

VORBEMERKUNG

Ist ein Schriftsteller mit seinem Werk erfolgreich gewesen, liegt es nahe, daß er es fortsetzt. Leider passiert es nicht selten, daß das nachfolgende Buch – oder Theaterstück – weniger gut ausfällt: die Originalität hat sich in Routine verwandelt. Wie die Verfasser selbst versuchen aber natürlich auch Verleger auf der jeweiligen Erfolgswelle zu schwimmen. Uns allen ist das Phänomen vom heutigen Buchmarkt bekannt. In früherer Zeit – ich spreche insbesondere vom 17. und 18. Jahrhundert und von Frankreich – wandten Verleger gern eine eher noch raffiniertere Methode an, sich an „Bestseller“ anzuschließen: sie engagierten Lohnschreiber, diese fortzusetzen, indem sie sie Supplemente verfassen ließen. War das Erfolgsbuch Fragment geblieben, bot sich das Rezept fast legitimerweise an, aber pfiffigen Verlegern machte es keine Schwierigkeit, von einem vollendeten Werk den Schluß so „umzufunktionieren“, daß er hinausgeschoben werden und mehrere Bände füllen konnte. Das bekannteste Beispiel für den ersteren Fall aus der französischen Romangeschichte ist Marivaux' *Vie de Marianne*, die der Autor nicht zu Ende führte, woraufhin sich mehrere Schreiberlinge daran machten, das Fehlende nachzuliefern. Ich bespreche die Sache im ersten Teil dieses Buches, das einen Neudruck meiner *Literarischen Rezeptionsformen* von 1972 darstellt, von denen ich jedoch den ersten Teil, einen Überblick über die Übersetzungsgeschichte, nicht wiedergebe. Da hat die Wissenschaft inzwischen soviel Neues gebracht, daß ich auf einen „reprint“ verzichte. Das gleiche gilt jedoch nach meiner Überzeugung nicht für die Studien zu den literarischen Supplementen und Parodien, die ich hier noch einmal erscheinen lasse, damit sie nicht ganz in Vergessenheit geraten. (Der einst bei dem nicht mehr existierenden Athenäum-Verlag erschienene Band ist seit langem vergriffen.)

Fragmentarisch gebliebene Romane verlocken zur Fortsetzung (sagte ich), nicht fragmentarisch verbliebene aber können zu solchen gemacht werden, um ebenfalls fortgesetzt zu werden. Das gilt zum Beispiel für die französische Fortsetzung des *Don Quijote* durch seinen Übersetzer Filleau de Saint-Martin, die ich in einem Anhang zu Teil I untersuche.

Es verhält sich damit ähnlich, aber doch nicht genauso, wie mit Avellaneda spanischer Fortsetzung des *Don Quijote*, die oft genug untersucht worden ist. Was alles für Romane der frühen Neuzeit auf dieselbe Weise getan worden ist, vermerke ich in einer Anmerkung.

Den Hauptanteil meiner Supplement-Untersuchung aber haben einige Briefromane des späten 17. und des 18. Jahrhunderts. Wie aus wirklich geschriebenen Briefen, aus Briefstellern und in Romane eingebauten Briefen diese Briefromane, das heißt Guilleragues' *Lettres portugaises* und die *Lettres d'une Péruvienne* vom Mme de Graffigny, hervorgegangen sind, ist dem Romanisten ebenso bekannt wie dem Anglisten die Vorgeschichte von Richardsons Briefromanen. Sie waren Bestseller des Jahrhunderts, bestanden jedoch nur aus den von einer Hand geschriebenen Briefen: die Reaktion des Empfängers mußte der Leser sich selbst zusammenreimen. Es ist nur zu verständlich, daß ein geschäftstüchtiger Verleger wie Claude Barbin, dem es auch an Gewissenlosigkeit nicht fehlte, sich darum bemühte, das Fehlende nachzuliefern. Ich berichte im einzelnen darüber, wie das geschah und welchen „Anschlußerfolg“ die Supplemente zu den portugiesischen und zu den peruanischen Briefen gehabt haben. Hat es sich herumgesprochen, daß der „polyphone Briefroman“, dessen vollkommenste Realisation wir von Rousseau und Laclos kennen, auf die Initiative eines Verlegers, eben des Claude Barbin, zurückgeht, daß also Geschäftsinteressen zur Schaffung einer Gattung in ihrer vollendeten Form geführt haben? (Ich dächte, das wäre ein „gefundenes Fressen“ für Literatursoziologen und marxistische Literaturwissenschaftler, sofern es die noch gibt.) Außerdem oder abgesehen davon macht es großen Spaß, die Stile von Original und Supplement miteinander zu vergleichen – und ich denke, man merkt diesen Spaß meinen Ausführungen auch an. Ich muß kaum betonen, daß ich, wenn ich von „Rezeptionsformen“ spreche, Hans-Robert Jauß verpflichtet bin, ohne dessen Rezeptionsästhetik mein Buch von 1972 nicht entstanden wäre. Die Anstöße, die von dem Konstanzer Romanisten ausgegangen sind, sind noch längst nicht ausgeschöpft, und es liegt mir daran, an sie zu erinnern, sintemal sie von so vielen neuen Theorien seitdem überlagert worden sind.

Im zweiten Teil wende ich mich dem Phänomen der Parodie zu, das es zunächst einmal begrifflich zu klären galt, und das ich verständlicherweise (denke ich) ebenfalls eine „Rezeptionsform“ nenne. Auch

hier gilt, daß ein Werk erst einmal erfolgreich gewesen und bekannt geworden sein muß, damit es sich für den Parodisten lohnt, es verzerrt oder karikiert wiederzugeben. Eine Parodie, deren Objekt man nicht kennt, wirkt nicht (oder doch nur wenig). Also „schwimmt auch der Parodist auf der Erfolgswelle“, wie es die Verfasser von Supplementen tun. Welche Formen die Parodie im 18. Jahrhundert annehmen konnte und welche Funktionen sie erfüllte, sage ich in meinen Ausführungen, zu denen die „russischen Formalisten“ ebenso beigetragen haben wie Marcel Proust mit seinen *Pastiches* und den dazugehörigen Überlegungen.

Wir haben es hier mit einer merkwürdigen Koinzidenz zu tun, und ich weiß auch da nicht, ob das bekanntgeworden ist. Proust legt seinen Akzent etwas anders als Boris Eichenbaum oder Jurij Tynjanow, aber beide interessieren sich vornehmlich für die Funktion der Parodie, die der eine, Proust, einen „Exorzismus“ nennt, während die anderen davon sprechen, daß eine automatisch gewordene Literatur durch ihre Parodierung zu neuem Leben kommt. Wiederum wüßte ich nicht, daß diese Ideen für die Erforschung der Parodien des 17. und 18. Jahrhunderts, das heißt für Scarron, Marivaux oder Voltaire nutzbar gemacht worden wären. Deshalb befördere ich sie hier noch einmal ans Licht. Daß Parodien bei der Heraufkunft des Literaturrealismus – nicht immer, aber doch öfters – im Spiele waren, ist dem Romankenner bewußt; hier aber verläuft die Linie einerseits weiter in die Niederungen des „genre poissard“, andererseits in die Pamphletliteratur der sogenannten „Mazarinaden“, auf die ich in einem Anhang zu sprechen komme. Den größten Anteil an den Parodiastudien aber haben die „dramatischen Parodien“ des 18. Jahrhunderts, zu denen ich manches Neue zu sagen habe. Wer noch Neuere darüber wissen will, der lese den Aufsatz von Hans Mattauß in den *Wolfenbütteler Forschungen* von 1987: „La folie de Melpomène, Gattungsparodien der Tragödie zwischen Spätklassik und Revolution“ (S. 205-228).

Jürgen von Stackelberg