

von »Schlich« und »Sprung« (Jean Paul 1990, 176), nach. Dabei gelangt sie aber über eine Präsentation der eher unbefriedigenden Theorielagen nicht hinaus. Auch die exemplarische Lektüre von Jean Pauls *Quintus Fixlein*-Erzählkonglomerat bringt wenig Überraschendes an den Tag. Nur oberflächlich verwiesen wird auf Großtheorien wie die Dekonstruktion – und an Klapperts Darstellung von J. Hillis Millers Auseinandersetzung mit dem Hypertext in Kapitel V, »Wertungsweisen«, ist nicht nur das Geschlecht des Verfassers unzutreffend.

Dennoch: Annina Klapperts Dissertation gelingt Beachtliches. Das erarbeitete Perspektivmodell wird sich auch auf andere Texte und Konstellationen anwenden lassen. Die Vergleichsgegenstände »Jean Paul« und »Hypertext« beleuchten einander in oft anregender Weise. Und in ihren besten Passagen leistet die Arbeit eben das, was auch Witz und Link zu leisten vermögen: sie eröffnet neue Perspektiven und macht sichtbar, was zuvor nicht sichtbar war.

*Ekkehard Knörer*

Stefan Neuhaus: *Märchen*. Tübingen, Basel (A. Francke) 2005. 391 S.

Obwohl die zeittypischem Literaturverständnis geschuldete Zuordnung von André Jolles längst revidiert und das Märchen von der Forschung als sozusagen komplexe Form rehabilitiert wurde, fehlen neuere Überblicksdarstellungen zu der gerade für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft höchst interessanten Gattung. Diese Lücke zu schließen ist ambitiöses Ziel des vorliegenden Bandes. Großen Wert legt der Verf. auf terminologische Überlegungen (»Die Merkmale«, 1–18 und »Die Einheit des Märchens«, 371–375), wobei er mit den etablierten, doch seiner Ansicht nach überholten Begriffen ›Volksmärchen‹ (vgl. 3–7 u. 372) und ›Kunstmärchen‹ (vgl. 7f.) über weite Strecken erst operiert, um sie, was etwas verwirrend wirkt, im Schlußkapitel zu verwerfen (vgl. 371), da beide Termini dem Literatur- und Kunstverständnis der deutschen Romantik verpflichtet (vgl. 371f.) und lediglich »Unterkategorien des Märchens« (372) seien. Die bekannte Fügung von Richard Benz übernehmend, sieht der Verf. in den von E.T.A. Hoffmann begründeten, ebenfalls einbezogenen »Wirklichkeitsmärchen« (vgl. 372f.) mit ihrem unmittelbaren Realitätsbezug und der strikten Trennung in zwei Bereiche eine »Variation des Verhältnisses von Wunder- und Alltagswelt« (372). Nichtsdestoweniger, und hier nimmt der Verf. die eigene, eben ausgeführte These zurück, breitet ein Schema anhand einer Reihe binärer Oppositionen Unterschiede und Übereinstimmungen zwischen dem einfachen Volks- und dem vielschichtigen Kunstmärchen aus (vgl. 9 u. 372); an mehreren Stellen lassen sich hier indes Modifikationen anbringen, beispielsweise hinsichtlich des Erzählschlusses, denn das Kunstmärchen versagt sich keineswegs das *happy ending*. Ergänzend sei angemerkt, daß das von einem Autor verfaßte Märchen (oder die Märchennovelle) zumindest im 19. Jahrhundert ein architextuelles Phänomen darstellt, was das von der Großmutter im *Woyzeck* erzählte Märchen ausdrücklich belegt. Büchners an späterer Stelle, nämlich im Kontext der für die Gattung als krisenhaft deklarierten Wende zum 20. Jahrhundert, komplett zitierte Text, der sich übrigens nahezu allen zuvor für das Kunstmärchen verbindlich erklärten Merkmalen entzieht, demonstriert freilich keineswegs »das Tradi-

tionelle und Rückwärtsgewandte der Gattung Märchen« (249), sondern plädiert, meta-narrativer Text, *ex negativo* für das der Gattung eigene Potential.

Bei der nicht unwichtigen Abgrenzung der Märchenliteratur zur Phantastik und zur Fantasy vertritt der Verf. die Ansicht, Phantastik sei »kein Gattungsbegriff, sondern nur eine Merkmalsbezeichnung literarischer Texte [...], die verschiedenen Gattungen angehören, also Sage, Märchen, Legende, *gothic novel*, Science Fiction uvm.« (Hervorhebungen SN; 16), ignoriert jedoch, neben der unzulässigen Vermengung dieser u.a. in ihrer Intention völlig verschiedenen Genres und Gattungen, die von Tzvetan Todorov in seiner *Introduction à la littérature fantastique* (1970) aufgeführte Tatsache, daß Manifestationen des Übernatürlichen im Märchen (wie in Sage und Legende) kritiklose Akzeptanz bei den Adressaten finden. Wendet man dieses für Todorovs theoretischen Ansatz gattungskonstituierende Kriterium korrekt auf Tolkiens *Lord of the Rings* an, ergibt sich keineswegs eine Zugehörigkeit dieser vermeintlichen Fantasy zur Phantastik wie der Verf. folgert (vgl. 13), vielmehr fällt die Trilogie der Literatur des Wunderbaren mithin dem Märchen zu, als dessen moderne Weiterentwicklung unter Einbeziehung der Ritter-Epik die Fantasy erscheint. Das vom Verf. konstatierte »Definitions-wirrwarr« (16) klärt sich also nicht, auch wenn er schließlich zu der Definition gelangt, Märchen seien »fantastische, d. h. »über den Realismus hinausgehende« Texte, erweitert um die Kategorie der nicht primär religiös geprägten Transzendenz, die sich als das Wunderbare bezeichnen lässt. Das Wunderbare ist die Aufhebung oder Veränderung von Naturgesetzen durch Eingriff von »übernatürlichen Kräften.« (Hervorhebungen SN; 17). Diese rudimentäre Gattungsbestimmung ist in ihrer semantischen Ausrichtung – die Zitate sind dem *Duden* entnommen – schlichtweg ein unzureichender Minimalkonsens und ohnehin kaum geeignet zur Applikation auf vielschichtige Texte, wie es der *Goldne Topf* ist; wenn er hierauf zu sprechen kommt, bemerkt der Verf. kurzerhand, es handle sich beim Märchen ohnehin um »eine nicht genauer definierbare Gattung« (18).

Das Kapitel »Die Funktionen« umreißt volkscundliche (19–22), sozialgeschichtliche (22ff.), strukturelle (24ff.), tiefenpsychologische (27–30) und psychoanalytische (30–38) Deutungsansätze des Märchens, bevor der Verf. die eigene Herangehensweise erläutert (38–41), die ein philologisches, d.h. unter expliziter Berufung auf J.M. Lotman strukturalistisches Vorgehen unter Einbeziehung von sozialgeschichtlichem Kontext und Rezeptionsforschung meint (vgl. 39ff.). Der Hauptteil des Bandes (45–364) besteht aus Darstellungen der nach der Definition ausgewählten Märchen. Längst selbst zu einem literarischen Mythos gewordenen Texte, die *Tausendundein Nächte* stehen am Anfang (45–52), dann vollzieht sich der Übergang zur Individualliteratur anhand der wirkungsmächtigen, europaweit rezipierten Sammlungen von Straparola (53–55), Basile (56–63) und Perrault (64–69); es folgt, nach Wielands *Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (70–77) und Goethes *Märchen* (89–96), der dem 19. Jahrhundert, der Blütezeit der Gattung, gewidmete, umfangreiche Teil (97–247) mit nachdrücklicher Akzentuierung der deutschen Romantik samt Ausläufern in Biedermeier und Realismus (Novalis, Tieck, Fouqué, Chamisso, Brentano, Hauff, Keller). Ausführlich behandelt werden E.T.A. Hoffmann (*Der goldne Topf, Klein Zaches, Nußknacker und Mausekönig, Das fremde Kind, Die Königsbraut*; 149–181) sowie die Sammlungen von Musäus (78–88), der Brüder Grimm (131–142) und Bechstein (213–216). Beispiele aus der englischen (Dickens' *A Christmas Carol*, Carrols *Alice's Adventures in Wonderland* und Wildes Märchen) und italienischen Literatur (Collodis *Pinocchio*) skizzieren die europäische Verbreitung. Bis hierhin gibt sich die Auswahl hauptsächlich kanonisierter Werke insgesamt recht soli-

de, während die Gattungszugehörigkeit (und teils auch der literarische Rang) der folgenden Texte mindestens diskutierenswert bleibt. Mit der Schwellenepoche um 1900 setzt nach Ansicht des Verf. die Krise der Gattung ein, was Tucholskys *Märchen* (1907), eine politische Satire auf das Kunstverständnis Wilhelms II., illustrierte (248–254); das Märchen werde fortan »metaphorisch gesprochen, säkularisiert« (373). Der dem 20. Jahrhundert gewidmete, sehr heterogene Teil (255–364) vereint (für einen keineswegs repräsentativen Querschnitt) L. Frank Baums *Wizard of Oz*, James M. Barries *Peter Pan*, Horváths *Sportmärchen*, Kästners *Der 35. Mai*, Lewis' *Narnia*-Reihe; Kinderbuchklassiker von Astrid Lindgren, Otfried Preußler und Michael Ende, die Märchensatire von Hans Traxler sowie Beispiele jüngerer und unmittelbar zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur (u.a. die Harry Potter-Reihe). Im Verlauf der historischen Entwicklung der Gattung, stellt der Verf. fest, habe sich seit Wilhelm Hauff der Adressat verändert und das nunmehr »altersübergreifend« (373) gewordene Märchen ziele auf Kinder und Erwachsene gleichermaßen (vgl. 373). Abgesehen davon, daß die besprochenen »klassischen« Märchen des 19. Jahrhunderts in zahlreichen gekürzten, bearbeiteten oder gar »gereinigten« Versionen vorliegen, um sie vermeintlich kindgerecht zu machen, richten sich nichtsdestoweniger die herangezogenen, nach 1950 erschienenen Texte, auch wenn sie bei erwachsenen Lesern durchaus Interesse finden, primär an Kinder und gehören mithin der Kinderliteratur an. Die »Untergattung des Kindermärchens« (373) dominiert zwar im ausgehenden 20. Jahrhundert, offen bleibt jedoch, ob und, wenn ja, weshalb das anscheinende zur marginalen Gattung degradierte Märchen von anderen narrativen Genres oder Medien verdrängt wurde.

Die Einzelkapitel behandeln die Märchen auf eine Weise, die Nacherzählung des Inhalts und unsystematische Analyse vermischt, dabei einen meist geringen Informationswert bietet und etwa mit Hinweisen auf Rezeptionsgeschichte oder Sekundärliteratur geizt; auch den Originaltitel von Straparolas Sammlung, um ein Beispiel für offenbar belanglose Details aufzuführen, erfährt der Leser nicht. Häufig gibt der Verf. Anregungen, wie im Falle Brentanos, bei dem er, vollkommen zurecht, einen befremdlichen Antisemitismus diagnostiziert (vgl. 201), ohne sich näher auszulassen; oder er deutet zwar bei *The Wizard of Oz* einen intermedialen Vergleich zwischen Buch- und der noch berühmteren Film-Fassung von 1939 an, thematisiert jedoch nicht die in der Figur des Zauberers/Filmvorführers angelegten selbstreferentiellen Bezüge. Über einen solchen interpretatorischen Umweg hätte sich ein spannender, genuin neuer Zugang ergeben, statt dessen erfolgt eine oft betuliche Präsentation der Texte.

Das Kapitel »Das Märchen aller Märchen« (365–370), erkennt in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1821) ein »Meta-Märchen« (365), also die Summe des romantischen Märchens bzw. der Gattung an sich, ohne diese These durch die zahlreichen darin enthaltenen Merkmale von Meta-Fiktionalität (Leser- und Autoren-Figuren, theoretische Diskurse, Paratextualität u.a.m.) zu erhärten. In diesem Zusammenhang manifestiert sich erneut und besonders deutlich die Schwäche des eilig verfaßten Bandes – eine allzu gefällige Diktion, die fortwährend ins Essayistisch-Unkonkrete abgeleitet.

Mit seinem unzulänglichen theoretisch-terminologischen Fundament und der allzu oberflächhaften Behandlung der Fallbeispiele eignet sich der vom Verf. als Standardwerk intendierte Band, der neben einem studentisches Publikum aller neueren Philologien auch interessierte Laien ansprechen will, lediglich zur ersten Orientierung, und ist – ungeachtet vergleichender Ausblicke, beispielsweise bei den Prätexten zu *Dornröschen* (vgl. 136–142) – auch aus komparatistischer Sicht nicht sonderlich ergiebig. Max

Lüthis konzise Abhandlung, *Märchen* (<sup>10</sup>2004), die der Verf. als veraltet bezeichnet (vgl. VII), und vor allem die brillante Studie von Volker Klotz *Das europäische Kunstmärchen* (1985) – hier erkennt der Verf. »Nachwehen einer ideologiekritisch bewegten Literaturwissenschaft« (VII) – bleiben weiterhin die relevanten Referenztitel zum Märchen.

Thomas Amos

Axel Ruckaberle (Hg.): *Metzler Lexikon Weltliteratur. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*. 3 Bde. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2006. 1500 S.

Goethes Terminus hat es geschafft: Als zeitgemäße Marke für eine globalisierte, vernetzte, rasch auf inner- und außersystemische Reize reagierende Kommunikationsstruktur ist ›Weltliteratur‹ mindestens in den Titeln von Büchern und Curricula in aller Munde. Den theoretisch-historischen Unterbau liefert die literaturwissenschaftliche Basisforschung parallel dazu in aufwendigen Projekten. So nimmt es nicht wunder, daß der Metzler-Verlag mehrere seiner Produkte aus den letzten fünf bis zehn Jahren, nämlich das *Autoren Lexikon* (2004), das *Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren* (2006), das *Lexikon amerikanischer Autoren* (2000), das *Autorinnen Lexikon* (1998) sowie das *Lexikon antiker Autoren* (1997) synthetisch unter dem neuen, wirkungsmächtigen Titel vermarktet, wobei nur ungefähr die Hälfte der Artikel aus den Vorgängerwerken übernommen, die übrigen neu verfaßt sind. Ein solches Lexikon ist Pflichtexemplar für Philologen und einschlägige Bibliotheken, reizt aber zugleich die kanonbewußte »Lesewelt«, wie man das im frühen 19. Jahrhundert nannte. Zusätzlich zum Signalterminus ›Weltliteratur‹ ist offenbar die magische Zahl 1000 ein weiteres strategisches Instrument auf dem umkämpften Markt der für eine breite Leserschaft konzipierten Literaturlexika (vgl. *1001 books you must read before you die*, hg. v. Peter Boxall oder *501 books to read before you die* von Steve Watkins). Zum Vergleich: Die neueste (vierte) Auflage von Gero von Wilpert's *Lexikon der Weltliteratur* enthält 12.000 Personeneinträge. Was dort neuerdings getrennt wird – deutsche bzw. fremdsprachige Literatur – bleibt hier, freilich unter einer vom deutschen Buchmarkt geleiteten Perspektive, vereinigt. So zentriert sich der berücksichtigte Autorenkanon erklärtermaßen um zwei Aspekte, nämlich »einerseits klassische, zum Kanon der Weltliteratur zählende Autorinnen und Autoren, andererseits Schriftsteller, vor allem der Gegenwartsliteraturen, die für deutschsprachige Leser/-innen durch ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum von Interesse sind« (V).

Zwar wurden einige Anonyma wie die Bibel, das *Nibelungenlied* oder die *Räuber vom Liang Schan Moor* aufgenommen, doch bleibt der Ansatz personen-, nicht werkbezogen. Dies sorgt dafür, daß sich keine Präferenz für bestimmte literarische Gattungen durchsetzt; hingegen liegt es auf der Hand, daß einige universelle Autoren wie etwa Goethe, Hugo, Vergil oder Tolstoi leicht überproportionale Artikel erhielten. Die im Durchschnitt eineinhalb Seiten umfassenden Artikel folgen dabei keinem engen, verbindlichen Schema. Sie stellen Leben und Werk der Autoren in den Grundzügen chronologisch dar, wobei die zentralen Werke auch inhaltlich charakterisiert und in ihrer Bedeutung für die Rezeption und die weltliterarische Vernetzung der Schriftsteller gewürdigt werden. Nicht selten sorgen kurze Zitate dafür, daß die poetologischen