

Tanja Lindauer

But I thought all witches were wicked. Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in England und Deutschland
Zugl. Univ.Diss., Bonn 2011

Umschlagabbildung: © .marqs | photocase.com

© Tectum Verlag Marburg, 2012

ISBN 978-3-8288-5538-0

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-2886-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Für Josef

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich noch einmal bei allen bedanken, die mich begleitet und unterstützt haben. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Uwe Baumann, der stets ein offenes Ohr für mich hatte und mir mit Rat und Tat zur Seite stand. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Marion Gymnich, meiner Zweitgutachterin.

Zu Dank bin ich auch meinen fleißigen Korrekturlesern verpflichtet, die mit Adleraugen meine Arbeit überprüften: Magdalena Reichel, Rike Schmalz sowie Thomas Ton Aretz. Ein herzliches Dankeschön auch an Ingeburg Jäger, die mir mit ihrem spontanen Korrektur-einsatz sehr geholfen hat!

Ferner gilt mein Dank auch den Grundschulen, die sich bereit erklärten, an meiner Befragung teilzunehmen. Danken möchte ich auch meinen Freunden und meiner Familie, die teilweise viel Geduld für mich aufbringen mussten.

Vor allem möchte ich aber meinem Ehemann Josef danken, der mich in dieser Zeit stets unterstützte, für die anregenden Diskussionen mit ihm und dass er sich tapfer durch alle Entwürfe kämpfte. Danke!

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I - EINFÜHRENDES

1 Alohomora - Einleitung	11
1.1 Gegenstand und Aufbau	11
1.2 Terminologische Abgrenzung: Figurencharakterisierung und die Bestimmung der Erzählsituation	18
1.3 Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur	25
1.4 Kinder- und Jugendliteratur: Literatur für Kinder?	36
1.5 „Were there really escapers?“ Vom Nutzen der Kinder- und Jugendliteratur	39
1.6 Das Textkorpus	43
1.7 Das Märchen als Vorreiter der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	44

TEIL II - WEITERE THEORETISCHE UND BEGRIFFLICHE GRUNDLAGEN

2 Die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland und England im Vergleich	55
2.1 Einleitende Bemerkung	55
2.2 Die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland	56
2.2.1 Philanthropische Sichtweisen: Rousseaus Erbe	56
2.2.2 „Knuper, knuper kneischen“ - Hexen und Zauberer erobern die Kinder- und Jugendliteratur	60
2.2.3 Die Vermittlung biedermeierlicher Tugenden	64
2.2.4 „Tut, tut, child! Everything's got a moral, if only you can find it.“	67
2.2.5 Das Ende der lebendigen Kinderliteratur	69
2.2.6 Heile-Welt-Geschichten oder brauchen Kinder Märchen?	72
2.3 Die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in England	75
2.3.1 Puritanische Doktrin und ABC-Bücher	75
2.3.2 „'You're very yellow for a toad.' 'I've been a bit ill,' said the toad.' Zeit des romantischen Umbruchs	79
2.3.3 „What is the use of a book, without pictures or conversations?“	81
2.3.4 Eskapismus und kriegsverherrlichende Erzählungen Anfang des 20. Jahrhunderts	83
2.4 Fazit: England als Ausgangspunkt der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	85

3	Definitiorische Begriffsbestimmung und Entwicklung des Bildes der Hexen und Zauberer	87
3.1	Kulturgeschichtliche Hintergründe.....	88
3.1.1	Mythologische Erscheinungsformen und etymologische Herkunft.....	88
3.1.2	Die Christianisierung der Magie: „Die Zauberer sollst du nicht am Leben lassen.“.....	94
3.1.3	„Zittert, zittert, die Hexen sind zurückgekehrt!“Hexen heute, ein Ausblick.....	108
3.1.4	Volksliterarische Traditionen	111
3.2	Hexen und Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur: ein Überblick.....	114
3.2.1	Wie sehen Hexen und Zauberer überhaupt aus?	120

TEIL III - ZAUBERER IN DER PHANTASTISCHEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR

4	Die helfende Hand: der Zauberer Merlin und seine Nachfolger	131
4.1	Rezeption des Merlinstoffs.....	131
4.2	„Not the wandering wizard that gave Old Took a pair of magic diamond studs!“ Tolkiens Zauberer in <i>The Lord of the Rings</i> und <i>The Hobbit</i>	140
4.3	„Nitwit! Blubber! Oddment! Tweak!“Der Direktor der Zauberschule Hogwarts	149
4.4	„...but some large bird seemed to have been nesting in his hair.“ Merlyn in T.H. Whites <i>The Once and Future King</i>	158
4.5	Telling bones und elec-trickery: Catweazle als Merlinparodie	164
4.6	Merlin als Sohn eines Incubus. Die dämonische Seite des Zauberers in der Kinder- und Jugendliteratur.....	170
5	In den Fußstapfen von Clinschor: böse Zauberer in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	175
5.1	Clinschor und Faust als Ursprung aller bösen Zauberer.....	175
5.2	Big Sauron is watching you! Das all-sehende Auge: The Dark Lord of Mordor	184
5.3	He-Who-Must-Not-Be-Named: der böseste Zauberer aller Zeiten – Lord Voldemort	194
5.4	„Die Hölle selbst hat ihre Rechte? Das find' ich gut, da ließe sich ein Pakt, und sicher wohl, mit euch, ihr Herren, schließen?“ Der böse Zauberer und der Teufelspakt: Otfried Preußlers <i>Krabat</i>	205

6	Resümee: der Zauberer in phantastischen Kinder- und Jugendbüchern	215
----------	--	------------

TEIL IV – HEXEN IN DER PHANTASTISCHEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR

7	Lamiae, Strigen und Empusen: die Hexe als Kinderfresserin	223
7.1	„The highest point in the county is marked by mystery.“ The <i>Wardstone Chronicles</i>	226
7.1.1	The Pendle-Witches.....	237
7.2	„Vye have you not rrrubbed them all out, these filthy smelly children?“ Roald Dahls moderne Adaption von Hänsel und Gretel.....	242
8	Ein Herz aus Eis: die Schneekönigin in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	251
8.1	„The White Witch? said Edmund; who's she?“	257
8.2	„Kein Herz, ihn zu empfangen!“ Kai Meyers Schneekönigin in <i>Frostfeuer</i>	270
8.3	Terry Pratchetts Schneekönigin in <i>The Wee Free Men</i>	276
9	Heia, Walpurgisnacht! Die guten Hexen erobern die Kinderzimmer	283
9.1	„She is not one of us!“ Sind gute Hexen Außenseiter? Belladonnas Rolle als gute Hexe in <i>Which Witch?</i>	286
9.2	„It's our choices, Harry, that show what we truly are, far more than our abilities.“ Die Darstellung der guten Hexe in <i>Harry Potter</i> exemplifiziert an Hermione Jean Granger	293
9.3	Hexenkinder in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur: <i>Sturmwind. Die Tochter der Magierin</i>	301
9.4	Das Erbe der deutschen Pädagogisierungsdebatten in den 1950ern in Deutschland	306
10	Resümee: Hexenfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur	313

TEIL V – AMBIVALENTE FIGUREN: DER INNERE KAMPF ZWISCHEN GUT UND BÖSE

11	Einleitung: der innere Kampf zwischen Gut und Böse	317
11.1	„I can teach you how to bottle fame, brew glory, even stopper death – if you aren't as big a bunch of dunderheads as I usually have to teach.“ Doppelagent Severus Snape in geheimer Mission	319

11.2 „So watch out for the village girls. Especially any who wear pointy shoes.“ Das Zwischenwesen Alice Deane in den <i>Wardstone Chronicles</i>	335
---	-----

12 Resümee: Zwischenwesen und Doppelagenten – Ambivalente Figuren in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	349
--	------------

TEIL VI - ALLES, WAS MAN ZUM ZAUBERN UND HEXEN BRAUCHT

13 Hexen und Zauberer: Augen, Tiere, Süßigkeiten	353
13.1 „Die Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen.“ Das Auge als Spiegel zur Seele	353
13.2 Lebkuchen, Schokolade und Co. Wie man Kinder in eine Falle locken kann.....	359
13.3 „Er konnte nicht nur 'Guten Morgen!' und 'Guten Abend!' krächzen wie ein gewöhnlicher Rabe.“ Die Gefährten von Hexen und Zauberern	361
13.4 „Now, I know not one law that forbids walking in the air with the feet upward.“ Der Ritt durch die Luft	369

TEIL VII – Lumus Maxima: Schlussbetrachtungen

14 „Contrariwise, if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't, that's logic.“ Zusammenfassung und Ausblick	377
Bibliographie	385
Primärliteratur	385
Sekundärliteratur	390
Internet	412
Siglen	415
Abbildungsverzeichnis	421

TEIL I - EINFÜHRENDES

1 Alohomora - Einleitung

1.1 Gegenstand und Aufbau

Wer kennt sie nicht? Die böse Hexe, die Hänsel und Gretel in ihre Falle lockt, oder den gutmütigen Zauberer Merlin, der Artus hilfreich beisteht. Hexen und Zauberer sind heutzutage nicht mehr aus der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur wegzudenken.

Macht man sich sodann auf die Suche nach eben diesen magischen Figuren, trifft man in deutschen Texten zwar schnell auf Preußlers *Kleine Hexe*, doch weitere Hexen und Zauberer sind vergleichsweise schwer ausfindig zu machen. Aus deutschsprachigen Kinder- und Jugendbüchern scheinen Hexen und Zauberer lange Zeit verbannt worden zu sein. Gibt es in deutschsprachigen Erzählungen tatsächlich keine magischen Figuren mehr; schließlich war das böse Weib aus *Hänsel und Gretel* doch die Hexe *par excellence*? Natürlich nicht! Und auch Zauberer, die wahrlich schwer aufzutreiben sind, können nach wie vor, wenn auch selten, in deutschen Kinderzimmern entdeckt werden. Schaut man alsdann zum Nachbarn England,¹ fällt der Unterschied sofort auf: Hexen und Zauberer sind bei englischsprachigen Autorinnen und Autoren äußerst beliebte Figuren, und man muss nicht lange nach ihnen suchen. Zahlreiche Hexen und Zauberer müssen bekämpft werden, stehen den Helden bei ihren Abenteuern zur Seite oder sind selbst die Helden, die sich im Kampf gegen das Böse behaupten müssen. Man lacht mit ihnen, weint mit ihnen und fiebert mit, und nur zu gerne lässt man sich in ihre zauberhaften Welten entführen. Noch nie zuvor war das Motiv der Hexen und Zauberer, sowohl in England als auch in Deutschland, derart beliebt und facettenreich. Aber auch die deutschen Übersetzungen sorgen für Begeisterung bei den jungen Lesern. Kein Wunder also, dass

¹ Es werden marginal zwar auch Texte aus dem gesamten Vereinigten Königreich Großbritannien und Nordirland untersucht, doch das Hauptaugenmerk richtet sich auf England.

Romane wie *Harry Potter* oder *Septimus Heap*² und deren Verfilmungen nicht nur „phantastische“ Erfolge zu verbuchen haben, sondern die Debatte um die phantastische Kinder- und Jugendliteratur neu beleben.

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts haben phantastische Kinder- und Jugendbücher auch in der Literaturwissenschaft Hochkonjunktur. Das Hauptaugenmerk liegt dabei meist auf der Definition der Phantastik und den pädagogischen Funktionen. In den publizierten Aufsätzen und Monographien zur phantastischen Kinder- und Jugendliteratur wird dabei das Motiv der Hexen und Zauberer meist vernachlässigt, oftmals wird es, wenn überhaupt, im Zusammenhang mit anderen Motiven untersucht und ihre pädagogischen Intentionen beleuchtet.³ Nur einige Aufsätze, wie etwa von Anja Sprater, widmen sich diesen magischen Wesen.⁴ Weitere gibt es von Wolfgang Hässner,⁵ Hildegard Kuhn,⁶ Adrienne Hinze⁷ oder Inge Cevela und Heidi Lexe.⁸ Neben die-

² Bisher ist noch keine Verfilmung vorhanden, Warner Brothers hat jedoch bereits die Rechte erworben, und eine Verfilmung ist in den nächsten Jahren geplant.

³ Bsp.: Rebecca Stephens (2003): „Harry and Hierarchy: Book Banning as a Reaction to the Subversion of Authority“, in: Giselle Liza Anatol (Hg.): *Reading Harry Potter. Critical Essays*, Westport, S. 51 - 68; Jakob Ossner (1999): „Im Sog der Pubertät: Otfried Preußlers Krabat“ in: Bernhard Rank, (Hg.) (1999): *Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher*, Hohengehren, S. 107- 124, etc.

⁴ Anja Sprater (1994): „Verhext und gespenstisch: Grusel-Überblick 1994 - Hexen, Monster und Vampire“, in: *Eselsohr*, Mainz, S. 30 - 32. Sie präsentiert in ihrem Artikel einen Überblick über erschienene „Hexenbücher.“ Dieser ist jedoch auf das Jahr 1994 begrenzt.

⁵ Wolfgang Hässner (2004): „Hexen in der Kinder- und Jugendliteratur“, in: Marion George/ Andrea Rudolph (Hgg.): *Hexen. Historische Faktizität und fiktive Bildlichkeit*, Dettelbach, S. 425 - 438. Nach einer etymologischen Bestimmung des Begriffs *Hexe* stellt Hässner einige Werke vor.

⁶ Hildegard Kuhn (1969): „Hexen (f)liegen in der Luft“, in: *Das gute Jugendbuch*, Jg 19. 1/1969, S. 1 - 8. Sie bezieht sich dabei auf den Wandel des Hexenbildes in der gegenwärtigen Kinder- und Jugendliteratur zum guten und entmystifizierten Kräuterweib. Sie versucht, die Beliebtheit des Motivs zu begründen und stellt anschließend fünf Werke vor. Leider beachtet sie nicht, dass sie dabei sowohl Übersetzungen als auch Texte von deutschen Autoren präsentiert.

⁷ Adrienne Hinze (2000): „Hexenliteratur für Kinder und Jugendliche. Auf die Besen...“, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Themenheft Kinder- und Jugendbuch*, 167. Jahrgang, Frankfurt/Main und Leipzig, S. 52 - 53.

sen eher allgemein gehaltenen Bibliographieessays⁹ gibt es auch Einzelanalysen, die aber das Hauptaugenmerk meistens nicht auf die Darstellung der Hexen und Zauberer legen.¹⁰ Allen voran bot in der deutschsprachigen Literatur *Die kleine Hexe* (1957) von Otfried Preußler Material zur Untersuchung. Das Phänomen *Harry Potter* (1997 - 2007) hat selbstverständlich auch etliche Literaturwissenschaftler beschäftigt, sodass zahlreiche Artikel und Monographien sich mit den unterschiedlichsten Fragestellungen auseinandersetzen.¹¹ Die Figuren der Hexe und des Zauberers rückten dabei jedoch oftmals in den Hintergrund und warteten dort auf die ihnen zustehende Beachtung.

Die vorliegende Arbeit wird den Spuren der Hexen und Zauberer in deutschen und englischen¹² Kinder- und Jugendbüchern nachgehen und beschäftigt sich damit unweigerlich mit einem interdisziplinären

-
- 8 Inge Cevela/Heidi Lexe (Hgg.) (2001): „Horribilicribrifax. Hexen und Zauberer in der Kinder- und Jugendliteratur – eine Auswahl“, in: ders.: *STUBE 2001, Butterbier und Zauberbohnen. Nachdenken über und arbeiten mit „Harry Potter“ und vielem mehr*, Wien, S. 50 - 55. Leider wird wieder nur eine Auflistung ohne Analyse präsentiert, ferner werden deutschsprachige Werke und Übersetzungen ins Deutsche gleichgestellt.
- 9 Einer der wenigen, der sich mit der Rolle der Hexen in der Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt, ist Andreas Bode. In seinem Aufsatz „Das Hexenbild in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1950“ untersucht er die Figur der Hexe und deren Entwicklung. Jedoch differenziert er hierbei nicht zwischen Übersetzungen und Originalausgaben. Ferner kommt er zu dem Schluss, dass Hexen „zu direkt schmerzhaft harmlosen Spaßfiguren verkommen.“ (Andreas Bode (2008): „Das Hexenbild in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1950“, in: *Culture et humanité: Hommage à Elisabeth Genton. Textes réunis par Philippe Alexandre*, Nancy, S. 223 - 243, S. 237). Es wird sich zeigen, dass dies nicht der Fall ist.
- 10 Eine Ausnahme ist Gerhard Haas' Aufsatz über Haslers *Hexe Lakritze*. Haas geht hier auf die Figur der Hexe ein und stellt einen Unterrichtsentwurf zur Verfügung (vgl.: Gerhard Haas (1982): „Böse Hexen – gibt es die? Handlungsorientierter Umgang mit E. Haslers HEXE LAKRITZE“, in: *Praxis Deutsch, Zeitschrift für den Deutschunterricht*, Juli 1982, S. 24 - 28.).
- 11 So war etwa die Frage, ob *Harry Potter* blasphemisch sei, ein beliebtes Thema innerhalb der Literatur- und auch Kulturwissenschaft. Auch der Kampf gegen das Böse oder die Literaturverfilmungen sind beliebte Untersuchungsobjekte.
- 12 Wenn im Folgenden von deutschen und englischen Texten gesprochen wird, so impliziert dies keine Übersetzung, sondern nur die Originalausgabe des Werkes.

Thema, das sowohl literaturwissenschaftliche als auch historische und komparatistische Kategorien einschließt.¹³

Wie bereits angedeutet, haben die Literaturrecherchen und -lektüren ergeben, dass das Motiv hauptsächlich in englischsprachigen Werken behandelt wird.¹⁴ Wieso existieren in deutschsprachigen Erzählungen kaum Hexen und Zauberer, im englischsprachigen Raum hingegen weitaus mehr? Wie werden sie in der Literatur dargestellt? Kann man länderspezifische Ausformungen ausmachen? Und gibt es Entwicklungslinien zu beobachten? Dies sind einige der Fragen, welche die vorliegende Dissertation zu klären versucht.

Der Aufbau der Arbeit stellt sich dabei wie folgt dar: Zunächst erfolgt ein kurzer Exkurs in die Einführung der Figurencharakterisierung nach Ludwig und Pfister. Darauf folgt ein Kapitel, das sich der Intertextualitätstheorie widmet.

Schließlich macht vor allem die sog. Fantastische Literatur, die sich in besonderem Maße aus einem tradierten, aus Mythen, Märchen und kanonisch gewordener Fantastik bestehenden Fundus bedient und somit ein intertextueller Bereich per se ist, nicht erst seit *Harry Potter* unter quantitativen und qualitativen Gesichtspunkten einen bedeutenden Anteil der Kinder- und Jugendliteratur aus [...]¹⁵

Hieran schließt sich die Begriffserklärung des Terminus der Kinder- und Jugendliteratur an, innerhalb derer auch das Phänomen der *all-ages* Literatur betrachtet wird. Im Folgenden wird der Begriff der Phantastik

¹³ Vor allem in der komparatistischen Kinderliteraturforschung wurde die phantastische Literatur bisher wenig berücksichtigt. Überhaupt bietet die komparatistische Forschung zur Kinderliteratur noch sehr viel Entwicklungspotential. Denn, mit wenigen Ausnahmen, war die Kinder- und Jugendliteratur für die traditionelle Komparatistik bisher ein nicht ernstzunehmender Gegenstand (vgl.: Emer O'Sullivan (2000): *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg, S. 25.).

¹⁴ Oftmals werden die Werke anschließend ins Deutsche übersetzt.

¹⁵ Jörg Knobloch (2006): „Joanne K. Rowlings fantastische Zoologie. *Fantastic Beasts* (...) aus intertextueller Sicht“, in: Jörg Knobloch/Gudrun Stenzel (Hgg.): *Beiträge Jugendliteratur und Medien*, 58. Jg., 17. Beiheft. *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*, Weinheim, S. 109 – 118, S. 111.

definiert, wobei verschiedene Theorien dargelegt werden, um diese im Hinblick auf besonders interessante Merkmale hin zu hinterfragen und zu synthetisieren. Die Bandbreite von Definitionen für Phantastik reicht von einer engen, die meist nur die Epoche der Romantik betrachtet, bis hin zu einer Definition, die alle Texte einschließt, in denen nichtrealistische Elemente auftauchen. Ziel der Arbeit ist nicht, einen vollständigen Überblick über die theoretischen Diskussionen zu geben, sondern entscheidend ist, unterschiedliche Forschungstendenzen, so weit dies bereits möglich ist, aufzuzeigen und eindeutige oder graduelle Abgrenzungskriterien zu anderen Genres zu benennen. Eine Darstellung der historischen Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur ist für die Beantwortung der Frage, warum sich mehr englische Autoren der Hexen- und Zaubererfigur widmen, unabdingbar. Primär wird dabei die Entwicklung der phantastischen Literatur untersucht; andere Genres werden jedoch ebenso berücksichtigt, um so die differenten Entstehungsgeschichten einer spezifischen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur aufzuzeigen. Das Hauptaugenmerk wird sich auf die Entstehung seit dem 18. Jahrhundert richten, da man erst ab diesem Zeitpunkt von der Ausformung einer eigenständigen Literatur für Kinder und Jugendliche sprechen kann. Diese ist eng verknüpft mit der Geschichte der Entdeckung der Kindheit. Denn erst im 18. Jahrhundert wurde sie als eigenständige Lebensphase angesehen, die mit bestimmten Bedürfnissen in Verbindung steht. Vor allem dank Locke und Rousseau wurde die Kindheit letztendlich als eine eigenständige Entwicklungsphase anerkannt.¹⁶ Das dritte Kapitel befasst sich mit der Begriffsbestimmung der Hexe und des Zauberers und deren literarischer Umsetzung.

Es gibt kaum ein Motiv, das literaturhistorisch derart facettenreich aufgeladen ist wie das der Hexe.¹⁷ Sie hat schon so manche Phantasie beflügelt, und dementsprechend taucht sie in den Werken mal als Kräu-

¹⁶ Die Kindheit wurde bis zu diesem Zeitpunkt als eine bedeutungslose Übergangszeit angesehen. Philippe Ariès zeigt die Entdeckung der Kindheit anhand der Kunstgeschichte und gibt zu bedenken, dass die Entdeckung derselben bereits im 13. Jahrhundert beginnt. „Doch werden die Zeugnisse dieser Entdeckung erst ausgang des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert besonders zahlreich und signifikant“ (Philippe Ariès (1978): *Geschichte der Kindheit*, München, S. 108). Die Entdeckung der Kindheit ist somit ein schleicher Prozess, der sich in der Literatur im 18. Jahrhundert niederschlägt.

¹⁷ Zauberer scheinen weitaus weniger thematisiert zu werden.

terweib, mal als Kinderfresserin oder als Verführerin auf. Es ist daher notwendig, die Wurzeln des Motivs zu untersuchen. Es wird sich zeigen, dass die Geschichte der europäischen Hexenverfolgung und deren Verurteilung ein prägender Faktor für das heutige Verständnis von Hexen und Zauberern ist. Dieser Teil der Arbeit dient insbesondere der Beantwortung der Frage, warum es in England und Deutschland zu derart unterschiedlichen Entwicklungen hinsichtlich des Motivs der Hexen und Zauberer kommen konnte. Abschließend soll anhand einer Befragung von deutschen und englischen Grundschulkindern gezeigt werden, dass der Glaube an diese magischen Figuren in den Ländern verschiedenartig ausgeprägt ist. Ferner sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Beschreibung aufgezeigt werden. Diese Ergebnisse sollen ebenfalls Aufschluss über die unterschiedlichen Entwicklungen geben.

Lange Zeit galt die Hexe als boshaftes Wesen, während der Zauberer vor allem als weise und gutmütig beschrieben wurde. Wie kommen solche Assoziationen zustande, und wie werden die Figuren in der Literatur dargestellt?

Immer wieder wird behauptet, dass Hexen in der heutigen Kinder- und Jugendliteratur als ausschließlich gutmütig dargestellt würden und eine Entmystifizierung stattgefunden habe.¹⁸ Aber wie ist diese Wandlung zu erklären? Gibt es tatsächlich keine bösen Hexen mehr in der gegenwärtigen Literatur? Werden Zauberer ausschließlich als gutmütig und hilfsbereit charakterisiert? Vor allem die Analyse-Kapitel 4 und 5 werden hierüber Aufschluss geben. Zur Beantwortung dieser Fragen werden verschiedene Werke hinsichtlich der Bearbeitung des Motivs analysiert, und es zeigt sich schnell, dass diese verbreiteten Thesen nicht zutreffen. Dabei werden Hexen und Zauberer getrennt voneinander untersucht. Zunächst erfolgt die Analyse von Zaubererfiguren in deutsch- und englischsprachigen Werken, wobei das Hauptaugenmerk erst einmal auf die Merlinfigur und deren literarische Umsetzung gelegt wird. Werke von Geoffrey of Monmouth und Thomas Malory werden hierfür als Basistexte angesehen, von denen aus sich die Figur weiterentwickelt hat. Daran schließt sich die Untersuchung des Typus bö-

¹⁸ Hildegard Kuhn etwa geht davon aus, dass Hexen „an Bösem, Bösartigem verloren, dafür an Heiterem, Erheiterndem gewonnen [haben]. Wer über das Komische als Komponente des Bösen lachen kann, hat dieses Böse entschärft, verharmlost“ (1969: 5) (vgl. auch Bode: 2008.).

ser Zauberer an. Es wird sich herausstellen, dass vor allem Eschenbachs Clinschor und Goethes Faust Einfluss auf die gegenwärtige Darstellung in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur haben. Der Teufelspakt und die Körperlosigkeit werden in diesem Kontext als zentrale Momente interpretiert, die einen bösen Zauberer kennzeichnen.

Daran schließt sich die Analyse der Hexen und deren unterschiedlicher Darstellungsformen an. Die Gliederung in verschiedene Untermotive bedeutet dabei allerdings nicht, dass diese in reiner Form auftreten müssen. Es werden sowohl böse Hexen, in Form der Kinderfresserin und der Schneekönigin, als auch die Ausformungen von guten Hexen untersucht. Dabei wird sich zeigen, inwiefern die Mythologie und der Volksglaube Einfluss auf deren Darstellung haben. Kramers *Malleus Maleficarum* und auch Märchen wie Grimms *Hänsel und Gretel* oder Andersens *Die Schneekönigin* dienen gleichermaßen als Inspirationsquelle bei der Gestaltung des Motivs. In Teil V werden schließlich ambivalente Figuren analysiert, die sowohl gute als auch böse Charaktereigenschaften besitzen. Zum Schluss werden wichtige Merkmale und Requisiten der Hexen und Zauberer betrachtet, die in den untersuchten Werken immer wieder in Erscheinung treten.¹⁹ Im letzten Teil dieser Untersuchung werden maßgebliche Ergebnisse dann noch einmal zusammengefasst.

Bevor man sich allerdings der Analyse einzelner Werke widmet, müssen zum einen eine terminologische Abgrenzung der Figurencharakterisierung sowie eine Definition der Phantastik erfolgen. Und zum anderen muss geklärt werden, was Kinder- und Jugendliteratur überhaupt ist, um so das zu untersuchende Korpus eingrenzen zu können.²⁰

¹⁹ Dies bedeutet keinesfalls, dass alle Merkmale oder magischen Gegenstände beschrieben werden. So sind zwar Kessel und Zauberstäbe durchaus wichtige Requisiten, doch werden sie, abgesehen von den *Harry Potter*-Bänden, kaum thematisiert.

²⁰ Eine Frage, die sich dadurch zwangsläufig auch ergibt, ist, ob Kinder- und Jugendliteratur immer unter pädagogischen Gesichtspunkten untersucht werden muss.

1.2 Terminologische Abgrenzung: Figurencharakterisierung und die Bestimmung der Erzählsituation

Denkt man an eine Hexe oder einen Zauberer, hat man unweigerlich auch eine bestimmte Vorstellung der physischen Erscheinung und Handlungsweise derselben.²¹ Eine Hexe wird meist böse, alt und hässlich dargestellt, ein Zauberer hingegen wird mit einem langen, weißen Bart und oftmals als freundlich beschrieben. Doch wie werden verschiedene Ausformungen von Hexen und Zauberern tatsächlich dargestellt? Werden alle Figuren mit den gleichen Attributen charakterisiert? Details wie die Physis, das Verhalten oder auch spezifische Charaktereigenschaften müssen daher untersucht werden. Doch bevor eine Beschreibung der einzelnen Figuren vorgenommen werden kann, sollte zunächst die terminologische Definition der Figur und ihrer Charakterisierung erfolgen. Die Untersuchung der Figuren wird sich in dieser Arbeit vornehmlich auf die von Manfred Pfister und Hans-Werner Ludwig eingeführten und ausdifferenzierten Modelle der Figurencharakterisierung stützen.²² Diese werden im Folgenden näher erläutert.

Manfred Pfister teilt die Charakterisierung der Dramenfiguren dabei in zwei Hauptgruppen ein: Als figural bezeichnet er „die charakterisierende Information, [die] eine einzelne Figur zum Sender hat“, als auktorial „ob sie allein auf die Position des impliziten Autors als ihr Aussageobjekt bezogen werden kann“ (Pfister 2001: 251). In einem weiteren Schritt wird dann zwischen expliziten und impliziten Charakterisierungstechniken unterschieden. „Damit kommen wir zu vier Klassen von Techniken der Figurencharakterisierung: explizit-figurale, implizit-figurale, explizit-auktoriale und implizit-auktoriale“ (Pfister 2001: 251). Die explizit-figuralen Techniken zur Figurencharakterisierung „sind durchgehend sprachlich“ (Pfister 2001: 251). Hierbei kann zudem zwischen Fremd- und Eigenkommentar differenziert werden, die wiederum in Monologen oder Dialogen auftreten können. Der Eigenkom-

²¹ In Kapitel 3.2.1 der vorliegenden Arbeit wird eine Umfrage vorgestellt, die an englischen und deutschen Grundschulen durchgeführt wurde und diese These bestätigt.

²² Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Manfred Pfister (2001): *Das Drama*, München (hier insbesondere die Seiten 220 – 264) sowie Hans-Werner Ludwig (Hg.) (1989): „Problemfeld V: Figur und Handlung“, in: ders.: *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen, S. 106 – 144. Vgl. insgesamt auch Thomas Koch (1991): *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*, Tübingen.

mentar ist gekennzeichnet durch die Formulierung eines expliziten Selbstverständnisses, der figurenperspektivisch gebrochen ist. Das bedeutet, dass die Aussagen einer Figur über sich selbst unterschiedliche Gewichtungen von Glaubwürdigkeit implizieren und somit ein eventuell verzerrtes Selbstverständnis vom Rezipienten durchschaut werden muss.²³ Beim Fremdkommentar hingegen muss darauf geachtet werden, ob der dialogische Kommentar in praesentia oder absentia der betroffenen Person gegeben wird, da „bei einem dialogischen Fremdkommentar *in praesentia* wieder verstärkt mit strategischen und partner-taktischen Verzerrungen gerechnet werden muß“ (Pfister 2001: 253). Die implizit-figuralen Charakterisierungstechniken sind im Drama nur teilweise sprachlich.²⁴ Die sprachliche Komponente wird durch die Sprechweise und Stimmqualität realisiert, sie sind aber nur teilweise sprachlich, da

sich eine Figur ja nicht nur durch die Art und Weise ihres Sprechens, sondern auch durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und den Rahmen, den sie für sich schafft (Bekleidung, Requisiten, Interieurs), implizit selbst darstellt. (Pfister 2001: 257)

Bei der explizit-auktorialen Technik wird die Figur beispielsweise im Hinblick auf ihre Physis oder die Bekleidung beschrieben. Auch sprechende Namen werden dieser Kategorie zugeordnet. Die letzte Technik ist die implizit-auktoriale. „Die wichtigste Form der implizit-auktorialen Charakterisierung ist [...] die Pointierung von KORRESPONDENZ- und KONTRASTRELATIONEN zu anderen Figuren“ (Pfister 2001: 263).

²³ Vgl. hierzu auch Ansgar Nünning (Hg.) (1998): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier.

²⁴ In narrativen Texten erfolgt die implizite Figurencharakterisierung natürlich nur auf der sprachlichen Ebene.

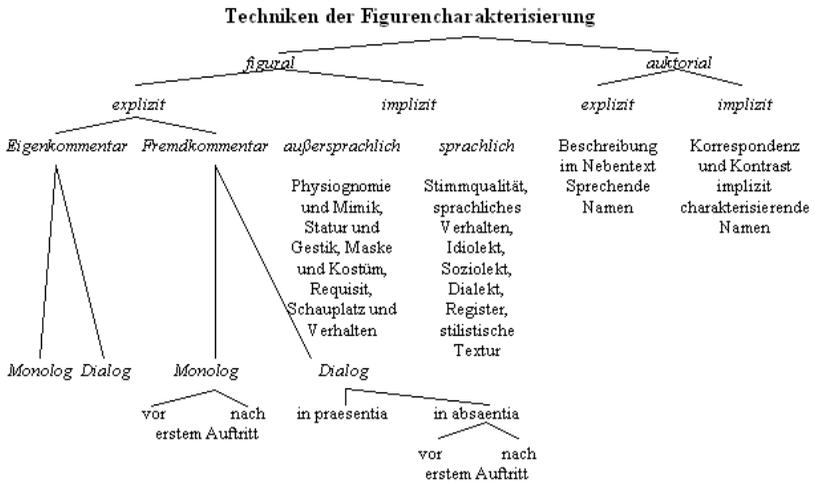


Abbildung 1: Techniken der Figurencharakterisierung (Quelle: Pfister 2001: 252).

Hans-Werner Ludwig hat dieses System der Figurencharakterisierung auf den Roman übertragen. Aber die

Übertragung von Charakterisierungstechniken des Dramas auf narrative Texte ist wegen der unterschiedlichen Kommunikationsbedingungen nur noch beschränkt möglich; denn während das Drama als aufgeführtes [sic!] sowohl auf sprachlicher als auch auf nicht-sprachlicher Kommunikation beruht, ist der gesamte narrative Text sprachlich vermittelt. (Ludwig 1989: 143)

Dies hat zur Folge, dass manche Unterscheidungen entfallen oder zusammengefasst werden.²⁵ In Analogie zu den Kategorien figural und auktorial bezeichnet Ludwig diese als Figuren- und Erzählerperspektive. Ferner werden die Begriffe explizit und implizit durch „direkt“ und „indirekt“ subsumiert. Ludwig betont zudem, dass auch die implizite Charakterisierung einer Figur sprachlich realisiert ist (vgl.: Pfister 1989:

²⁵ Aus diesem Grund wurde bereits darauf verzichtet, bestimmte Kriterien in Pfisters Diagramm näher zu erläutern.

144). Direkte Merkmale werden durch Personenrede auf der figuralen Ebene oder mithilfe von Erzählerkommentaren beschrieben. Indirekte Charakterisierungen erfolgen durch „das Verhalten (Handeln) von Figuren, ihre Ausstattung (z.B. Kleidung, physische oder sprachliche Eigenheiten usw.), durch das *setting* usw.“ (Ludwig 1989: 144).

Einen wichtigen Unterschied zu Pfisters Modell hat Ludwig innerhalb des Fremdkommentars eingeführt, denn ein Fremdkommentar kann in narrativen Texten auch explizit-auktorial erfolgen. Pfisters Kategorien Monologe und Dialoge werden in Gedankendarstellung und Personenrede geändert.

Betrachtet man also Pfisters und Ludwigs Ausführungen, so wird schnell deutlich, dass für die Figurencharakterisierung zwei Fragen essentiell sind: Wer charakterisiert die Figuren, und wie werden sie dargestellt? Grundsätzlich wird zwischen zwei Ebenen der Erzählung unterschieden, nämlich zwischen der Ebene der dargestellten Welt und der Ebene der Vermittlung. „Im Roman wird diese Darstellungsebene vom narrativen Diskurs oder Erzählbericht eingenommen, der bei Ich-Erzählungen und auktorialen Erzählungen ein Erzählerbericht ist.“²⁶ Dabei kann die Erzählerfigur auch Teil der Handlung sein „(Ich-Erzählung: der Erzähler berichtet von seinen eigenen Erfahrungen) oder andererseits über der Welt der Figuren stehen und diese auktorial beschreiben (auktorialer Erzähler)“ (Fludernik 2006: 32). Die Vermittlungsebene kann aber auch so weit in den Hintergrund rücken, dass „der Leser den Eindruck hat, es gäbe gar keinen Erzähler“ (Fludernik 2006: 32).

Stanzel unterscheidet bekanntermaßen zwischen drei verschiedenen Erzählsituationen, nämlich der Ich-Erzählsituation, der auktorialen sowie der personalen Erzählsituation. Diese Erzählsituationen hat Stanzel mithilfe eines Typenkreises veranschaulicht.

²⁶ Monika Fludernik (2006): *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt, S. 32.

spektive (auktorial) sein, eine Innenperspektive (Ich) oder eine Mischung aus diesen (personal).²⁷

Ein wichtiges Unterscheidungskriterium von Erzählerfiguren ist zudem ihre Zuverlässigkeit bezüglich ihrer Aussage. Man unterscheidet im Allgemeinen zwischen zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählern. Der Erzähler kann dabei aus unterschiedlichen Gründen seine Glaubwürdigkeit einbüßen, etwa aufgrund von Naivität, Hinterhältigkeit, unmoralischen Handlungen oder „weil er von obsessiven Ideen geplagt ist“ (Fludernik 2006: 38).

Die erste Frage, also wer erzählt, wird entweder auf der Erzählebene (bzw. der Erzählerperspektive) oder der Geschichtebene (bzw. der Figurenperspektive) beantwortet. Genette unterscheidet dabei zunächst zwei Arten von Erzählungen:

[...] solche, in denen der Erzähler in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist [...], und solche, in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist [...]. Aus evidenten Gründen nenne ich den ersten Typ *heterodiegetisch*, den zweiten *homodiegetisch*.²⁸

In einem weiteren Schritt führt Genette eine Sonderform der homodiegetischen Erzählerform ein: Die *autodiegetische* Erzählung, hierbei ist der Erzähler auch zugleich die Hauptfigur der Handlung (vgl.: Genette 1998: 176). Susan Lanser folgt seiner Terminologie und „hat ein detailliertes Schema vorgelegt, das fünf Stufen der Partizipation an der Diegesis und der Entfernung vom ‚heterodiegetischen‘ (d.h. nichtdiegetisch) Erzähler vorsieht.“²⁹ Anhand einer Grafik verdeutlicht Wolfgang Schmid die einzelnen Stufen von Lansers Modell:

²⁷ Stanzels Typenkreis und die verschiedenen Erzählsituationen werden als bekannt vorausgesetzt.

²⁸ Gérard Genette (1998): *Die Erzählung*, München, S. 175.

²⁹ Wolfgang Schmid (2005): *Elemente der Narratologie*, Berlin, S. 95.

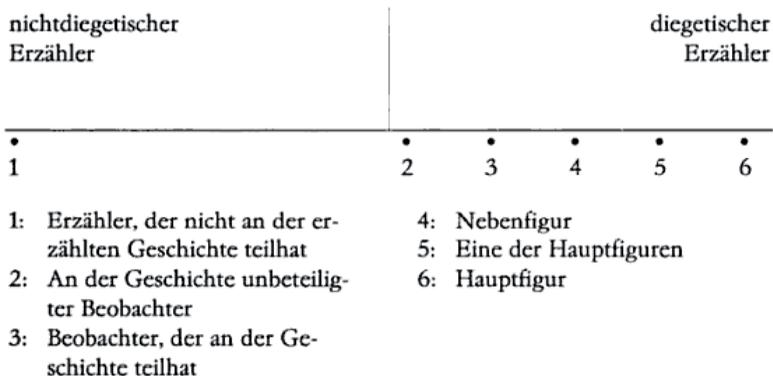


Abbildung 3: Schema der Partizipation an der Diegesis nach Lanser (Quelle: Schmid 2005: 95).

Neben der Bestimmung der Erzählinstanz, also wer spricht, muss zudem die Fokalisierung (wer nimmt die Handlung wahr?) berücksichtigt werden.³⁰

Genette unterscheidet zwischen Nullfokalisierung (focalisation zéro) und dem Paar limitierte Sicht (focalisation interne und focalisation externe). Die Nullfokalisierung entspricht Stanzels auktorialer Erzählsituation [...]. Diese Perspektive ist nicht eingeschränkt. Eingeschränkt hingegen sind die interne und externe Fokalisierung; bei der internen auf die Perspektive einer handelnde Person; bei der externen auf eine externe Sicht auf die

³⁰ Die Terminologie und Differenzierungen der Erzählinstanzen und Erzählperspektiven von Gérard Genette (1998): *Die Erzählung*, Paderborn und Franz K. Stanzel (2001): *Theorie des Erzählens*, Göttingen, werden zum weiteren Verständnis vorausgesetzt.

Welt und andere Personen (keine Innensicht möglich). (Fludernik 2006: 49)³¹

Für die Untersuchung der Hexen- und Zaubererfiguren ist neben der Figurencharakterisierung zudem die Figurenkonstellation von Bedeutung. Ludwig und Pfister unterscheiden hierbei zwischen folgenden Merkmalsoppositionen: statisch vs. dynamisch, eindimensional vs. mehrdimensional, geschlossen vs. offen, transpsychologisch vs. psychologisch. Es muss demnach untersucht werden, ob sich Figuren weiterentwickeln, ob es sich eventuell um eine Personifikation, einen Typ oder ein Individuum handelt, ob die Figur für den Leser durchschaubar ist und ob sie „im psychologisch plausiblen Rahmen der [subjektiven] Figurenperspektive bleiben“ (Ludwig 1989: 143). In der Kategorie mehrdimensional vs. eindimensional führt Ludwig die Personifikation, den Typ und das Individuum an. Die Personifikation ist dabei die Figur, die am wenigsten komplex ist. „Nur wenig komplexer sind die *Typen* oder *stock figures*, die nicht mehr nur durch eine einzige Idee, sondern durch *cluster* oder Merkmalskomplexe definiert werden.“³² Das Individuum hingegen ist komplex und wandelbar und ist daher meist auch offen.

1.3 Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur

Da in der vorliegenden Dissertation die Figur der Hexe und des Zaubers in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur untersucht werden soll, ist eine Einführung in die Intertextualitätstheorie notwendig.³³ Es wird sich zeigen, dass bei den einzelnen Werken Bezüge zu Märchen und Sagen als auch zur Erwachsenenliteratur, man denke etwa an Faust, gegeben sind. Die Forschung zur Intertextualität innerhalb der

³¹ Neben Genettes und auch Stanzels Erzähltheorie gibt es natürlich eine Menge weiterer, neuerer Theorien. Zu ihnen zählen unter anderem die von Ansgar Nünning, Monika Fludernik, Marie-Laure Ryan, Seymour Chapman oder Susan Lanser. Jedoch ist es nicht Ziel der vorliegenden Dissertation, diese im Einzelnen auszuführen. Zudem sind die einzelnen Modelle zu komplex als dass sie an dieser Stelle, in einem ihnen gebührenden Umfang, vorgestellt werden können.

³² Christoph Bode (2005): *Der Roman. Eine Einführung*, Tübingen, S. 128.

³³ Bereits in Kapitel 1.2 wurde darauf hingewiesen, dass die phantastische Literatur ein intertextueller Bereich per se ist.

Kinder- und Jugendliteratur befindet sich derzeit noch in ihren Anfängen. Emer O'Sullivan und Bettina Kümmerling-Meibauer sind einige der wenigen, die sich diesem Forschungszweig widmen.

Beide verstehen Intertextualität als ein komplexes literarisches Verfahren, dessen Wirkungsfeld innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur durch die erwartbar begrenzte literarische und kulturelle Bildung der Adressaten eingeschränkt ist.³⁴

Man könnte also meinen, dass intertextuelle Bezüge innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eingeschränkt sind. Vor allem im Hinblick auf die Definitionsschwierigkeiten der Kinder- und Jugendliteratur scheint diese Aussage aber eher fragwürdig (vgl.: Kapitel 1.4). Es wird sich zeigen, dass, betrachtet man allein die Figur des Zauberers, viele unterschiedliche Bezüge vorhanden sein können. Sicherlich kann es aber als ein Erklärungsansatz dienen, warum sich die Kinder- und Jugendliteraturforschung eher stiefmütterlich mit intertextuellen Aspekten beschäftigt. Eine Einführung in die Theorie ist daher umso wichtiger.³⁵

Der Begriff *Intertextualität* wurde von Julia Kristeva, durch Bachtins Konzept der Dialogizität beeinflusst, in den 1960ern geprägt.³⁶ Seitdem ist er zu einem festen Bestandteil innerhalb der Literaturwissenschaft geworden. Dies impliziert leider keine eindeutige Definition, der Be-

³⁴ Gina Weinkauff (2004): „Intertextualität in Kästners Emil und die Detektive“, in: Gerhard Fischer (Hg.): *Erich Kästner-Jahrbuch 4*, Würzburg, S. 203 - 214, S. 204.

³⁵ Die Einführung impliziert keine Vollständigkeit aller existierenden Theorien. So werden beispielsweise die poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien, wie sie bei Harald Bloom oder Roland Barthes beschrieben werden, nicht näher erläutert.

³⁶ „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte lesen*“ (Julia Kristeva (1996): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler (Hgg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart, S. 334 - 348, S. 337.). Hierbei handelt es sich also um ein globales Konzept von Intertextualität.

griff scheint „nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel“³⁷ zu sein. Diese Entwicklung ist nach Angelika Buß dadurch zu begründen, dass nicht nur „traditionelle Bereiche der Literaturtheorie und -wissenschaft, wie Komparatistik, Einflussforschung, Hermeneutik [...]“³⁸ die Erkenntnisse der Intertextualitätsforschung nutzen, sondern auch Disziplinen wie „die (Psycho)Linguistik, Semiotik, Kommunikationsforschung, Psychoanalyse [...]“ (Buß 2005: 17). Weiter führt sie aus:

Die Vielfalt der Ansätze hat dabei ein Spektrum divergierender Begriffe hervorgebracht, die als Synonyme für Intertextualität verwendet werden, dabei allerdings jeweils andere Teilaspekte betonen. Hierzu zählen etwa Transtextualität (Genette), Intersemantizität (Schmid), Interdiskursivität (Angenot), Dialogizität (Lachmann), Gedächtniskunst (Haverkamp/Lachmann), Intersemiozität (Popvic), Interkontextualität (Zurbrugg) oder Interauktorialität (Schabert). (Buß 2005: 17 f.)

Die terminologische Vielfalt lässt erahnen, dass eine eindeutige Definition des Begriffes kaum möglich ist. Doch zumindest können alle auf einen Minimalkonsens gebracht werden: „Dieser besagt, dass Texte in einem (wie auch immer gearteten) Verhältnis zueinander stehen und der Begriff der Intertextualität diese Beziehungen zwischen Texten beschreibt“ (Buß 2005: 18). Im Folgenden werden verschiedene Ansätze vorgestellt. Ziel ist dabei nicht, einen vollständigen Überblick über bestehende Definitionen und die Forschungsgeschichte zu geben; entscheidend ist vielmehr, unterschiedliche Forschungstendenzen aufzuzeigen, um so die Problematik zu verdeutlichen.

Nach Gérard Genette existieren fünf Typen der Intertextualität, die alle unter dem Begriff der *Transtextualität* subsumiert werden. Unter diesem Oberbegriff versteht er die manifesten oder geheimen Beziehungen zu anderen Texten.³⁹ Als erste Form nennt Genette die *Intertextualität*: „Ich definiere sie wahrscheinlich restriktiver als Beziehung der Koprsenz

³⁷ Renate Lachmann (1984): „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hgg.): *Das Gespräch*, München, S. 133 - 138, S. 134.

³⁸ Angelika Buß (2005): *Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht – Am Beispiel von Patrick Süskind „Das Parfum“*, Berlin, S. 17.

³⁹ Vgl.: Gérard Genette (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main, S. 9.

zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (Genette 1993: 10). Nach Genette sind so beispielsweise Plagiate oder Zitate eine Form der Intertextualität. Die zweite Form

betrifft die im allgemeinen weniger explizite und weniger enge Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl als *Paratext* nennen muß: Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, [...] Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel [...]. (Genette 1993: 11)

Als Beispiel nennt Genette *Ulysses*, da James Joyce mit Kapitelüberschriften Bezug auf die *Odyssee* nahm, die er aber bei seiner Veröffentlichung wieder entfernte, was von den Kritikern nichtsdestotrotz weiter berücksichtigt wurde. Die *Metatextualität* hingegen bezeichnet jene Form der textuellen Transzendenz, die die kommentierende Beziehung eines Textes zu einem Prätext beschreibt. Dabei muss der Prätext noch nicht einmal erwähnt werden.

Dies ist die *kritische* Beziehung par excellence. Selbstverständlich wurden bestimmte kritische Metatexte sowie die Geschichte der Gattung Literaturkritik bereits ausgiebig untersucht (Meta-Metatext); ich bin mir aber nicht sicher, ob dabei der Existenz und Bedeutung der metatextuellen Beziehung die ihr gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde. (Genette 1993: 13)

Als vierten Typus nennt Genette die *Hypertextualität*. Diese Form beschreibt die Beziehung zwischen einem Prätext (Genette nennt es *Hypotext*) und einem präsenten Text, dem *Hypertext* (vgl.: Genette 1993: 14).

Als Hypertext bezeichne ich also jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation (wir werden einfach von *Transformation* sprechen) oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde. (Genette 1993: 18)

Die Beziehungen zwischen Hypo- und Hypertext lassen sich durch verschiedene hypertextuelle Verfahren definieren: Parodie,⁴⁰ Travestie, Transposition, Pastiche, Persiflage und Nachbildung. Die ersten drei transformieren – wenn sie ihn nicht sogar deformieren – den Hypotext, die letzten drei genannten gehören zu Nachahmung, das Modell eines Hypotextes wird also übernommen. Genette trifft damit eine Unterscheidung auf struktureller Ebene, „da sie die Gattungen nach dem Kriterium der zwischen Hypertext und Hypotext bestehenden Beziehung (Transformation oder Nachahmung) zusammenstellt oder voneinander unterscheidet“ (Genette 1993: 41). Daraus ergibt sich folgendes Modell:

⁴⁰ Genette ist der Meinung, dass die Parodie innerhalb der Literaturwissenschaft geradezu inflationär verwendet würde. Daher würde es oftmals Anlass zu „schädlicher Verwirrung“ (Genette 1993: 40) geben. „Der Hauptgrund für diese Verwirrung liegt in der funktionellen Übereinstimmung dieser drei Formen [Anm.: Gemeint sind die burleske Transposition, die spielerische Deformation und die satirische Imitation.], die in jedem Fall, meist auf Kosten des 'parodierten' Textes oder Stils, komisch wirken: bei der Parodie im engeren Sinn, weil dessen wörtliche Bedeutung auf einen Gegenstand angewandt wird, der sie verdreht und herabsetzt; bei der Travestie, weil der parodierte Inhalt durch ein System stilistischer Transpositionen und herabsetzender Themen abgewertet wird; bei der satirischen Pastiche, weil die Manier des pastichierten Textes durch ein Verfahren der Übertreibung und stilistischen Überzeichnung ins Lächerliche gezogen wird“ (Genette 1993: 40). Daher sieht er eine Notwendigkeit für eine Reform des Systems. Genettes Verständnis von der Parodie wird in der vorliegenden Dissertation jedoch keine Verwendung finden.

Die hypertextuellen Verfahren im Überblick

<i>Register</i>	spielerisch	satirisch	ernst
<i>Beziehung</i>			
Transformation	PARODIE (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIE (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSITION (<i>Doktor Faustus</i>)
Nachahmung	PASTICHE (<i>Die Lemoine-Affäre</i>)	PERSIFLAGE (<i>Nach Art von ...</i>)*	NACHBILDUNG (<i>Posthomerica</i>)

Abbildung 4: Hypertextuelle Verfahren im Überblick (Quelle: Genette 1993: 44).

Als *Parodie* bezeichnet Genette die Bedeutungsänderung eines Textes durch minimale Transformationen, als *Travestie* die heransetzende Transformation des Stils, als *Persiflage* die Nachahmung eines Themas oder Stils und als *Pastiche* die Nachahmung eines Stils ohne satirische Absichten (vgl.: Genette 1993: 40). Dem dritten Register werden schließlich die ernstesten Transformationen und Nachahmungen zugewiesen. „Diese beiden großen Kategorien sind nie als solche untersucht worden und tragen daher keine eigenen Namen“ (Genette 1993: 43).

Die fünfte Form bezeichnet Genette als *Architextualität*. Hierbei handelt es sich „um eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt [...]“ (Genette 1993: 12). Wichtig ist, dass keine der fünf Formen isoliert betrachtet werden kann. Sie sind sogar oft miteinander verknüpft. „Zum Beispiel: Architextualität als Zugehörigkeit zu einer Gattung kommt historisch fast immer durch Nachahmung [...], also Hypertextualität zustande“ (Genette 1993: 18).

Für Genette ist Intertextualität also durch Anspielungen oder Zitate charakterisiert, sein

Konzept ist auch streng begrenzt auf die Transformation literarischer Texte. Sein Interesse gilt also weniger den Beziehungen von Texten zu anderen Texten als ihrer diskursiv-kulturellen