendixes, and epilogues—are part of the text but that we are as well.” In [13] Benstock, S. 210f.

Erleichterung der Lektüre noch der auktorialen „Hilfestellung“ dabei, wurde erfüllt. Das zweite große Problem war, daß sich die beiden Texte den eindeutigen Festlegungen der Paratext–Theorie des Strukturalisten Genette entziehen und dieses Spiel von den Autoren, wie gezeigt, sogar funktionalisiert wird. Deswegen ergeben sich natürlich auch Abweichungen und Funktionen, die Genette wegen der weitgehend fehlenden historischen Kontextualisierung nicht berücksichtigt. Die Konsequenz der Probleme bei der Anwendung auf solche Texte muß daher eine Neufassung und Erweiterung der Konzeption im Sinne der einleitenden These dieser Arbeit sein. Im Verlauf der Arbeit sollte daher deutlich werden, daß eine Auflösung der Genetteschen Einschränkung des „Paratext“–Begriffs auf einen genau umrissenen, sozusagen vom Text abtrennbaren lediglich subsidiären Diskurs hin zu einer Auffassung des Paratexts als textuell verflochtene, äußerst variable und komplexe Zone eines multifunktionalen aber gleichzeitig auch stark determinierten Interaktions– und Kommunikationssystems zwischen den jeweiligen Autoren– und Leserinstanzen notwendig ist. Die Paratexte bedürfen daher wegen ihrer deutlich gewordenen Bedeutung für die Werke noch der detaillierten Erforschung, wofür Genette, wenn er selbst in einer „Apology“ in der Einleitung seines Buchs vom provisorischen Charakter seiner Abhandlung spricht, mehr als einen wichtigen Grundstein gelegt hat.

Ein kurzer Ausblick auf die Weiterentwicklung des Paratexts in der englischen Erzählprosa (v. a. im Roman) in späterer Zeit macht schnell deutlich, daß das 18. Jh. in der Tat einen frühen Höhepunkt in seiner Verwendung sah. Zwar bleiben Paratexte für vereinzelte Genres wichtige, teilweise sogar unentbehrliche Bestandteile, etwa für die *gothic novel* um die Jahrhundertwende (z. B. bei Horace Walpole oder Charles Robert Maturin) oder den historischen Roman im 19. Jh. (z. B. bei Maria Edgeworth oder Sir Walter Scott), doch nimmt ihre Verwendung in bezug auf Häufigkeit und Ausdehnung in der realistischen Tradition im Verlauf des 19. Jh. und fortgesetzt im 20. Jh. in der Mehrzahl der Texte deutlich ab (dabei gibt es durchaus immer wieder Ausnahmen oder gegenläufige Experimente, z. B. das Pastiche). Die ungebrochene auktoriale Erzählsituation, die ungebrochene Erzähler–„Figur“ ist in späterer Zeit also nicht mehr zeitgemäß, weil allzu dogmatisch, manipulativ und beliebig, hier ist ein generelles Bestreben nach Reduzierung der auktorialen Steuerung vorhanden, das nicht zuletzt auch den Rückgang des Paratexts bedingt. Dabei ist klar, daß der Paratext immer auch auf die Gemachtheit des Texts verweist, die Verwendung zu vieler Paratexte lenkt folglich von der Kernaussage des Texts ab oder schwächt diese deutlich als hergestellt ab. Dabei verlieren einige Paratext–Elemente schneller ihre Funktion oder verschwinden sogar (z. B. [sprechende] Zwischentitel<sup>2</sup>, Zueignung, Motti) als andere (z. B. Vorwort).

Erst in postmodernistischen Erzähltexten aber, in deren Umfeld auch *Tristram Shandy* immer wieder als früher Referenzpunkt oder gar „Vorläufer“ genannt wird, ist das Mittel des Paratexts wieder stärker funktionalisiert worden. Vladimir Nabokovs Roman *Pale Fire* (1962) ist hierfür formal als auch inhaltlich ein besonders

---

<sup>2</sup>Ein bekanntes Beispiel ist das Verschwinden der aussagekräftigen, vororiginalen Zwischentitel aus der Erstausgabe von Joyces *Ulysses*, die trotzdem als bestehenbleibende offiziöse Paratexte die Rezeption des Romans ganz wesentlich geprägt haben.

anschauliches Beispiel. Der aus einem 999zeiligen Gedicht bestehende Text ist begleitet von einem umfangreichen paratextuellen Apparat, v. a. einem umfangreichen Anmerkungsapparat. Über verschiedene Operationen der wechselseitigen Kommentierung entsteht dabei über die Anmerkungen, also komplexen Elementen, deren paratextuelles Potential das Beispiel *A Tale of a Tub* nur andeuten konnte, ein vielschichtiges, pluriperspektivisches System von Wechselwirkungen und Interdependenzen zwischen Text und Paratext, das schlaglichtartig die generell besondere Rolle des Paratexts für die Textkonstitution und –rezeption verdeutlicht.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Eine umfangreiche Interpretation des Texts unter Verwendung von Genettes Terminologie liefert [43] John Pier: “Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov’s *Pale Fire*”. In: *Style* 26(1), 1992, S. 12–32.

# Literaturverzeichnis

- [1] Fielding, Henry: *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr. Abraham Adams* and *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*. Hg. von Douglas Brooks. Oxford paperbacks. London und Oxford: Oxford UP, 1971.
- [2] Fielding, Henry: *Miscellanies by Henry Fielding, Esq.*; 2 (von 3) Bde. (erschienen). Hg. von Henry Knight Miller (Bd. 1) und Hugh Amory (Bd. 2, mit einer Einleitung und Anmerkungen von Bertrand A. Goldgar). The Wesleyan Edition of the Complete Works of Henry Fielding. Oxford: Oxford UP, 1972 und 1993.
- [3] Fielding, Henry: *The History of Tom Jones, a Foundling*. Hg. von R. P. C. Mutter. Penguin Classics. London: Penguin, 1985.
- [4] Fielding, Henry: *The History of Tom Jones, a Foundling*, 2 Bde. Hg. von Fredson Bowers mit einer Einleitung und Anmerkungen von Martin C. Battestin. The Wesleyan Edition of the Complete Works of Henry Fielding. Oxford: Oxford UP, 1974.
- [5] Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von Ian Campbell Ross. World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1991 [1. Auflage 1983].
- [6] Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 3 Bde. Hg. von Melvyn New und Joan New. The Florida Edition of the Works of Laurence Sterne. Gainesville: U. of Florida P., 1978–84.
- [7] Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von Ian Watt. Boston: Houghton Mifflin, 1965.
- [8] Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von James Aiken Work. New York: Odyssey Press, 1940.
- [9] Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub*. Hg. von Michael F. Shugrue mit einer neuen Einleitung von Malcolm J. Bosse. Foundations of the Novel Series. New York und London: Garland, 1972.
- [10] Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub and Other Works*. Hg. von Angus Ross und David Woolley. World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1991 [1. Auflage 1986].
- [11] Swift, Jonathan: *A Tale of a Tub*. Hg. mit einer Einleitung und Anmerkungen von A. C. Guthkelch und D. Nichol Smith. Oxford: Oxford UP, 1920.

- [12] Adams, Robert M.: "In Search of Baron Somers". In: Zagorin, Perez (Hrsg), *Culture and Politics. From Puritanism to the Enlightenment*. Berkeley/Los Angeles/London: U. of California P., 1980, S 165–202.
- [13] Benstock, Shari: "At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text". In: *Publications of the Modern Language Association of America* 98(2), March 1983, S 204–25.
- [14] Bliss, Michael: "Fielding's Bill of Fare in *Tom Jones*". In: *English Literary History* 30, 1963, S 236–243.
- [15] Böhm, Rudolf: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: W. Fink, 1975.
- [16] Castle, Terry J.: "Why the Houyhnhnms Don't Write: Swift, Satire, and the Fear of the Text". In: Palmeri, Frank (Hrsg), *Critical Essays on Jonathan Swift*, Critical Essays on British literature. New York: G. K. Hall, 1993, S 57–71.
- [17] Cash, Arthur H.: *Laurence Sterne: The Later Years*. London und New York: Methuen, 1986.
- [18] Chevalier, Jean-Louis: «La citation en épigraphe dans *Tristram Shandy*». In: Bouille, Lucien Le (Hrsg), *L'ente et la chimère. Aspects de la citation dans la littérature anglaise*. Caen: Centre de Publ. de L'Univ., 1986, S 59–76.
- [19] Chibka, Robert L.: "Taking 'THE SERIOUS' Seriously: The Introductory Chapters of *Tom Jones*". In: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 31(1), Spring 1990, S 23–45.
- [20] Clark, John R.: *Form and Frenzy in Swift's Tale of a Tub*. Ithaca und London: Cornell UP, 1970.
- [21] Connely, Willard: *Laurence Sterne as Yorick*. London: The Bodley Head, 1958.
- [22] Cross, Wilbur L.: *The Life and Times of Laurence Sterne*, 3. Auflage. New York: Russell & Russell, 1967 [1. Auflage 1925].
- [23] Dilworth, Ernest N.: *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne*. New York: Octagon, 1969.
- [24] Elliott, Robert C.: "Swift's Satire: Rules of the Game". In: Rawson, Claude (Hrsg), *Jonathan Swift. A Collection of Critical essays*, Band 10 der Reihe *New Century Views*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995, S 50–62.
- [25] Fabian, Bernhard: „Sterne · Tristram Shandy“. In: Stanzel, Franz K. (Hrsg), *Der englische Roman: Vom Mittelalter zur Moderne*, 2 Bde. Düsseldorf: A. Bagel, 1969, Bd. 1, S 232–269.
- [26] Fluchère, Henri: *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick. An Interpretation of Tristram Shandy*. Aus dem Französischen übersetzt und gekürzt von Barbara Bray. London und Oxford: Oxford UP, 1965.
- [27] Forster, Jean-Paul: "Swift and Wotton: The Unintended Mousetrap". In: *Swift Studies* 7, 1992, S 23–35.



- [28] Genette, Gérard: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M. und New York: Campus, 1989.
- [29] Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, Band 8083 der Reihe *UTB*. München: W. Fink, 1994.
- [30] Howes, Alan B.: *Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England, 1760–1868*. Band 139 der Reihe *Yale Studies in English*. New Haven: Yale UP, 1958.
- [31] Iser, Wolfgang: *Laurence Sterne's »Tristram Shandy«: Inszenierte Subjektivität*. Band 1474 der Reihe *UTB*. München: W. Fink, 1987.
- [32] Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970 [1. Auflage 1969].
- [33] Kaplan, F.: "Fielding's Novel About Novels: The 'Prefaces' and the 'Plot' of *Tom Jones*". In: *Studies in English Literature 1500–1900* XIII, 1973, S 535–549.
- [34] Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- [35] Lerner, Laurence: *The Frontiers of Literature*, Kapitel 5: "The Body of Literature". Oxford: Blackwell, 1988.
- [36] Loveridge, Mark: *Laurence Sterne and the Argument about Design*. London: MacMillan, 1982.
- [37] Mellow, Elgin W.: "Narrative Technique in 'Tristram Shandy'". In: Rohmann, Gerd (Hrsg), *Laurence Sterne*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1980, S 113–121.
- [38] Michelsen, Peter: *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Band 232 der Reihe *Palaestra*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- [39] Mueller, Judith C.: "Writing under Constraint: Swift's 'Apology' for *A Tale of a Tub*". In: *English Literary History* 60, 1993, S 101–115.
- [40] New, Melvyn: *Laurence Sterne as Satirist: A Reading of "Tristram Shandy"*. Gainesville: U. of Florida P., 1969.
- [41] Palmeri, Frank: "The Satiric Footnotes of Swift and Gibbon". In: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 31(3), Autumn 1990, S 245–262.
- [42] Paulson, Ronald: *Theme and Structure in Swift's Tale of a Tub*. Band 143 der Reihe *Yale Studies in English*. New Haven: Yale UP, 1960.
- [43] Pier, John: "Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's *Pale Fire*". In: *Style* 26(1), 1992, S 12–32.

- [44] Rawson, Claude: "Introduction". In: Rawson, Claude (Hrsg), *Jonathan Swift. A Collection of Critical essays*, Band 10 der Reihe *New Century Views*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995, S 1–15.
- [45] Rogers, Pat: *Grub Street. Studies in a Subculture*. London: Methuen, 1972.
- [46] Rolle, Dietrich: *Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*. Band 2 der Reihe *Neue Beiträge zur englischen Philologie*. Münster: Aschendorff, 1963.
- [47] Rothe, Arnold: *Der Doppeltitel: zu Form und Geschichte einer literarischen Konvention*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1970.
- [48] Rothe, Arnold: *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*. Band 16 (NF) der Reihe *Das Abendland*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1986.
- [49] Saccamano, Neil: "Authority and Publication: The Works of 'Swift'". In: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 25(3), Fall 1984, S 241–262.
- [50] Schaeffer, Neil: "'Them that Speak, and Them that Hear': The Audience as Target in Swift's *Tale of a Tub*". In: *Enlightenment Essays* IV(2), Spring 1973, S 25–35.
- [51] Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, 4. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 [1. Auflage 1979].
- [52] Starkman, Miriam Kosh: *Swift's Satire on Learning in A Tale of a Tub*. New York: Octagon Books, 1968 [Nachdruck der 1. Auflage 1950 bei Princeton UP].
- [53] Stedmond, John M.: *The Comic Art of Laurence Sterne: Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*. Toronto: Toronto UP, 1967.
- [54] Warning, Rainer: *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, Kapitel 1: *Tristram Shandy*. Band 4 der Reihe *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*. München: W. Fink, 1965.
- [55] Wendell, Elizabeth M.: *Der Leser als Protagonist: Didaktische Strukturen in Laurence Sternes »Tristram Shandy«*. Band 10 der Reihe *Anglo-American Forum*. Frankfurt/M.: Lang, 1979.
- [56] Zander, Horst: „NON ENIM ADJECTO HAEC EJUS, SED OPUS IPSUM EST“ Überlegungen zum Paratext in *Tristram Shandy*“. In: *POETICA: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 28(1–2), 1996, S 132–153.
- [57] Zimmerman, Everett: "A *Tale of a Tub* and *Clarissa*: A Battling of Books". In: Palmeri, Frank (Hrsg), *Critical Essays on Jonathan Swift*, *Critical Essays on British literature*. New York: G. K. Hall, 1993, S 143–163.

Hiermit versichere ich, daß diese Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt worden ist.

München, den 20. März 1997

Alexander Huber

Lebenslauf:

Name: Alexander Huber  
Geburtsdatum, -ort: 15.02.1970, München  
Staatsangehörigkeit: deutsch  
Familienstand: ledig  
Anschrift: alhuber@gmx.net

---

1976 – 1980 Grundschule in der Berg-am-Laim-Straße in München

1980 – 1989 Asam-Gymnasium in München

1991 – Studium an der LMU München  
Hauptfach: Englische Literaturwissenschaft  
Nebenfächer: Neuere deutsche Literaturgeschichte,  
Theaterwissenschaft