

»Hier geht es nicht um ästhetische Maßstäbe«

Das Unheimlich-Groteske in Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht*

SABRINA DUNJA SCHNEIDER

Das Groteske vereint Elemente des Unheimlichen mit dem Komischen und transformiert kulturelle Ordnungen, indem es sie isoliert, destruiert und rekombiniert. Dadurch werden gesellschaftliche Strukturen sichtbar, die sowohl ausgestellt als auch hinterfragt werden. In seinem Roman *Wilde Reise durch die Nacht* (2001) arbeitet Walter Moers mit dieser Funktion des Grotesken und karikiert das Verhältnis zwischen künstlerischem Schaffen und den Gesetzmäßigkeiten des Buchmarkts. Im Artikel werde ich zunächst das ›Unheimlich-Groteske‹ in Anlehnung an Wolfgang Kayser und mit Bezug zu Freud skizzieren. Nachfolgend werden Moers' Roman und Gustave Dorés Holzstiche auf ihre grotesken Elemente untersucht. Zur Hintergrundkonturierung der Leitthese werden die Produktionsverfahren und -abläufe von Doré und Moers skizziert, um schlussendlich zu analysieren, wie die *Wilde Reise* Umbruchphasen des Buchmarkts thematisiert und die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis von schöpferischer Kunst und Konsumverhalten stellt. Dabei wird Moers' ironische Kritik um eine Perspektive der Auslotung neuer Potenziale auf dem Buchmarkt erweitert.

»This does not concern aesthetic standards«

The Uncanny-Grotesque in Walter Moers's *Wilde Reise durch die Nacht*

The grotesque combines elements of the uncanny with the comic, transforming ultural orders by isolating, dismantling and recombining them. In doing so, it renders social structures visible, simultaneously exposing and interrogating them. In his novel *Wilde Reise durch die Nacht* (2001), Walter Moers engages with this function of the grotesque and caricatures the relationship between artistic creation and the laws of the book market. This article begins by outlining the concept of the ›uncanny-grotesque‹, drawing on the works of Wolfgang Kayser and Sigmund Freud. It will then give an analysis of Moers's novel and Gustave Doré's wood engravings, focussing on their grotesque elements. The production processes and techniques of Doré and Moers will be outlined to provide contextual background for the central thesis. Finally, I examine how *Wilde Reise* addresses phases of upheaval in the book market and raises the questions about the interdependent relationship between creative art and consumer behaviour. In this analysis, Moers's ironic critique is expanded to include a perspective that explores new possibilities within the book market.

Mit der *Wilden Reise durch die Nacht* erscheint 2001 der einzige Roman Walter Moers', der außerhalb von Zamonien spielt und dessen Illustrationen nicht vom Autor selbst stammen. Die 21 Holzstiche des französischen Künstlers und Illustrators Gustave Doré (1832–1883) wurden von Moers aus acht verschiedenen Büchern¹ entnom-

¹ Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner*, Lodovico Ariosto: *Orlando Furioso*, Edgar Allan Poe: *The Raven*, Miguel de Cervantes: *Don*

Quichotte, Ernest l'Epine: *Legend of Croquemitaine*, François Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*, John Milton: *Paradise Lost* und die Bibel.

men und collagenhaft neu zusammengesetzt. An Dorés Xylographien entlang erzählt Moers die fiktive Geschichte des zwölfjährigen Gustave (Doré): In einer Traumreise hat der Junge etliche Abenteuer zu bestehen, um seinem Wunsch, ein Künstler zu werden, näher zu kommen. Die Welt, die Moers in der *Wilden Reise* entwirft, ist sowohl unheimlich als auch komisch. Gustave begegnet unzähligen Monstern, Geistern und nicht zuletzt dem Tod selbst. Diese Begegnungen, allesamt literarische Topoi, werden jedoch invertiert: Die Jungfrauen werden nicht von den Drachen gejagt, sondern erlegen diese und verspeisen sie. Moers verbindet Elemente des Komischen mit denen des Grauens und entwirft eine groteske Welt, in der gültige Ordnungen aufgelöst und ihre Strukturlemente neu zusammengesetzt werden.

Im Folgenden werde ich Moers' Text darauf untersuchen, wie das Unheimliche mit dem Komischen zur Groteske verbunden wird. Ferner schließt sich die Frage nach der Funktion des Grotesken an. Angelehnt an Fuß (2001) verstehe ich das Groteske als einen Modus »der Transformation kultureller Formationen« (Fuß 2001, S. 13). Fuß stellt der klassischen Stabilität die groteske Liquidität gegenüber (vgl. ebd., S. 15), die auf die strukturbildenden Mechanismen von Hierarchisierung, Dichotomisierung und Kategorisierung mit Verkehrung, Verzerrung und Vermischung reagiert (vgl. ebd., S. 235). Ordnungsstrukturen werden in der Groteske deformiert und rekombiniert, indem eine Fragmentierung in einzelne Bestandteile vorgenommen wird, was eine Neuzusammenstellung und damit eine Neustrukturierung ermöglicht.² Wie funktioniert dieser Prozess in Moers' Roman? Welche Ordnungen werden zerlegt und was kommt dadurch zum Vorschein?

Unter Bezugnahme auf Sigmund Freud und Wolfgang Kayser werde ich zunächst das Unheimlich-Groteske konturieren und dann zeigen, dass Moers die Gesetzmäßigkeiten unseres Realitätssystems mit denen eines fantastischen³ vermischt und damit die Frage nach dem Verhältnis von Kunst(produktion) und Konsumtion stellt. In der *Wilden Reise* werden auf unheimlich-komische Weise künstlerische Schaffensprozesse und ihre Gebundenheit an kapitalistische Marktgesetze thematisiert.

Das Unheimlich-Groteske

Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) und Wolfgang Kaysers Analyse *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) beginnen jeweils mit einer etymologischen Herleitung der Begriffe ›unheimlich‹ bzw. ›grotesk‹ und bestimmen sie als ästhetische Kategorien.⁴ Den Untersuchungsgegenstand der beiden Analysen bilden

2 Fuß möchte zeigen, dass Kulturformationen sich aktiv selbst beenden und dass das Groteske an diesem Prozess von Destruktion und Neuformierung maßgeblich beteiligt ist (vgl. Fuß 2001, S. 28).

3 Dem Begriff des Fantastischen liegt Tzvetan Todorovs Konzeption der fantastischen Literatur zugrunde. Todorov bestimmt das Fantastische als ästhetische Kategorie und definiert es in der Relation zwischen dem Imaginären und dem Realen (vgl. Todorov 2013 [frz. EA 1970], S. 34). Mit den Begriffen »Ungewißheit« und »Unschlüssigkeit« (ebd.) benennt er das beim Lesen evozierte Gefühl, wenn sich Vorkommnisse mit »Gesetzen [unserer] vertrauten Welt nicht erklären [lassen]« (ebd.). Nach Todorov kann das ›Wunderbare‹ realitätsgebundene Naturgesetze ersetzen; das ›Unheimliche‹ hingegen hält sie aufrecht, handelt

ihnen aber zuwider. (Vgl. Todorov 2013, S. 55.) Während Todorovs Konzept von einem Wirklichkeitsbegriff ausgeht, der außerdiegetisch festgelegt ist, löst sich Uwe Durst (2010 [EA 2001]) von einem außerliterarischen Wirklichkeitsbegriff und definiert den Begriff ›Fantastik‹ anhand miteinander konkurrierender Systeme von Wirklichkeit innerhalb der Diegese.

4 Freud verortet das Unheimliche im Bereich der Ästhetik: »Hier und da trifft es sich doch, daß er [der Psychoanalytiker] sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß [...]. Ein solches ist das ›Unheimliche.‹« (Freud 2020, S. 291) Kayser hält fest, »daß der Begriff [der Groteske] das Zeug zu einem ästhetischen Grundbegriff in sich hat« (Kayser 1961, S. 94), da er sowohl auf die Produktion und die Rezeption als auch auf das Werk selbst ziele (vgl. ebd.).

vorwiegend fiktionale Texte. Wesentlich für die Bestimmung des Unheimlichen ist nach Freud die Doppelbedeutung des Begriffs der ›Heimlichkeit‹: Bezeichnet er einmal das Vertraute und Bekannte, meint er auch das Verborgene und Versteckte; er gehört somit »zwei Vorstellungskreisen« (Freud 2020, S. 297) an. Das ›Unheimliche‹ bestimmt Freud als das hervorgetretene Geheimnis bzw. die Wiederkehr eines verdrängten Komplexes. Damit ist das Unheimliche etwas Ureigenes, das, infolge eines Entfremdungsprozesses, fremd erscheint.

Rückgreifend auf Ernst Jentschs *Psychologie des Unheimlichen* (1906) geht Freud auf einen Faktor zur Erzeugung des Unheimlichen ein: die Uneindeutigkeit des gültigen Realitätssystems. Das Unheimliche wird von Freud damit zumindest partiell an das Fantastische gekoppelt; im Gegensatz zur Realität lassen literarische Texte die Pluralität von Wirklichkeitssystemen zu. Rezipient:innen können im Unklaren darüber bleiben, ob die diegetische Welt den (Natur-)Gesetzen unserer realen Welt unterworfen ist oder sich gültigen Regeln entzieht. Diese Ungewissheit erzeugt, nach Jentsch, das Gefühl des Unheimlichen, das jedoch, so Freud, aufgelöst wird, wenn die Erzählung sich beispielsweise als Traumdarstellung zu erkennen gibt (vgl. ebd., S. 300–304, 320–322).

Die Realität lässt alternative Wirklichkeiten nicht zu, doch geht Freud von einem ›primitiven‹ kulturellen Erbe aus: Animistische Denkweisen halten andere »Möglichkeiten für Wirklichkeit« (ebd., S. 319) bereit. Diese eigentlich überwundenen Überzeugungen »lauern [im Verborgenen] auf Bestätigung« (ebd.). Das Unheimliche mahnt an ein verdrängtes Vertrautes, das in Momenten der Uneindeutigkeit als Ahnung einer alternativen Wirklichkeitsmöglichkeit zurückkehrt. Demnach ist das Unheimliche an einen Realitätsabgleich gebunden und wird dort verortet, wo ein Ereignis den heute angenommenen Gesetzen der Wirklichkeit verpflichtet wäre, sich diesen aber nicht unterordnet. Neben der möglichen Parallelität von Wirklichkeitsebenen erscheint aber, so Freud, »[i]n allerhöchstem Grade unheimlich [...], was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt« (ebd., S. 313). Diese Annahme gründet auf »unserer Beziehung zum Tode« (ebd.), die aus sich heraus die Unabänderlichkeit des Todes stetig hinterfragt. Nach Freud übersteigt die Notwendigkeit des Todes, gleichwohl anerkannt, unvermeidlich die Vorstellungskraft des Menschen, da sich der Zustand des Todes außerhalb des Vorstellbaren befindet. Erklärungsmodelle wie die Wiedergeburt oder der Übergang ins Jenseits setzen, so Freud, an dieser Unverständigkeit an und öffnen damit den Raum einer (partiellen) Unsterblichkeit der Seele (vgl. ebd., S. 313f). Der Tod wird zum ›Gegenspieler‹, der eine »primitive Angst« (ebd., S. 314) auslöst, dass er »beabsichtige, [einen] mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz« (ebd.). Wesentlich für meine Analyse ist, dass Freud das Unheimliche an zwei Unsicherheiten knüpft: Infrage gestellt werden die Singularität unseres Realitätssystems und die Absolutheit der Sterblichkeit.

Das Unheimliche zeigt sich in der Ungewissheit, die sich in einer Unentscheidbarkeit äußert. Hier findet sich die Schnittmenge mit dem Grotesken. Das Groteske ist als Verkehrtes, Verzerrtes, Vermischtes per se eine hybride Form, die sich jeglicher Entscheidung entzieht, und stellt damit das Phänomen der Unsicherheit aus. Ich möchte im Folgenden auf Wolfgang Kaysers Bestimmung des Grotesken eingehen, da Kayser⁵ im

5 Der aktuelle Forschungsstand zum Leben und Wirken von Wolfgang Kayser stellt dessen Mitgliedschaft in der NSDAP als strategisch motiviert dar. Kayser wird 1941 nach Lissabon entsandt, wo er zum außerplanmäßigen Professor ernannt wird. Seine

literaturwissenschaftlichen Arbeiten sind, so Teresa Seruya, nicht von NS-Ideologien durchzogen (vgl. Seruya S. 719). Ausführlich dazu: Teresa Seruya (1999): *Wolfgang Kayser in Portugal*.

Unterschied zu Schneegans (1894), Bachtin (1965) und Pietzcker (1971) vor allem die ›unheimliche‹ und nicht vorwiegend die ›komische‹ Seite des Grotesken untersucht.⁶ Nach Kayser »steckt zugleich eine Unheimlichkeit, Nächtlichkeit und Abgründigkeit [...]« (Kayser 1961, S. 19) in grotesken Darstellungen.

Als »wichtige Motive« (ebd., S. 195) des Grotesken nennt Kayser »alles ›Monströse‹, Fabeltiere [...] – das Nachtgetier und das kriechende Getier, das in anderen, dem Menschen unzugänglichen Ordnungen lebt. Das Groteske liebt weiterhin alles Ungeziefer« (ebd., S. 195f). Deutlich wird bereits an dieser Stelle, dass das Groteske einer abweichenden Ordnung folgt: Kayser definiert das Groteske als »die entfremdete Welt« (ebd., S. 198), zu der das gehört,

was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. [...] Das Grauen überfällt uns [...], weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen. [...] Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint absurd. (Ebd., S. 198f.)

Das Unheimlich-Groteske wird von Kayser als eine Destruktion der Ordnungssysteme beschrieben. Während Freud das Unheimliche als die Wiederkehr des Verdrängten definiert, ist das Unheimlich-Groteske bei Kayser die Verfremdung des Bekannten. Beide Konzeptionen gründen auf dem Verhältnis zwischen Vertrautem und Fremdem bzw. dem fremd Erscheinenden, fokussieren als Angst auslösendes Moment aber nicht das-selbe. Nach Freud ist es in letzter Konsequenz das vage Erkennen des eigentlich Vertrauten, das das Gefühl des Unheimlichen auslöst, nach Kayser jedoch ist es das Fremde, das sich mit dem Bekannten vermischt und anerkannte Ordnungen infrage stellt und sie absurd erscheinen lässt. Das Unheimlich-Groteske geht damit über die angstentflößende Wirkung hinaus und stellt dem Schauder das Lachen zur Seite, allerdings ein »ambivalentes Lachen« (Fuß 2001, S. 100, Herv. i. O.), das nicht befreiend wirkt, sondern bestehende Spannungen aufrechterhält.

Im Folgenden zeige ich, wie Moers in der *Wilden Reise* Elemente des Unheimlichen ins Groteske überführt, ehe ich schließlich nach der Funktion dieses Verfahrens frage.

Elemente des Unheimlich-Grotesken in Moers' *Wilder Reise*

Die Erzählstruktur des Romans entspricht der klassischen Heldenreise, wie Vogler sie konzipiert (vgl. Vogler 2010). Es beginnt mit einer Schiffsreise: Gustave steuert mit seiner Crew auf einen Siamesischen Zwillingstornado zu. Diese Naturgewalt ist bereits ein Element, das nicht zweifelsfrei einer Wirklichkeitsebene zugeordnet werden kann: Zwillingstornados kommen in der Realität vor, der Zusatz ›siamesisch‹ stellt unsere Wirklichkeit jedoch infrage. Die Personifizierung eines natürlichen Phänomens setzt es in einen hybriden Bereich zwischen Fantasie und Anomalie; es ist nicht entscheidbar, ob die »Riesenschlange aus Wasser« mit ihrem »triumphale[n] Brüllen« (Moers 2001a, S. 12f) Gesetzmäßigkeiten eines alternativen Realitätssystems repräsentiert oder eine

6 Eine Analyse der *Wilden Reise*, die sich an Bachtins Groteske-Theorie orientiert, liegt nahe, da in Moers' Roman zweifelsohne Elemente des Komischen, groteske Körperlichkeit und eine Betonung der Verdauungs- und Ausscheidungsprozesse sowie der

Körperöffnungen offensichtlich sind. Umso wichtiger ist es mir zu zeigen, dass Moers nicht nur mit Bachtin zu lesen ist, sondern gleichsam die unheimliche Seite des Grotesken dargestellt wird.

bildhafte Beschreibung außergewöhnlicher Naturereignisse darstellt. Erst mit dem Auftritt der allegorischen Figur des Todes scheint gewiss, dass unsere Realität um eine Wirklichkeitsebene erweitert wird. In welchem Verhältnis diese Ebenen zueinander stehen, wird erst später angedeutet, als Gustave seiner Traumprinzessin begegnet: »Du willst mir erzählen, daß ich hier alles nur träume?« (Ebd., S. 63) Diese Vermutung wird wiederum infrage gestellt durch Gustaves Traum im Traum (vgl. ebd., S. 52) und seine Selbstvergewisserung: »Ich schlafte im Moment ja gar nicht [...]. Wie kann ich da träumen?« (Ebd., S. 143) Erst am Ende des Romans wird bestätigt, dass Gustave in seinem Bett erwacht.

Die Begegnung mit dem Tod einschließlich der Wette um die Seele folgt als Variation des Teufelpakts einer langen literarischen Tradition. Der Tod ist gekommen, um Gustaves Seele zu holen; das schicksalsträchtige Würfelspiel entscheidet, ob Gustave dem Tod direkt in die Hände fällt oder dessen wahnsinniger Schwester Dementia übergeben wird. Die Entscheidung fällt, weniger auf dem Schicksal beruhend als durch Manipulation herbeigeführt, zugunsten des »Knochenmann[s]« (ebd., S. 17) aus. Dieser lässt sich auf ein weiteres Spiel, jetzt eine Wette, ein. Gustave kann seine Seele retten, wenn er sechs vom Tod gestellte Aufgaben erfüllt. Dieser Vertrag ist für meine Analyse in zweierlei Hinsicht bedeutend: Einerseits findet hier ein Handel statt; die Seele wird als Tauschwert eingesetzt, zugleich wird aber auch »[d]er Satz: alle Menschen müssen sterben« (Freud 2020, S. 313) infrage gestellt. Gustave bekommt die Möglichkeit, seinen Tod zumindest hinauszögern. Über die Notwendigkeit des Todes sprechen auch Gustave und die Walddämonen. Diese haben ihre Sterblichkeit als selbstverständlich gesetzt und darüber nicht bemerkt, dass keiner von ihnen je gestorben ist. Gustave macht sie auf ihre Unsterblichkeit erst aufmerksam (vgl. Moers 2001a, S. 74–79).

Moers greift nicht nur das Motiv der Begegnung mit dem Tod auf, sondern integriert Autoren, Figuren und Motive der europäischen Kanonliteratur der letzten fünf Jahrhunderte.⁷ Damit stellt er eine weitere Strategie vor, der eigenen Sterblichkeit zumindest partiell entgegenzuwirken: die Kunst- und Literaturproduktion. Gustave begegnet auf seiner Reise einigen ›Wiedergängern‹ in Form von Figuren oder Motiven; es sind literarische Doppelgänger, die anderen Texten entstiegen sind und als solche, fest im kulturellen Gedächtnis verankert, Unsterblichkeit erfahren. Figuren wie das Pferd Pancho Sansa und der Steuermann Dante stellen ihr Wiedergängerdasein regelrecht aus, doch auch mit der Befreiung der Jungfrau aus den Klauen eines Drachen, der Begegnung mit Gespenstern, Ungeheuern und Riesen, dem Teufelpakt und der Quest des Helden selbst präsentiert Moers' *Wilde Reise* tradiertes »thematische[s] Material« (Durst 2010, S. 205). Die genaue Kenntnis der Prätexte ist gar nicht notwendig; Rezipient:innen ›wissen‹, dass Ritter gegen Gefahren kämpfen, um Jungfrauen zu befreien.

Moers' *Wilde Reise* stellt überdies bereits auf der ersten Seite die Absurdität des Dargestellten heraus: Es läuft ›verkehrt‹, wenn die Besatzung der Aventure »zu Gustave auf[blickt] wie zu einem Giganten – auch wenn sie sich dabei hinabbeugen mußte[]« (Moers 2001a, S. 7). Im weiteren Verlauf des Romans kehrt Moers kulturell verankerte Topoi und Motive um; nicht die Drachen machen Jagd auf Jungfrauen, sondern »[d]ie Jungfrauen jagen die Drachen, erlegen sie mit ihren Speeren und essen sie dann« (ebd., S. 29). Inversionen dieser Art verfremden geringfügig. Die eigentliche Struktur der Jagd

7 Durch Variationen der im kulturellen Gedächtnis verankerten Topoi setzt Moers die Erwartungshaltung der Rezipient:innen in ein Spannungsverhältnis zum eigentlichen Geschehen und stellt zugleich die Fiktionalität des Textes heraus. Bisherige Forschungsarbei-

ten konzentrieren sich auf den Topos der Heldenreise (Troglauer 2002), die Intertextualität und Intermedialität des Romans (Altgeld 2008), parodistisches Erzählen (Wegner 2016), die Mehrfachadressierung (François 2016) und die Metafiktion (Peterjan 2017).

bleibt erhalten und wird lediglich umgekehrt (vgl. Fuß 2001, S. 245). Die Erwartungshaltung der Rezipient:innen, aufgebaut durch einen Rückgriff auf tradiertes literarisches ›Wissen‹, wird enttäuscht; die Umbesetzung der beiden Instanzen wirkt vor diesem Hintergrund grotesk.

Vermischungen hingegen lassen sich als Manipulationen der Struktur verstehen. Kayser leitet sie in erster Linie vom äußeren Erscheinungsbild ab: Mischwesen zwischen Tier, Pflanze und Mensch sowie Hybride aus Lebendigem und Mechanischem gehören dazu (vgl. Kayser 1961, S. 34). Figuren, die sich der Kategorisierbarkeit entziehen, bevölkern Moers' Text und werden dort auch explizit als grotesk bezeichnet:

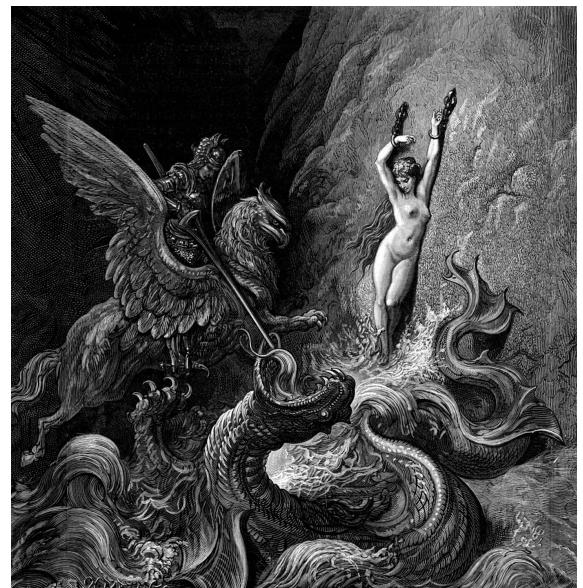
Die Wolken teilten sich wie ein Vorhang, und aus dem schwarzen Spalt dazwischen senkte sich eine Gestalt herab, die jeder Beschreibung spottete. Sie sah zu grotesk aus, um wirklich bösartig zu wirken, und zu häßlich, um komisch zu sein. Es war ein Schwein, größer als jeder Drache, mit den Vorderklauen einer Echse, den Hinterbeinen einer Ziege, dem Schwanz einer Schlange und den Schwingen eines Adlers. (Moers 2001a, S. 133)

Das Schwein, die personifizierte Zeit, ist weder unheimlich noch ist es komisch. Es ist grotesk; es entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung und läuft unseren Ordnungsstrukturen zuwider. Diese Vermischung findet sich in Moers' Roman nicht nur auf einer körperlich dargestellten Ebene. Das Pferd Pancho Sansa kann, wie Altgeld nachgewiesen hat, als »Vereinigung zweier Charaktere« (Altgeld 2008, S. 31), Don Quichottes Reittier Rosinante und seines Knappen Sancho Pansa, verstanden werden.

Die Spannung zwischen klassischer Stabilität und grotesker Liquidität findet sich analog zum Text auf der bildlichen Ebene. Dorés Holzstiche lassen sich in zwei Kategorien einteilen: die, deren Kompositionen weitestgehend einem klassizistischen Ideal entsprechen, und die, die groteske Elemente aufweisen.⁸ Beispiellohaft möchte ich anhand von zwei Illustrationen, die Moers beide Ariosts *Orlando furioso* entnommen hat, die Gegen-sätzlichkeit deutlich machen.

Gustaves Kampf mit dem Drachen, um die vermeintlich bedrohte Jungfrau zu befreien, wird mit einem Bild unterlegt, das die drei Instanzen Retter, Bedrohung und Opfer in einem Dreieck anordnet. Die Bedrohung in Form des Drachen wird durch eine kaum konturierte Linienführung als ›unfassbare‹ Gefahr dargestellt; sie verschwimmt mit den wilden Wogen und Wellen des Meeres. Das Opfer, die Jungfrau, in hellen Tönen gehalten, entspricht dem klassizistischen Ideal in Proportion und Stellung. Die Anordnung der drei Instanzen lässt sich – der abendländischen Leserichtung von links nach rechts verpflichtet – als narrativ bezeichnen: Der Ritter kommt, überwindet die Bedrohung, die zwischen ihm und dem Opfer steht, und gelangt dann zu der Jungfrau (vgl. Abb. 1).

Abb. 1
Gustave befreit die
Jungfrau (Moers
2001a, S. 37)



⁸ Die gegensätzliche Beziehung zwischen dem Grotesken und dem Klassischen entnehme ich Fuß 2001,

S. 15. Vgl. zum Problem dieser Gegenüberstellung ebd., Anm. 11.

Gustaves Zusammentreffen mit den »unterschiedlichste[n] Walddämonen« (Moers 2001a, S. 73) weist hingegen sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene Elemente des Grotesken auf: „Echsenschwänzige Zwerge, gehörnte Uhus, geschnäbelte Insekten und noch bizarres Getier verstellte [Gustave] in alle Richtungen den Weg, [...] ein fledermausartiges⁹ Geschöpf mit einem beinahe menschlichen Antlitz hing kopfüber vom Ast [...].“ (Ebd., S. 73 f.) Die im Text beschriebenen Geschöpfe sind detailgetreu Dorés Holzstich entnommen; die Wesen lassen sich keiner bestehenden Kategorie zuordnen. Ihre Antiproportionalität scheint den Naturgesetzen zu widersprechen; sie wirken zugleich unheimlich und komisch. Die unebenen Windungen der Bäume vermischen sich mit den Wucherungen der dargestellten Figuren und eine klare Trennung ist nicht möglich. Gustave/ der Ritter wird regelrecht verschluckt und hebt sich kaum von der verschlungenen Masse aus Pflanzen, Tieren und anderen Wesen ab (vgl. Abb. 2).

Das Spannungsverhältnis der kategorial verschiedenen Holzstiche wird von Moers auf die Textebene übertragen. Die Figur des Todes erfüllt ikonographisch und auch in ihrer textuellen Beschreibung die Kriterien einer Darstellung, die an ein klassizistisches Ideal angelehnt ist: »Es war ein Gerippe, ein Mann ohne Haut und Fleisch, in schwarzes Leinentuch gewandet, er hielt eine Schatulle in den Knochenhänden und wandte Gustave seine leeren Augenhöhlen zu.« (Moers 2001a, S. 13) Diese Beschreibung erzeugt, unterstützt durch Dorés Holzstich (vgl. Abb. 3), ein Gefühl von Erhabenheit, das kurz darauf unterlaufen wird, wenn der Tod lapidar als »Sack voll Knochen« (ebd. S. 19) bezeichnet wird.

Die aufgebauten klassischen Ordnungsstrukturen werden destruiert und der Tod könnte an dieser Stelle komisch wirken. Dieser Effekt bleibt jedoch aus. Evokiert wird weder das bloße Grauen noch das reine Lachen: Der Tod ist nicht unheimlich, aber auch nicht komisch; er ist grotesk, wenn er als bilanzziehender Geschäftsmann eines bürokratisch verwalteten Imperiums auftritt und mit den Seelen von Verstorbenen die Sonne »beheiz[t]« (ebd. S. 154). Durch die Auflösung von Strukturen entsteht etwas Neues, das sich mit den »Kategorien unserer Weltorientierung«

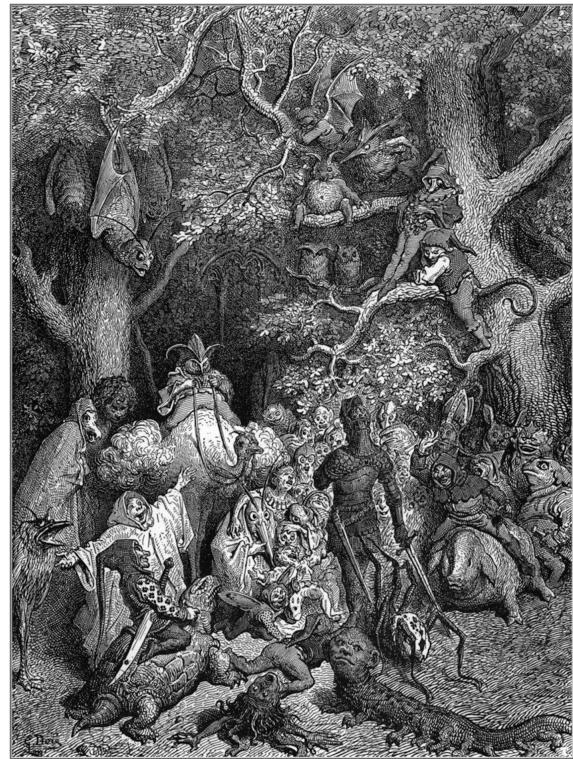


Abb. 2

Gustave begegnet den Walddämonen (Moers 2001a, S. 75)



Abb. 3

Der Tod will Gustave zu sich holen (Moers 2001a, S. 15)

⁹ Für Kayser ist die Fledermaus »[d]as groteske Tier schlechthin [...]. Der Name weist auf eine unnatürliche

Vermischung der Bereiche, die in dem unheimlichen Wesen konkret geworden sei« (Kayser 1961, S. 197).

(Kayser 1961, S. 199) nicht fassen lässt. In der *Wilden Reise* wird gleich zu Beginn ein alternatives Realitätssystem eingeführt und diesem werden Gesetzmäßigkeiten zugestanden, die unseren Gesetzen zuwiderlaufen. Physikalische Größen wie Raum und Zeit werden außer Kraft gesetzt, was als ›fantastische‹ Regel anerkannt wird. Unheimlich ist im Verlauf des Romans jedoch, dass das alternative System nicht ausschließlich seinen eigenen fantastischen Gesetzmäßigkeiten folgt, sondern größtenteils nach unseren Marktgesetzen strukturiert ist.

Ausgehend von meiner These, dass Moers in seinem Roman die ›antithetische Kombination‹ (Napierala/Reitz 2010, S. 463) des Kunst-Konsums sowohl ironisch kritisiert als auch ihr Potenzial auslotet, möchte ich im Folgenden zur Hintergrundkonturierung die Produktionsverfahren von Doré und Moers näher untersuchen. Beide Künstler sind in Umbruchphasen situiert – Doré in der Zeit der Industrialisierung, Moers in derjenigen der Digitalisierung – und so mit neuen Produktionsverfahren und -anforderungen auf dem Kunstmarkt konfrontiert.

Kunst und Ökonomie

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Ökonomie polarisiert seit dem späten 18. Jahrhundert. Die einstmals vermeintlich ›freie Kunst‹, eng verknüpft mit den Begriffen ›Originalität‹, ›Autonomie‹ und ›Genie‹, erfährt durch technische Neuerungen im Zuge der Industrialisierung eine ›Kommerzialisierung und Standardisierung‹ (Napierala/Reitz 2010, S. 463). Zwei technische Erfindungen sind maßgeblich am Erfolg Gustave Dorés beteiligt: die dampfbetriebene Zylinderpresse, die die Massenproduktion von Büchern ermöglicht, und die Fotografie. Erfolgreich ist Doré gemessen an der Anzahl und der Verbreitung seiner Buchillustrationen und an den von ihm entwickelten Produktionsverfahren. Dorés Werk umfasst 11.013 Arbeiten (vgl. Farner 1975, S. 352). Die schiere Anzahl überwältigt; Moers nennt sie eine ›konkurrenzlose Bilanz‹ (Moers 2001b). Mit der Erfindung des Schnelldrucks können Bücher als Massenprodukt zeitsparend und kostengünstig hergestellt und verkauft werden. Das Buch wird einem neuen Leserkreis zugänglich, die Analphabetenrate sinkt signifikant und die Nachfrage nach Büchern steigt. ›Klassiker‹ werden neu aufgelegt und um Illustrationen erweitert, die vor allem die neu erworbene Leserschaft zum Kauf anregen sollen. Doré spezialisiert sich auf die Buchillustration und ihm schwebt der ›Lebensplan[] einer illustrierten Weltbibliothek‹ (ebd.) vor.

Die neuen Produktionsverfahren zeigen das paradoxe Verhältnis von Kunst und Konsum in aller Deutlichkeit: 1854 »formt [François] Rabelais' literarisches Meisterwerk [*Gargantua und Pantagruel*] ein künstlerisches Meisterwerk Dorés« (Farner 1975, S. 59). Trotz ›schlechte[m] Druck, [...] billige[m] Papier und [der] unscharfe[n] Wiedergabe der Reproduktionen‹ (ebd., S. 61f.) wird ›diese illustrierte Rabelais-Ausgabe zu einem verlegerischen Erfolg sondergleichen‹ (ebd., S. 61). Nach der 5. Auflage dieser Ausgabe wird 1873 eine Prachtausgabe veröffentlicht, die ›auf Marais-Papier zweihundert Goldfranken, die auf Holland-Bütten dreihundert und die auf China-Bütten sogar fünfhundert Franken‹ (ebd., S. 62) kostet. Darüber hinaus werden in der Prachtausgabe Vignetten aus den 1855 von Doré illustrierten *Contes drolatiques* (Balzac) einfach übernommen (vgl. ebd.). Das Buch changiert zwischen wertlosem Massenprodukt und Prestigeobjekt: ›Ein Buch wird jetzt nach Stoff, Farbe und Schnitt bestellt, gerade wie ein Rock, und durch den Puff vertrieben, wie jedes Fabrikat.‹ (Hauff 1840, S. 591f.)

Um die große Nachfrage bedienen zu können, arbeitet Doré mit 136 Xylographen aus aller Welt zusammen; seine Illustrationen sind überwiegend zweifach signiert: von ihm

und dem Holzstecher.¹⁰ Diese Form der Arbeitsteilung ermöglicht eine zeitgleiche Produktion und adaptiert Verfahren der maschinellen Fragmentierung von Produktionsprozessen. Die Herstellung des Holzstiches liegt in den Händen der »Gehilfen[,] die technische Arbeit bewältigen, während die Meister zu Unternehmern werden« (Farner 1975, S. 131). Doré »ist der erste, der die Photographie direkt auf Holz übertragen lässt – die Photographie seiner Zeichnung – und so den neuen Reproduktionstechniken gänzlich neue Chancen bietet, so aber auch Künstler und Werk immer mehr trennt« (ebd., S. 134). Setzkastenartig verwendet Doré von ihm geschaffene Formelemente immer wieder. So kann er die Massen an Illustrationen liefern und sie mithilfe seines internationalen Netzwerkes an Xylographen, Druckern und Verlegern in hohen Auflagen weltweit vermarkten (vgl. ebd., S. 135).

Nahezu ironisch ist es, dass Doré zeitlebens »vor allem Maler sein [will], nicht Graphiker« (ebd., S. 204). Die Graphik betrachtet er als »Gelderwerb«, die »Malerei hingegen [sei] das wirklich Große, das dem Schöpfertum Impulse gibt, das das Genie ermöglicht« (ebd.). Die Trennung von Arbeit und Kunstproduktion, die hier vorgenommen wird, suggeriert, dass künstlerisches Schaffen, das sich an Marktgesetzen orientiert, nicht als ›Kunst‹ bezeichnet werden kann. Als Maler bleibt Doré jedoch erfolglos und geht in die Kunstgeschichte ein als »derjenige Künstler, der sein Können am stärksten kapitalisierte, der die Technisierung und Maschinisierung, Schematisierung und Rationalisierung am weitesten getrieben« (ebd., S. 353) hat.

Wie Doré trennt Walter Moers die Phasen des Schaffens vom Handwerk: »Die Konstruktion eines Romans vorneweg ist für mich der schönste Teil, der ausschließlich im Kopf stattfindet. [...] Sobald die Hände ins Spiel kommen, wird es zu Arbeit: tippen, korrigieren, lektorieren, Verleger anrufen und um Vorschuss flehen usw.« (Engler 2001). Moers, in der Süddeutschen Zeitung als »der kommerziell erfolgreichste deutsche Schriftsteller« (Henzler/Steinke 2013) bezeichnet, gestaltet parallel zu dem 2001 erscheinenden Roman eine Internetseite, auf der er in seinem Essay *Wilde Reise durch die Bilder* Informationen zur Buchproduktion und zu Dorés Schaffen bereitstellt. Damit begegnet er einer weiteren Umbruchphase auf dem Buchmarkt: der Digitalisierung. Durch Print-on-Demand-Verfahren und die Möglichkeit, Bücher als E-Book runterzuladen, reformiert sich das Medium Buch erneut und sein Marktwert verändert sich (vgl. Clement u.a. 2009, S. 11–13). Moers unterstreicht dabei buchstäblich die ›Gebundenheit‹ des Printmediums, wenn er beklagt, dass es ein »Naturgesetz« sei, dass Romane »ein Format von 17 mal 24 Zentimetern nicht zu überschreiten« (Moers 2001b) haben. Die Begründung liegt in den Verkaufszahlen: Großformate landen »in der abgelegensten Ecke der Kinderbuchabteilung« (ebd.). Moers steht vor dem Dilemma, Dorés Illustrationen in angemessener Größe präsentieren zu wollen und das Buch gleichzeitig zu verkaufen. Die »Dienstleistung im Internet« (ebd.) ist der Kompromiss, alle Bilder noch einmal in größerer Darstellung zu zeigen.

Auf der Internetseite gibt Moers ein fingiertes Gespräch mit seinem Verleger wieder, in dem er das Verhältnis von Kunstproduktion und Absatzmarkt karikiert. Der Verleger spricht ihn mit »Hallo Sklave« an und setzt, nur interessiert an denen, die »mit manischer Produktivität gutverkäufliche Bücher [...] generieren« (ebd.), »einen der üblichen Knebelverträge auf« (ebd.). Die Belange des Autors kommen nicht zur Sprache. An anderer Stelle

¹⁰ Zu den Xylographen zählen u.a. Pisan, Pannemaker, Rouget und Gauchard. Allein an den Bibelillustrationen arbeiten 35 Holzstecher und 15 Verleger.

Die Rechte für alle Reproduktionen liegen bei den Xylographen, nicht bei Doré (vgl. Farner 1975, S. 141, 183, 352).

wiederum inszeniert sich Moers nicht als der Untergebene, sondern proklamiert ironisch: »Meine Macht im Verlag ist unermesslich [...]. Meine Bücher werden nur von blinden Lektoren lektoriert, denen man die Zunge herausgerissen hat.« (Siemes 2001) Die ›große Frage‹ nach der künstlerischen Freiheit und ihrer Abhängigkeit vom Kaufverhalten der Konsumentenmasse wird von Moers in der *Wilden Reise* ironisch verhandelt, indem er mit Vergleichen und Strategien der Konsumgesellschaft operiert. Damit überträgt Moers unsere gültigen Gesetzmäßigkeiten in eine fantastische Welt und nimmt so eine weitere Verkehrung vor: Nicht unsere Welt wird entfremdet, indem ihre Ordnungen destabilisiert werden – unsere Ordnungen werden in eine fremde Welt übertragen. Die Isolation einzelner Elemente und deren Integration in andere Sinnzusammenhänge stellen den Kunst-Konsum als Absurdität dar.

Die Funktion des Unheimlich-Grotesken in der *Wilden Reise*

In Moers' Roman sind das Weltall und die Träume aufgebaut wie »ein großes Kaufhaus« (Moers 2001a, S. 60, 142). Es gibt »Verwaltungsabteilungen des Universums« (ebd. S. 156), in denen das »Chaos des Universums« (ebd.) alphabetisch geordnet wird. »Das ist natürlich lächerlich. Aber so ist die Bürokratie nun mal.« (Ebd.) In dieser fantastischen Welt herrscht buchstäblich die »universelle Bürokratie, [die] kosmische Buchhaltung« (ebd. S. 161), in der unsere Marktgesetze Gültigkeit beanspruchen. So wird gleich zu Beginn des Romans deutlich: Die »hohen Marmortürme in strahlendem Weiß, über und über mit kunstvollen Arabesken [...] verziert«, die Gustave für einen »Feenpalast« hält, sind eigentlich »eine Drachensaftfabrik«, mit der die Jungfrauen ein »Bombengeschäft« machen (alles ebd., S. 33). Gustaves Gefährte erläutert das Produktionsverfahren: Alles sei »vollautomatisch. Modernste Technik. [...] Wir stehen am Beginn einer technischen Revolution.« (Ebd., S. 34)

Innovative technische Neuerungen sind jedoch wertlos ohne die passende Werbestrategie. Diese hat das ritterfressende Krokodil perfektioniert, das seine Opfer aus Liebe frisst. Orientiert am klassischen Ritual der Brautwerbung, umgarnt die Echse das Objekt ihrer Begierde »wie eine Turteltaube« (ebd., S. 131). Bei vollem Bewusstsein der Vorgänge und gleichzeitig gänzlich ahnungslos wird das Opfer buchstäblich zum Objekt des Konsums, indem es selbst konsumiert, das heißt gefressen, wird. Die Marktstrategie ist »so eine Art akustische Hypnose« (ebd.): Die Beute springt dem Krokodil voller Verzückung direkt in den Schlund.

Der Tod selbst tritt als knallharter Geschäftsmann auf, der »mächtig zeitsparend[]« (ebd., S. 22) »Dienst nach Vorschrift« (ebd., S. 150) schiebt und seine Untergebenen mit »verbeamtete[r] Unsterblichkeit« (ebd., S. 170) an sich bindet. Über »seine Announce am Schwarzen Brett [...] des Universums« (ebd., S. 172) lässt sich ein solcher Job ergattern. Ihm mangelt es an Fantasie und er kann weder einen »einzigen originellen Gedanken« (ebd., S. 21) fassen noch ein Kunstwerk erkennen und beurteilen (vgl. ebd., S. 185).

Die Künstlerexistenz wird in Moers' Roman von zwei Seiten thematisiert: Zum einen wird die ökonomische Abhängigkeit formuliert, zum anderen aber auch der Wunsch nach kreativer Verwirklichung. So begegnet Gustave nicht nur sich selbst, sondern auch »all [den] Figuren, die [er] in seinem Leben als Künstler erschaffen wir[d]« (ebd., S. 161f.). Den sechs Riesen gegenüber, die alle eine wissenschaftliche Disziplin symbolisieren, die jeweils mit Verfahren des Vermessens, Kategorisierens und Systematisierens arbeitet, äußert Gustave nicht den Wunsch, Künstler zu werden, sondern verknüpft die Tätigkeit direkt mit einem Gelderwerb: Er könne sich »durchaus vorstellen, mit dem Zeichnen

[s]einen Lebensunterhalt zu verdienen« (ebd., S. 115). Die Riesen sprechen Gustave die Fähigkeit ab, ein »geregeltes Dasein [zu] organisieren« (ebd.), wenn dieser dasitzt und »*kritzel[]t*« (ebd. Herv. i. O.).

Das Künstlerdasein wird Gustave auch vom Tod abgesprochen, als dieser dem Jungen als finale Aufgabe das Anfertigen eines Porträts aufträgt. Das »vernichtend[le] Urteil« (ebd., S. 185) des Todes: »Taugt nichts« (ebd.), gründet auf dessen Einschätzung der Perspektive und der Proportionen. Gustave, der »so gut [arbeitete], wie er es noch nie getan hatte« (ebd., S. 182), ist »zerschmettert« (ebd., S. 185), bis er sich fragt: »Moment mal – hatte der Tod überhaupt Ahnung von der Zeichnerei?« (Ebd.) Wenngleich der Tod in seiner Unfähigkeit, die Qualität von Kunst zu beurteilen, Gustave Unfertigkeit vorwirft, ermutigt er ihn doch gleichzeitig, an seinem Ziel festzuhalten: »du bist noch nicht bereit zum Sterben. *Du mußt vorher noch viel mehr üben.*« (Ebd., S. 187, Herv. i. O.) »[S]eine Existenz in Frage zu stellen [...]« wäre also »[k]ein besonders cleverer Karriereschritt« (ebd., S. 98). Dass es um künstlerische Qualität allein gar nicht geht, muss Gustave vom Zeit-Schwein erfahren: »Hier geht es nicht um ästhetische Maßstäbe [...], sondern um *Wirkung*.« (Ebd., S. 134, Herv. i. O.) Vor dem Hintergrund, dass Moers seinen Roman nicht in der gewünschten Größe drucken lassen konnte, liest sich diese Aussage als Kritik an den Gesetzen des Buchmarkts. Tatsächlich weichen die Bildausschnitte von Dorés Kupferstichen in der *Wilden Reise* im gebundenen Buch und im Taschenbuchformat voneinander ab. Das Buchmaß bestimmt hier, welcher Bildausschnitt abgedruckt wird.¹¹

Buchmarkt und Literatur stehen bei Moers aber nicht im Widerspruch, sondern vielmehr in einer produktiven Wechselbeziehung zueinander. Die *Wilde Reise* wirft auf ironische Weise Fragen an das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie auf, zeigt aber auch, wie »der Kapitalismus die Phantasie formt« (Bahners 2001). Der Kunst- und der Buchmarkt werden dynamisch von technischen Revolutionen verändert: »Du hast diesen Job schon lange, du kennst dich im Kaufhaus aus wie kein anderer, aber in der letzten Zeit wird das Gebäude umgebaut. Dauernd werden die Abteilungen in andere Stockwerke verlegt, überall Baustellen, Wände werden eingerissen, neue hochgezogen [...].« (Moers 2001a, S. 61) So sieht Moers beispielsweise im Internet keine Konkurrenz zum Buch, sondern ein »ideales Ergänzungsmedium, mit dem man über die engen Grenzen des Buches hinausgehen kann« (Siemes 2001). Umbrüche mögen für Orientierungslosigkeit sorgen, doch sie bergen auch neues Potenzial – solange man den »*Weg zum Klo*« (Moers 2001a, S. 61, Herv. i. O.) nicht aus den Augen verliert.

Primärliteratur

Moers, Walter (2001a): *Wilde Reise durch die Nacht*. Frankfurt/M.: Eichborn

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. [russ. EA 1965]

Bahners, Patrick (2001): Ein schlichtes Herz. Walter Moers reist mit Gustave Doré. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.11.2001

¹¹ Der Unterschied an den Rändern ist nur geringfügig, dennoch rücken dadurch andere Elemente ins Zentrum des Bildes. Davon abgesehen weicht auch

der Satzspiegel in beiden Buchformaten voneinander ab, so dass die Bilder an unterschiedlichen Stellen des Textes eingefügt sind.

- Clement, Michel u. a. (2009): Einleitung. Herausforderungen in der Buchbranche. In: dies. (Hg.): Ökonomie der Buchindustrie. Herausforderungen in der Buchbranche erfolgreich managen. Wiesbaden, S. 11–25
- Engler, Katja (2001): Walter Moers als sprechende Tapete. In: Welt am Sonntag, 02.09.2001
- Durst, Uwe (2010): Theorie der phantastischen Literatur. Münster [EA Tübingen, 2001]
- Farner, Konrad (1975): Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker. München
- François, Anne Isabelle (2016): Un juste retour de choses? Or the process in reverse: ›Illustrating‹ texts, ›textualising‹ illustrations (Moers and Doré). In: Image & Narrative. 17, H. 2, S. 14–23
- Freud, Sigmund (2020): Das Unheimliche. In: Tögel, Christfried / Zerfaß, Urban (Hg.): Sigmund Freud Gesamtausgabe. Bd. 16: 1917–1920. Gießen, S. 289–324 [EA 1919]
- Fuß, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln [u. a.].
- Hauff, Hermann (1840): Gedanken über die moderne schöne Literatur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 3/11, S. 244–286. Teilnachdruck in: Bucher, Max u. a. (Hg.) (1975): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Band 2. Stuttgart, S. 586–593
- Henzler, Claudia / Steinke, Ronen (2013): Meine Lügen sind die besten. In: Süddeutsche Zeitung, 05.12.2013
- Kayser, Wolfgang (1961): Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg [u. a.] [EA 1957]
- Napierala, Mark / Reitz, Tilman (2010): Warenästhetik / Kulturindustrie. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Stuttgart [u. a.], S. 461–481
- Peterjan, Andreas (2017): Ein Metamärchen in Schwarz-Weiß. Walter Moers' Wilde Reise durch die Nacht zwischen Metafiktion und Meta-Fiktion. In: kjl&m, 69. Jg., 1. Vj. Metafiktionales Erzählen. Entgrenzte Inszenierungen der Kinder und Jugendliteratur, S. 36–43
- Pietzcker, Carl (1980): Das Groteske. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt, S. 85–102 [EA 1971]
- Schneegans, Heinrich (1894): Geschichte der grotesken Satyre. Straßburg
- Seruya, Teresa (1999): Wolfgang Kayser in Portugal. Zu einem wichtigen Kapitel der portugiesischen Germanistik. In: Fürbeth, Frank u. a. (Hg.): Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846–1996), S. 715–726
- Siemes, Christof (2001): Blaubären Reise in die Nacht. In: Die Zeit, 06.09.2001
- Todorov, Tzvetan (2013): Einführung in die fantastische Literatur. Berlin [frz. EA 1970]
- Vogler, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Aktualisierte und erweiterte Aufl. Frankfurt/M. [amer. EA 1998]

Internetquellen

- Moers, Walter (2001b): Wilde Reise durch die Bilder. Ein Essay von Walter Moers. <https://web.archive.org/web/20030305225849/http://www.wilde-reise.de/seite1.shtml> [Zugriff: 29.12.2024]
- Troglauer, Sandra (2002): Moers, Walter: Wilde Reise durch die Nacht. In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien. <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/6291-moers-walter-wilde-reise-durch-die-nacht> [Zugriff: 29.12.2024]

Abbildungsverzeichnis:

Alle Abbildungen wurden folgendem Bildband entnommen; die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Buch:

Paré, Alix / Sueur-Hermel, Valérie (2023): The Fantastic Gustave Doré. A unique retrospective of Gustave Doré's most beautiful prints and grandest pictures selected from his diverse oeuvre of more than 10.000 illustrations. München [u.a.]

Abbildung 1: Ludovico Ariost: *Orlando furioso* (1516), illustriert 1879, *Rogero, astride the hippocriff, saves Angelica*, Canto X, 107 (S. 136)

Abbildung 2: Ludovico Ariost: *Orlando furioso* (1516), illustriert 1879, *Roger, fleeing, encounters foolish and ugly hybrid creatures*, Canto VI, 62 (S. 141)

Abbildung 3: Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), illustriert 1876, *Death and a woman with leprous skin throw dice for the souls of the sailors* (S. 197)

Kurzvita

Sabrina Dunja Schneider ist Doktorandin am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Literatur um 1800, Dramentheorie, Medizin und Literatur, historische Anthropologie, Wissenschaftsgeschichte.