

Warner | Es war einmal

Marina Warner

Es war einmal

Die Magie der Märchen

Aus dem Englischen übersetzt und kommentiert
von Holger Hanowell

Reclam

Für Carolina, Riccardo, Sofia und Hartley (tesoro meraviglioso)

Titel der englischen Originalausgabe:
Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale.
Oxford: Oxford University Press, 2014.

Deutschsprachige Ausgabe
2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Die Übersetzung erscheint mit Genehmigung der Oxford University Press, Oxford.
Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale was originally published in
English in 2014.

The translation is published by arrangement with Oxford University Press.
© Marina Warner 2014

Umschlagabbildung: The Woodcutter's Hut – Art Work by Su Blackwell © 2008
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, 25917 Leck
Printed in Germany 2017
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011044-7

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Prolog	7
1 Die Welt der Feen <i>Weit weg und ganz unten</i>	18
2 Mit der Berührung des Zauberstabs <i>Magie und Metamorphosen</i>	36
3 Stimmen auf dem Papier <i>Geschichten, Erzähler und Übersetzer</i>	59
4 Kartoffelsuppe <i>Wahre Geschichten – wirkliches Leben</i>	86
5 Kinderkram <i>Bilder und Gespräche</i>	107
6 Auf der Couch <i>Wie man zu Hause das Es trainiert</i>	122
7 Auf der Anklagebank <i>Setzt nicht auf den Prinzen</i>	140
8 Der doppelte Blick <i>Der Traum von der Vernunft</i>	153
9 Auf Bühne und Leinwand <i>Ebenen der Illusion</i>	164
Epilog	183
Anmerkungen des Übersetzers	185
Literaturverzeichnis	191
Danksagung	199
Verzeichnis der Abbildungen	200
Register	202

Prolog

Ausblick

Stellen Sie sich die Geschichte des Märchens als eine Karte vor, wie die *Carte du Tendre*, die »Karte der Zärtlichkeit«, entworfen von Pariser Schriftstellern des 17. Jahrhunderts, um darin die Höhen und Tiefen der leidenschaftlichen Herzensangelegenheiten festzuhalten: Lassen Sie dieses imaginäre Terrain vor Ihrem geistigen Auge entstehen, und Sie werden zwei herausragende Wahrzeichen entdecken, nämlich Charles Perraults *Contes en vers* bzw. *Histoires ou Contes du temps passé* (1697) und, etwas deutlicher im Vordergrund, die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1812–57). Diese Märchensammlungen dominieren ihr Umfeld derart eindrucksvoll, dass man neben ihnen kaum andere Merkmale zu erkennen vermag.

Ganz allmählich jedoch, wenn die Augen sich an die Blendwirkung gewöhnt haben, nehmen andere landschaftliche Merkmale Konturen an und ermöglichen eine bessere Orientierung: Entlang eines Wegenetzes aus östlicher Richtung bilden die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*¹ tiefgründige Erzählflüsse, die sich über die gesamte Ebene ergießen und sich hier und da in Form von Wasserfällen und breiten Strömen zeigen, die sich über ausgedehnte Auenlandschaften erstrecken. Häfen, Marktplätze und Pilgerstätten – allein in Italien Venedig, Neapel, Genua und Sizilien – heben sich als bedeutende Zentren wortreicher Geschichtenerzähler heraus.

Weiter im Norden sendet Hans Christian Andersens leuchtende dänische Heimat kräftige Signale aus Regionen, die sich bis zum Polarkreis erstrecken; und verfolgt man Andersens großes Kraftfeld mit den Augen, entdeckt man Leuchtfeuer in der Dunkelheit, entzündet von den Werken eines Walter Scott in Schottland und Alexander N. Afanassjew in Russland sowie weiterer Verwerter von Geschichten ihrer jeweiligen Länder. Die Polarregionen wie auch die Steppen und waldreichen Regionen Russlands und Zentralasiens bieten ebenfalls mannigfaltige Märchenvorkommen: Die Hexe Baba Jaga lebt tief im Wald in einer Hütte, die auf Hühnerbeinen geht, und bevorzugt Kinder als Speise (aber die beherzte Wassilissa die Schöne vereitelt die Pläne der Hexe, vgl. Abb. 1). Bisweilen fasst Baba Jaga, wie ihre Pendant weiter südlich, eine etwas unschuldigere Zunei-

gung zu dem Helden oder der Heldin und überhäuft ihn oder sie mit Gaben und Segnungen.

Würde man diesen fiktiven Atlas in einen Adventskalender verwandeln, so könnte man durch die offenen Türchen hindurch etliche Geschichtenerzähler und -erfinder sehen, die den jeweiligen Märchenstoff ausgedeutet und überarbeitet haben – etwas versteckt, aber sehr produktiv waren in Irland Speranza Wilde und ihr Sohn Oscar, W. B. Yeats und seine Gönnerin Lady Gregory; des Weiteren in Wales Charlotte Guest, die als Erste das walisische *Mabinogion* in englischer Übersetzung herausgegeben hat, eine Schatztruhe voller wunderbarer Geschichten aus mittelalterlicher Zeit. In Zürich und Wien stoßen wir auf die Arbeiten von C. G. Jung und Sigmund Freud, in Toronto, Japan und im Süden Londons auf Margaret Atwood und Angela Carter. In Großansicht bzw. Nahaufnahme sehen wir in erleuchteten Fenstern (die in Wirklichkeit gar keine Fenster, sondern Kinoleinwände sind) die Werke von Filmemachern, die sich von Märchenstoffen inspirieren ließen und diese für die Leinwand adaptierten – zum Beispiel Jean Cocteau mit *La Belle et la bête* (1946), eine sehr poetische, sich langsam entfaltende Romanze, die als Kernmotiv des Märchens (*Die Schöne und das Biest*) die geheimnisvolle, verführerische Macht des Eros herausarbeitet. Filmemacher und Produzenten, Bühnenregisseure und Designer sind eifrig damit beschäftigt, Märchenstoffe für ein Publikum aller Altersstufen neu zu entwerfen. Auf diese Weise erschaffen sie Bühnenspektakel, in denen sie sich der Versatzstücke aus der Welt des Zirkus bedienen und Maskenstücke, Lieder und Tanzeinlagen benutzen, in der Tradition der deftigen und sentimental Boulevard-Pantomime. Therapeuten, Performance-Künstler, Modeschöpfer und Fotografen ... ein fröhlicher Umzug all jener Berufszweige, die inzwischen als »creative content provider« bezeichnet werden und sich in den Wäldern des Märchens verlieren, um mit Körbchen voller Erdbeeren zurückzukehren, die sie im Schnee gesammelt haben.

Es bleiben noch weitere Kalender-Türchen, die geöffnet werden können; tatsächlich gibt es unzählige davon, und nebenbei wird deutlich, dass die Szenerie nicht stabil ist, denn die Landmassen und Wahrzeichen treiben in einem riesigen Ozean, dem Meer der Erzählungen, das – ähnlich wie der kosmische Fluss der Antike – die Erde vom Anbeginn der Zeiten umschließt. Die Ausleuchtung der Szene-

rie unterliegt Veränderungen: Hier wird ein herausragendes Element in tiefe Schatten getaucht, dort fällt der Lichtkegel auf ein bis dahin vernachlässigtes Teilstück des Territoriums.

So frei wie Vögel in der Luft überschreiten Geschichten bereits unmittelbar nach ihrer Entstehung kulturelle und sprachliche Grenzen; Märchen wandeln auf leisen Sohlen, denn für sie sind Grenzen unsichtbar, ganz gleich, wie energisch sie von Kulturpuristen kontrolliert werden.

Kathasaritsagara (»Ozean der Märchenströme«)² lautet der Titel einer der ältesten Sammlungen von Märchen – eine Wendung, die Salman Rushdie für seine Erzählung *Harun und das Meer der Geschichten* (1990) übernahm. Wie selbstverständlich schwimmen wir in dieser fließenden und wundersamen Wassermasse, lassen uns darin treiben oder befahren sie; die Massenmedien, das Fernsehen, Spielshows, Videospiele und alle anderen Arten populärer Unterhaltung fischen täglich in diesen Gewässern, um mit Plots, Figuren, Tieren und Motiven aufzuwarten.

Diese Karte der Märchen enthält immer noch viele unerforschte Winkel und unbekannt Gebiete (*terra incognita*), und innerhalb der so unterschiedlichen Schar der Rezipienten nimmt das eifrige Bestreben zu, Märchenstoffen neue Aspekte abzugewinnen. Lange Zeit galten Märchen ausschließlich als Literatur für Kinder, aber im Verlauf der letzten zwanzig Jahre haben sie sich von der einseitigen Etikettierung der viktorianischen und edwardischen Epoche gelöst und eine neue Stellung gewonnen. Heute dienen sie als Quelle der Inspiration für Literatur und als lukrative Unterhaltung der Massen. Thematische und strukturelle Ähnlichkeiten verbinden weiterhin zeitgenössische Fiktion mit bekannten und uralten Legenden bzw. Mythen. Märchen sind das bevorzugte Ausdrucksmittel, sie sind das Feingewebe zwischen einer mythologischen Vergangenheit und der Wirklichkeit der Gegenwart.

Die Dornenhecke: Fragen und Definitionen

Was sind die charakteristischen Merkmale eines Märchens? Zunächst ist ein »Märchen« eine kurze Erzählung, manchmal hat es nicht mehr als eine Seite, oft ist es jedoch länger. Die Definition bezieht sich in-

zwischen aber nicht mehr, wie früher einmal, auf ein Werk von der Länge eines Romans. Zweitens sind Märchen Geschichten, die einem vertraut sind. Entweder weil sie nachweislich alt sind und über Generationen hinweg tradiert wurden, oder weil der Leser oder Zuhörer Ähnlichkeiten zu anderen Geschichten erkennt. Märchen tauchen bruchstückhaft oder verkürzt auf, wie ein Phantombild. Das Genre »Märchen« gehört generell in den Bereich der Volksdichtung (»folklore«), und folglich werden viele Märchen als Volkssage (»folk tale«) bzw. speziell als Volksmärchen bezeichnet. Diese Sagen- und Märchenstoffe werden mündlicher Überlieferung zugeschrieben und haben für gewöhnlich keinen eindeutigen Verfasser. Sie sind populär, im Sinne von weit verbreitet, und stammen nicht aus elitären, gebildeten Kreisen, sondern aus den gemeinhin ungebildeten Schichten, dem *Volk*. In den Märchenstoffen findet sich die über Generationen hinweg gesammelte Weisheit der Vergangenheit – zumindest vermitteln die Märchen diesen Eindruck, ein Anspruch, den die Gattung seit den ersten Märchensammlungen erhebt. Grundsätzlich unterscheiden Märchenforscher zwischen Volksmärchen und dem *literarischen* Märchen, dem Kunstmärchen. Volksmärchen weisen für gewöhnlich keinen Verfasser auf und lassen sich schwer datieren, Kunstmärchen hingegen sind das Werk eines bestimmten Autors und haben ein Entstehungsjahr, doch die Überlieferung bestimmter Erzählstoffe zeigt, dass es zwischen Kunst- und Volksmärchen ebenso unauflösbare wie fruchtbare Verbindungen gibt.

Selbst wenn der Versuch unternommen wurde, die beiden Gattungen auseinanderzuhalten – Volksmärchen auf der einen Seite, Kunstmärchen auf der anderen –, drängten die Märchen darauf, als Literatur anerkannt zu werden. Auf der Theaterbühne spiegelt sich ein vergleichbares Gespür für alte, mündliche Überlieferungen in den Libretti oder Plots: Tschaikowskis *Schwanensee*, Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* (Libretto Béla Balázs), Dvořáks Meerjungfrau-Oper *Rusalka* oder eine Produktion der Ballets Russes wie etwa *Feuervogel* haben ihren Ursprung in Volkssagen, obwohl diese Werke als einzigartig und eigenständig gelten. Auch das Kino knüpft an die Tradition des Märchens an – immer wieder behauptet es, es könne die jeweilige (literarische) Vorlage am effektivsten und höchst zufriedenstellend realisieren, denn Leinwandproduktionen erreichen die meisten Zuschauer. Eine Fernsehproduktion zum Thema Märchen hatte den

einfachen Titel (*Jim Henson's The Storyteller* (1988)). Produzent der einzelnen Folgen war Anthony Minghella, realisiert wurde die Serie von dem Erfinder der *Muppet Show* Jim Henson. Zu Beginn jeder Folge sitzt der Schauspieler John Hurt (der Storyteller) am Kaminfeuer und erzählt seinem Hund das Märchen, das dann für den Zuschauer dramatisch in Szene gesetzt wird. Auch hier werden die Märchen als Teil einer lebendigen Tradition präsentiert, die Jahrhunderte überdauerte. Tatsächlich zählen Jim Hensons Märchen-Adaptionen zu den spannendsten und einfallsreichsten Versionen, die je im Fernsehen liefen.

Die abgeleiteten Erzählungen, die sich der alten Volkssagen bedienen und sich nicht schämen, auf die Treue zu Vergangenen zu pochen, weichen grundsätzlich von den sowohl in der Fiktion als auch in anderen Formen der Schöpfung geltenden kulturellen Idealen der Einzigartigkeit und Neuartigkeit ab. Die Brüder Grimm wollten die wahre, genuine Stimme des deutschen Volks freilegen, indem sie Märchen auf Grundlage mündlicher Überlieferung niederschrieben; beide Gelehrten erweckten den Anschein, ganz hinter ihrem Werk zurückzutreten. Angela Carter (1941–1992) hingegen sah die Dinge anders. Sie verkündete, sie wolle neuen Wein in alte Schläuche füllen, auf dass sie zerreißen. Aber die alten Schläuche waren für sie unerlässlich, damit sie ihr phantasievolles Feuerwerk zünden konnte.

Ein drittes Merkmal des Märchens ergibt sich naturgemäß aus der mündlichen Überlieferung innerhalb der Tradition eines Volkes: Bekannte Plots, Figuren, Stilmittel und Bildassoziationen werden auf vielfältige Weise miteinander verknüpft oder neu kombiniert, wodurch die Allgegenwart des Vergangenen spürbar bleibt. Bestimmte traditionelle Mittel der Gestaltung finden sich in sehr bekannten Märchen wie *Der gestiefelte Kater* oder *Aschenputtel*, aber ein Märchenstoff ist immer sofort erkennbar, auch wenn die Herkunft einer bestimmten Geschichte unklar bleibt. Eine eigene Welt der Feen und Elfen³ bildet die Grundlage für alle möglichen Ereignisse, die innerhalb ihrer Grenzen vorkommen, Ereignisse, die schließlich zum eigentlichen Märchen erblühen, unauffällig und ineinander verwoben. Die Bezeichnung »Märchen« wird oft adjektivisch benutzt – eine märchenhafte Kulisse, ein märchenhaftes Ende –, auch für ein Werk, das an sich von der Gattung her kein Märchen ist, sich

aber gewisser Elemente oder der symbolträchtigen Sprache des Märchens bedient. Oft wird mit dem adjektivischen Zusatz *märchenhaft* die Beschaffenheit einer Szene oder die Eigenschaft einer handelnden Figur beschrieben, obwohl die Erzählung selbst nicht zur Gattung Märchen im engeren Sinne gehört, zum Beispiel eine Episode innerhalb eines Epos (Circe, die in der *Odysee* Männer in Schweine verwandelt, kann man als Vorläufer der bösen Hexe sehen). Viele Elemente in den Kindergeschichten der viktorianischen und edwardischen Zeit weisen märchenhafte Züge auf. Die Verfasser neu ausgedachter Geschichten, wie etwa Charles Dickens und Charles Kingsley, George Eliot, E. Nesbit oder J. R. R. Tolkien, schreiben keine Märchen im eigentlichen Sinne, sondern sie adaptieren bekannte Elemente des Märchens und formen sie entsprechend um: fliegende Teppiche, magische Ringe, sprechende Tiere usw. Auf diese Weise steigern diese Autoren den Lesegenuss, da sie im Genre des Fantastischen auf Stilelemente zurückgreifen, die allgemein bekannt sind.

Viertens ist die Sprache bzw. die sprachliche Ebene das konstituierende Merkmal des Märchens: Das Märchen besteht vor allem aus der Verkettung von imaginativen Vorstellungen, die in einer bestimmten symbolischen Sprache vermittelt werden. Die Bausteine bestehen aus einem bestimmten Figurenrepertoire (Stiefmütter und Prinzessinnen, Elfen und Riesen) und gewissen wiederkehrenden Motiven (Schlüssel, Äpfel, Spiegel, Ringe und Kröten). Die symbolträchtige Sprache wird lebendig und vermittelt Bedeutungen mithilfe von Bilderreichtum oder starken Kontrasten und Gefühlen, wodurch einfache, sinnlich wahrnehmbare Phänomene hervorgerufen werden, die glitzern und funkeln, stechen und fließen und sich auf diese Weise und aufgrund des Wiedererkennungseffekts tief in das Bewusstsein des Lesers oder Zuhörers eingraben (Glas und Wald, Gold und Silber, Diamanten und Rubine, Dornen und Messer, Brunnen und Tunnel bzw. Höhlen). Die Schriftstellerin A. S. Byatt nennt dies die Erzählgrammatik (»the narrative grammar«). Byatt selbst bedient sich des Märchenrepertoires und verbindet Elemente daraus in ihren eigenen Geschichten. Wie stark sie von dieser urtümlichen Materie des Märchens beeinflusst ist, wird an einer Aussage über die Brüder Grimm deutlich:

Es ist interessant zu beobachten, aber ich kann mich tatsächlich nicht erinnern, dass mein Kopf einmal nicht voll von diesen nicht realen Figuren, Dingen und Ereignissen gewesen wäre ... Die Geschichten ... sind viel älter, einfacher und tiefgründiger als die Vorstellungskraft des Einzelnen.

Es ist schon seltsam, wenn man darüber nachdenkt, aber in allen Gesellschaftsformen, ob in früheren Zeiten oder heute, hatten die Menschen Bedarf an diesen unwahren Geschichten ... Diese auf den ersten Blick »flachen« Geschichten scheinen deshalb zu existieren, da Geschichten an sich ein allgegenwärtiges und immerwährendes Merkmal des Menschen sind, wie Sprache und Spiel.

Märchen sind eindimensional, auf den ersten Blick ohne Tiefgang, in gewisser Weise abstrakt und von der Machart schlicht. Es gehört zur Eigenschaft des Märchens, dass sachlich und nüchtern erzählt wird – es wird beschrieben, wie ein Wolf ein Mädchen verschlingt, wie ein Koch angewiesen wird, eine junge Frau zu kochen oder wie ein Kind geschlachtet werden soll, um daraus Blutwurst zu machen. Doch all diese Beschreibungen veranlassen den Erzähler nicht, sich mit Grausen abzuwenden. Es wird einfach berichtet, was geschieht; so simpel ist die Geschichte, nicht mehr und nicht weniger.

Der konventionelle Charakter des Märchenrepertoires hat Forscher dazu veranlasst, unterschiedliche Klassifizierungen und Gliederungen vorzunehmen. Die russischen Formalisten entwickelten ein Ordnungssystem der Geschichten: In seinem Werk *Die Morphologie des Märchens* legt Vladimir Propp eine Klassifizierung vor. Seiner Ansicht nach gibt es unzählige Figuren, Funktionen und Plots, und viele der strukturalistischen Begriffe, die er verwendet, wie etwa der (oft tierische) »Helfer«, gehören heute zum Standard der Märchenforschung (auch wenn die Anzahl, die er anführt, sich als dehnbar erwies). Erzählforscher in Skandinavien arbeiteten mit Unterstützung aus Deutschland an dem bemerkenswerten *Aarne-Thompson-Uther Index* der Erzähltypen und an dem *opus magnum*, dem *Motif-Index*. In diesen enzyklopädischen Nachschlagewerken sind sämtliche Elemente des Märchens aufgelistet und durch Querverweise miteinander verbunden. Aber die Arbeit nimmt kein Ende, und zurzeit wird die etablierte Gliederung bzw. Systematik erwei-

tert, damit auch Motive und Plots aus *Tausendundeiner Nacht* und anderen facettenreichen Erzählsammlungen aus anderen Kulturkreisen Aufnahme finden. Die auf diese Weise entstandenen Datenbanken erweisen sich als sehr nützlich, sobald es darum geht, interkulturelle Vergleiche zu ziehen und wiederkehrende Motivketten zu entdecken. Diese Datenbanken sind Meilensteine der literarischen Archäologie, und sie nahmen das Zeitalter des Computers und die gegenwärtige Vorliebe für die vergleichende Archivierung von Erzählformen vorweg. Doch diese Indizes erweisen sich letzten Endes als selbstzerstörend, wie man an der kurzen Erzählung des Fabeldichters Jorge Luis Borges *Del rigor en la ciencia* («Von der Strenge der Wissenschaft») sehen kann: Borges beschreibt ein Land, in dem die Landkarte erweitert werden muss, damit jedes Detail des Territoriums verzeichnet werden kann, mit der Folge, dass die Karte am Ende so großflächig ist wie das gesamte Land. Daher sind die oben erwähnten Indizes nur von begrenztem Nutzen, sobald es darum geht herauszufinden, was Märchen so unwiderstehlich macht: Die verallgemeinernde Methode, die ipso facto nach Ähnlichkeiten sucht – und eben nicht nach Unterschieden –, tilgt historische oder soziale Voraussetzungen. Der vergleichende Ansatz berücksichtigt nicht, wie unterschiedlich in veränderlichen Kontexten rezipiert wird, und er gibt keinerlei Hinweis darauf, wie viel Vergnügen Märchen bereiten oder wie dieses Lesevergnügen zu erklären ist.

In einem ausgezeichneten Essay aus dem Jahr 1939, *On Fairy-Stories* (*Über Märchen*), betritt Tolkien die Bühne:

Was die Herkunft der Erzählungen und besonders der Märchen angeht, können wir sagen, daß der Suppentopf der Erzählungen seit eh und je auf dem Feuer steht, und immer wieder sind neue Zutaten hineingeworfen worden, appetitliche und nicht ganz geheure ... Da wir aber gerade von einem Kochtopf sprechen, dürfen wir die Köche nicht ganz vergessen. Zwar kommt vieles in den Topf, aber die Köche schütten dennoch nicht blindlings alles hinein.⁴

Angela Carter griff die Metapher noch prägnanter auf. »Wer erfand ursprünglich Fleischklößchen? In welchem Land? Gibt es *das* Rezept für Kartoffelsuppe? Denken wir in Kategorien der Domestic Arts, so

mache *ich* Kartoffelsuppe.« Im Gegensatz dazu bedient sich der tschechische Dichter Miroslav Holub eines biblischen Vergleichs: Er vergleicht das Schreiben mit dem Wunder im Neuen Testament, als Jäirus Jesus um Hilfe ersucht, da seine zwölfjährige Tochter im Sterben liegt. Als Jesus das Haus betritt, erfährt er, dass das Mädchen gestorben ist, doch er lässt die Familie und Umstehenden wissen, dass es bloß schläft. Und so war es auch.⁵

Holub will damit sagen, dass Literatur immer ein auferstandener Körper ist oder ein Körper, der immerzu zu neuem Leben erweckt wird. Das Weiterleben der Literatur hängt von ihrer jeweiligen Transformation ab.

Eine weitere Bezeichnung ist »Wunder- bzw. Zaubermärchen« (*wonder tale*), ein Begriff, der die Eigenschaft des Genres besser und treffender umschreibt als »Märchen« (»*fairy tale*«) oder »Volksmärchen« (»*folk tale*«). Die Bezeichnung »Wundermärchen« ist nicht so verbreitet wie »Märchen«, unterstreicht aber, dass in den Erzählungen sehr häufig magische oder übernatürliche Dinge vorkommen. Da die bestehenden natürlichen physikalischen Gesetze aufgehoben sind, entsteht im Verlauf dieser Erzählform eine magische bzw. verzauberte Realität, die wiederum zu Erstaunen und Verwunderung führt – *'ajajib*, wie es im arabischen literarischen Märchen heißt. Das Wirken übernatürlicher Kräfte und das Vergnügen am Staunen vereinen sich in der Struktur der Märchen – diese Wechselbeziehung stellt die fünfte Eigenschaft des Märchens dar.

Wundererscheinungen bestimmen Plots, die alle möglichen Arten von Reichtümern in Aussicht stellen; Märchen sind »tröstende Geschichten«, eine Bezeichnung, die von dem italienischen Schriftsteller und Herausgeber von Märchen Italo Calvino (1936–1985) stammt. Märchen bieten typischerweise Hoffnung auf Erlösung aus Armut, Misshandlung und Unterdrückung. Das Happy End gilt als eines der Charakteristika des Genres. Der amerikanische Forscher Harold Bloom, der über die Funktion von Bildersprache schreibt, bringt dies mit den Erfindungen der Feenwelten und deren Versprechungen in Verbindung: »Wir heißen literarische Metaphern willkommen«, schreibt er, »da sie es der Fiktion ermöglichen, uns von schönen, nicht wahren Dingen zu überzeugen ... ich definiere Metapher lieber als Stilfigur des Wünschens und Begehrens und nicht so sehr als Stilfigur des Wissens.« Märchen berichten von Gebieten, die

der Vorstellungskraft entspringen – ein magisch bestimmtes Anderswo voller Möglichkeiten. Der Held oder die Heldin (oder beide zusammen) müssen sich harten Prüfungen unterziehen und mit schrecklichen Ereignissen oder Unglücksfällen zurechtkommen, in einer Welt, die zwar Ähnlichkeiten zu den normalen Lebensbedingungen des Menschen aufweist, aber ganz anders funktioniert; die Protagonisten – und somit auch wir, die Leser oder Zuhörer – werden an einen Ort entführt, wo Wunder an der Tagesordnung sind und Wünsche in Erfüllung gehen. In diesem Zusammenhang ist André Jolles' Beobachtung sehr treffend: »Das Wunderbare ist hier die einzig mögliche Garantie dafür, dass die Unmoral der Realität aufgehört hat.«

Der imaginäre Ort und die imaginäre Zeit, die durch Magie und Wunder herbeigeführt werden, und zwar von Wesen, die des Zauberns mächtig sind, sind unentbehrlich für diese Art von symbolischer Projektion, und daher lässt sich die fünfte Eigenschaft des Genres unter der Überschrift »Happy End« zusammenfassen: Märchen bieten Hoffnung. Diejenigen, die in den Geschichten Wunder der Hoffnung bewirken, sind je nach Ort verschiedenartig, denn sie entstehen aus den jeweiligen Glaubenssystemen, die der Tradition angehören. Die Tradition kann imaginäre Elemente beinhalten, aber auch Spuren der Geschichte: Elfen und Kobolde auf der einen Seite, gerissene alte Frauen bzw. Hexen und Stiefmütter auf der anderen Seite. Die historischen Aspekte an sich gehören oft in den Bereich der imaginären Geschichte: Die Gestalt des legendären König Artus bot reichlich Stoff für Dichtungen und Erzählungen, die wiederum Märchenmotive und Märchenstrukturen aufweisen – verzauberte Gegenstände (Schwert, Spiegel, Kelch), Prüfungen und Rätsel, Gefahren durch Ungeheuer und in Wäldern, in Träumen beschriebene Reisen und ein Hauch der jenseitigen Welt, die ganz nah ist. Die Handlungsweisen dieser uralten Vorfahren tragen insgesamt zum Wissen in unserer heutigen Situation bei. Aus der Ferne wirft also die andere Zone Licht auf die Umstände in jener uns vertrauten Zone. Märchen evozieren alle möglichen Arten von Gewalt, Ungerechtigkeit und Missgeschick; das scheint zu reichen, und sie müssen gar nicht weiter ins Detail gehen.

Angela Carter bezeichnete den Geist des Märchens als »heroischen Optimismus« (»heroic optimism«), ein besserer Begriff für die Ver-

sprechungen des Happy End. Andere sehen darin blinde Hoffnung oder reines Wunschdenken, das Lebensprinzip in Anwendung. Auf diese Weise gelangen die Geschichten voller schrecklicher, dunkler Taten zu ihrem unwahrscheinlichen Ende. Gelegentlich endet ein bekanntes Märchen schlecht, wie *Rotkäppchen*, jedenfalls in der Version von Charles Perrault. Aber das ist eine Abweichung von der Norm, da es unzählige populäre Variationen dieses Märchenstoffs gibt, in denen das junge Mädchen den Wolf überlistet oder ihn sogar selbst tötet. Die am häufigsten erzählte Version führt einen Helden ein: Ein Jäger oder auch ihr eigener Vater kommen Rotkäppchen zu Hilfe und befreien sie und die Großmutter aus dem Bauch des Wolfes.

Sie haben eine grob umrissene Karte und einen Wegführer; in dem Haus im tiefen, dunklen Wald vor uns sind die Fenster erleuchtet. Wir können uns in den Wald wagen, mit offenen Augen, lauschend, und versuchen, nicht die Orientierung zu verlieren.

1 Die Welt der Feen

Weit weg und ganz unten

Up the airy mountain,
Down the rushy glen,
We daren't go a-hunting
For fear of little men;
Wee folk, good folk,
Trooping all together;
Green jacket, red cap,
And white owl's feather!

Hinauf in die luftigen Berge,
Hinab ins Binsen-Tal,
Wir trauen uns nicht zu jagen
Aus Angst vor kleinen Wichten;
Winziges Volk, gutes Volk,
strömen alle zusammen;
Grünes Wams, rote Kappe,
Und eine weiße Eulenfeder!

William Allingham, *Rewards and Fairies*

Heutzutage glauben kaum noch Leute an Elfen und Zauberwesen, aber in der Vergangenheit gehörten sie zur Lebenswirklichkeit der Menschen, und nicht immer galten sie als freundlich. Wie Hexen haben Elfen uns das Fürchten gelehrt und uns zu schrecklichen Taten verleitet, nicht nur in vormodernen Gesellschaften der Frühzeit, sondern vor gar nicht so langer Zeit: Der englische König James I. (Jakob I.) etwa glaubte an Dämonen. Märchen haben eine verworrene Beziehung zu dieser Historie, denn die Geschichten entwickeln sich in einem Geflecht aus Vorstellungen, Aberglaube und übernatürlichen Geschöpfen wie Elfen oder Dschinns, aber in ihrer langen und facettenreichen Überlieferung zeigen sie auch einen Weg, die damit verbundenen Schrecken zu entschärfen. Heutzutage impliziert der Begriff Märchen, dass die Geschichte, die erzählt wird, nicht wahr ist; man schenkt ihr nicht blindlings Glauben. In dieser Hinsicht sind Märchen janusköpfig: Sie blicken zurück auf vergangene Glaubensstrukturen, aber sie blicken andererseits auch in die von Skepsis geprägte Gegenwart. Märchen bieten die Möglichkeit, voller Vergnü-

eine imaginäre Welt zu betreten, in der es weder intellektuelle noch religiöse Autoritäten gibt. In seinem Essay *On Fairy-Stories* erinnerte sich Tolkien, wie er »nach den Drachen mit einer tiefen Sehnsucht [verlangte]«. Er fühle dieses Verlangen, fährt er fort, denn »der Drache trug deutlich sichtbar das Gütesiegel *Aus dem Märchenreich* aufgedruckt. Was für eine Welt es auch sein mochte, der er angehörte, es war eine andere Welt. Phantasie, das Erschaffen oder erspähen anderer Welten, war das Herzstück des Verlangens nach dem Elbenreich.«¹ Andere von Märchen ausgelotete Welten ermöglichen es den Verfassern und Geschichtenerzählern, eine andere Ausdrucksform zu finden, insbesondere wenn die Ureinwohner dieser imaginären Orte keiner etablierten, heute praktizierten Glaubensrichtung angehören und deshalb weder Glauben noch Zurückweisung einfordern. Man kann sich sehr frei äußern, sobald man sich außerhalb der Gesetzgebung der Religion bewegt.

Die Hexe bzw. Menschenfresserin Baba Jaga fliegt mit ihrem Mörser, den sie mit dem Mörserstößel lenkt (vgl. Abb. 1). Die Schädel ihrer Opfer nutzt sie als Lampen, die sie am Zaun ihres Waldreichs befestigt, während die kurzsichtige deutsche Cousine aus *Hänsel und Gretel* ihr Haus aus Lebkuchen erbaut hat. Französische *fées* und italienische *fate* sind dagegen schön, groß und elegant und somit näher an den edlen Damen und Zauberinnen, die in Geschichten vorkommen; sie ähneln aber nicht so sehr dem kleinen Volk – den Wichteln, Kobolden und Feen, die sich innerhalb der keltischen Überlieferung im Dämmerlicht efinden. Je nach Kulturkreis weisen die Figuren in der jeweiligen Märchenwelt unterschiedliche Eigenschaften auf: Der Flaschengeist aus *Tausendundeiner Nacht* kommt mit Feuer und Dampf daher und steigt in die Luft auf; er kann seine Größe verändern, wirkt manchmal knorrig und furchteinflößend, manchmal anmutig und von unvergleichlicher Schönheit. Da die Flaschengeister als Koranglehrte gelten und Teil der rechtgläubigen muslimischen Kosmologie sind, werden die Geschichten im arabischen Kulturkreis anders rezipiert (vgl. Abb. 4).

Elfen oder Zauberwesen sind nicht unbedingt notwendig, damit eine Geschichte den Prägestempel Märchen erhält: Gerade in den äußerst beliebten Märchen (*Rotkäppchen*, *Der gestiefelte Kater* oder *Rapunzel*) kommen sie nicht vor. In den Geschichten neueren Datums, die sowohl die Verfasser als auch die ersten Leser als Märchen ver-



1 Baba Jaga reitet in ihrem Mörser durch den Wald, auf der Suche nach Beute.

In: *Die schöne Wassilissa*, illustriert von Ivan J. Bilibin, *Russische Volksmärchen*, 1902

standen, wie etwa die *Alice*-Bücher, C. S. Lewis' *Narnia*-Zyklus oder sogar *Ali Baba und die Vierzig Räuber*, kommen auch keine Elfen vor, die als Urheber der wundersamen Ereignisse gelten könnten, von denen berichtet wird. Magie und Zauber hingegen gehören zum Märchen und müssen darin vorkommen; die Magie beschwört die Gegenwart einer anderen Welt herauf, in dem Sinne, dass die Geschich-

te gleichsam Fensterläden aufstößt und den Blick freigibt auf das Märchenland oder, wie John Keats das Magische beschreibt, auf die Gefilde des Märchenhaften. Der Dichter W. H. Auden erörterte diese imaginären Zonen und übernahm den Begriff »Sekundärwelt« (»Secondary World«), einen Begriff, den schon Tolkien und C. S. Lewis benutzten. Auden erklärt diesbezüglich:

Jeder Mensch interessiert sich für zwei verschiedene Arten von Welten: die primäre, die Alltagswelt, die er über seine Sinne erfährt, und eine sekundäre Welt oder gar Welten, die er in seiner Phantasie nicht nur erschaffen kann, sondern die zu erschaffen er gar nicht verhindern kann. ... Geschichten über die Primärwelt kann man als erdachte Historien bezeichnen; Geschichten über die Sekundärwelt als Sagen oder Märchen.²

Die Sekundärwelten können voller Tücke und Frohsinn sein, wie in Shakespeares verzaubertem Wald im *Sommernachtstraum* oder Christina Rossettis zwielichtigem Kobold-Obstgarten.³ Weitere Beispiele sind die fernen, prächtigen Inseln des Königs der blauen Djinn oder das unheimliche »under-land of Null«, das von der schottischen Balladendichterin Helen Adam ins Leben gerufen wurde. Aber wie auch immer die Atmosphäre beschaffen sein mag, diese Geschichten sind darüber hinaus Laboratorien für Gedankenexperimente und weisen allegorisch Alternativen auf für die Welt, die wir kennen. In ihrem Märchen *Sternenlicht* ersann die französische Sozialkritikerin Henriette-Julie de Murat (1670–1716) eine Welt, die auf dem Kopf steht und in der Männer die Kleinkinder in den Schlaf wiegen und Frauen die Geschicke der friedvollen Nation lenken. Lewis Carrolls Wunderland oder John Ruskins Entwurf der Steiermark und des Goldenen Flusses⁴ stehen ebenfalls für Sekundärwelten, die unsere Erfahrungswelt widerspiegeln und von imaginären Alter Egos sowie Traum- und Erlösergestalten bevölkert sind; oft ist es ein Kind auf der Suche, das sich Prüfungen unterziehen und gegen äußere und innere Feinde bestehen muss. Diese phantastischen Horizonte sind voll von Unbekanntem oder nur Angedeutetem – Gewalt von Ungeheuern und Launen der Kobolde –, oder sie öffnen sich frohgemutem Nichtstun und Vergnügen (die wiederum ihre eigenen Risiken bergen). Aber sie funktionieren definitionsgemäß nach geheimnisvollen

Vorgaben und sind nach Prinzipien organisiert, die sich vom gewöhnlichen Leben unterscheiden. Märchenwelten sind Zonen der Verzauberung; wie der Schlüssel bei Blaubart sind sie *fée*, verzaubert – wie im englischen Wort »fey« (»todgeweiht«) von »fated«, das wiederum abgeleitet ist vom lateinischen »fatum« in der Bedeutung »Schicksalsspruch« bzw. »das, was gesagt wurde«.

Gefahren und Vergnügen:

Gestaltwandler, Doppelgänger und Koboldmännchen

Die Bewohner dieser anderen Welt, dieser verzauberten Dimension, spielen eine Rolle in der englischen Renaissance und kündigen die Wiedergeburt eines einheimischen Bilderkanons an, der über die klassische Tradition hinausgeht. Queen Mab ist die »Heb-Amme« (»midwife«) der Elfen, wie Mercurio Romeo in Shakespeares Stück erklärt, und fährt in einem Wagen durch die Gegend, der aus einer Nusschale besteht und von »einem Gespann von kleinen Atomen« (»team of little atomies«) gezogen wird, wobei feinste Spinnennetze das Geschirr bilden:

And in this state she gallops night by night
Through lovers' brains, and then they dream of love.

Und in diesem Staat galoppiert sie Nacht für Nacht
durch die Köpfe von Liebenden.⁵

Queen Mab verkörpert drei wichtige Merkmale des Feen- und Elfenreichs, die zum notwendigen Grundgerüst der Erzählform Märchen gehören: Bei ihren Betätigungen ist die Königin in geheime Intimitäten verwickelt, ihre Nähe zur Traumwelt verstärkt die machtvollen Unterströmungen des Romantischen und Erotischen innerhalb des Genres, und ihr Miniatur-Universum lenkt die Aufmerksamkeit auf die unvorhersehbaren Verzerrungen der Größenverhältnisse in der Szenerie des Märchens (in den Geschichten können Riesen von enormen Ausmaßen neben kleinen Kobolden und Wichten vorkommen, die anmutig umherhüpfen und »fairy favours« und Tautropfen an die Blätter der Schlüsselblumen hängen).

Puck ist »ein Kobold« (»a Fairy«) und ein »loser Wanderer der Nacht« (»a merry wanderer of the night«), der sich damit brüstet, er könne sich in ein »filly foal« oder »a roasted crab« verwandeln; Ariel in *Der Sturm* wird manchmal auch als »Kobold« (»Fairy«) bezeichnet oder als »Geist der Luft« (»airy spirit«) und »Vögelchen« (»a chick«). Er verändert die Gestalt – einmal Harpyie, dann Wassernymphe, dann wiederum ein Geschöpf, das so klein ist, dass es singt:

Where the bee sucks, there suck I:
In a cowslip's bell I lie

Wo die Biene saugt, saug ich,
Lieg in einem Blumenkelch.⁶

Er ist außerdem imstande, »einen Gürtel rund um die Erde zu ziehen, in viermal zehn Minuten« (»a girdle around the earth in forty minutes«), fliegt wie ein Dschinn, beschwört Stürme herauf und singt mit unheimlicher Stimme von Geheimnissen, die weit über das gewöhnliche Wissen hinausgehen (vgl. Abb. 2).

Aber Ariel – ein magisches Wesen, das zwar Prosperos Zauber unterworfen ist, aber nicht den menschlichen Gesetzen – konfrontiert uns mit einer neuen Dimension der Erfahrung. Harold Bloom schlägt vor, die Funktion von Ariel und Puck in rhetorischen Begrifflichkeiten zu erfassen: Diese Figuren bilden eine Brücke zwischen unserer Welt (der Menschen) und dem Märchenhaften und entsprechen somit George Puttenham's Begrifflichkeit von »farfet« (»das Weithergeholte«) in *The Art of English Poesie* (1589): »as when we had rather fetch a word a great way off then to use one nerer hand to expresse the matter as wel and plainer« (»als holten wir ein Wort aus größerer Entfernung anstatt eines zu benutzen, das näher zur Hand ist, um die Sache ebenso gut und schlicht auszudrücken«). Dass Ariel in *Der Sturm* vorkommt, macht dieses Stück allein noch nicht zu einem Märchen, aber es wird deutlich, dass es von der Anlage her immer wieder Verbindungen zu phantasievollen Höhenflügen herstellt.

Den gebildeten höheren Schichten kam bei der Sammlung von populären Geschichten über Elfen und Kobolde eine entscheidende Rolle zu, und zwar lange bevor der Begriff »folk-lore« (wörtl. »Ge-

schichten bzw. Wissen aus dem Volk«) 1846 zum ersten Mal im Englischen auftaucht. Im 17. und 18. Jahrhundert war das gesteigerte Verlangen nach Märchen – eine Mode, die nach 1690 einsetzte, als Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon und Charles Perrault (vermutlich ihr Onkel) begannen Märchen aufzuschreiben – verbunden mit einer Ablehnung der klassischen Mythen sowie mit einem ethnografischen Interesse an der Landbevölkerung und der wahren Identität Frankreichs. In England spornte eine Mischung aus religiöser Unruhe und Wissensdurst der Aufklärung Geistliche wie Gelehrte gleichermaßen an, zu ergründen, was das gemeine Volk glaubte. Antiquare wie Francis Douce und William Stukeley ließen den Korpus der märchenhaften Geschichten weiter anwachsen, während in Schottland der Geistliche Robert Kirk (1644–1692), angetrieben von dem ganz ähnlichen Wunsch, eine nationale Vergangenheit ans Licht zu bringen, eine Anthologie ins Leben rief, um all die Vorstellungen seiner Gemeindemitglieder von Wechselbälgern, Doppelgängern, Entführungen durch Feen und Kobolde und, wie er es nannte, dem »Zweiten Gesicht« zu dokumentieren. Als der eifrige Folklore-Forscher Andrew Lang Kirks Manuskript im Jahre 1893 für die Veröffentlichung bearbeitete, gab er Kirks Sammlung unter dem Titel *The Secret Commonwealth: Fairies, Fauns and Elves* heraus.

In diesen frühmodernen Märchenstoffen begegnen wir vielen Zaubermotiven, die in Märchen immer wiederkehren: unheimliche Kräfte des Hellsehens (das Zweite Gesicht), Entführungen, Zauberschlaf, Doppelgänger, Flüche, Prophezeiungen und machtvolle, verzauberte Gegenstände. Kirks Werk erhält durch die geradlinige, fast wissenschaftliche Sprache des Ethnografen eine Eigentümlichkeit: Es geht nichts über den Glauben an die Realität von etwas, das man für unwirklich hält, um das Gespür für Geheimnisvolles und Wunderbares zu schärfen. Von dieser Art Material ernährt sich das Märchen: Wechselbälger sind zum Beispiel der indische Junge im *Sommernachtstraum* oder, in der Moderne, das unheilvolle Baby aus Eis in Maurice Sendaks gruseligstem Bilderbuch *Als Papa fort war*; die bindende Macht des Namens beherrscht den Plot von *Rumpelstilzchen*, wenn die Prinzessin das Männlein überlistet, damit sie es nicht heiraten muss; Doppelgänger sorgen für Schrecken und können einen um den Verstand bringen, wie etwa in Hans Christian Andersens Geschichte *Der Schatten*; eine Entführung in eine verzauberte

Welt kommt einer wirklichen Prüfung gleich, dichterisch umgesetzt von Angela Carter in *Der Erbkönig*.

Als die Romantiker begannen, in die Fußstapfen der Antiquare und Forscher zu treten, ließen sie die Elfen und Kobolde wieder aufleben, denen sie in Balladen, Kinderliedern, lokalen Legenden und dem Aberglauben begegneten. Vereinzelt finden sich wirkungsvolle Erzählungen in diesen Sammlungen: Thomas Percys *Reliques of Ancient Poetry* umfasst mehrere traditionelle Episoden über unheimliche Zauber, räuberische Ehegatten und übernatürliche Vergeltungsmaßnahmen für einen grausamen Tod. Die Kostproben, die uns diese wunderbaren und alten Geschichten von den Gefahren – und Vergnügen – der Märchenwelt bieten, reißen uns aus den gewöhnlichen Leseerfahrungen.

Im Jahr 1798 veröffentlichten Wordsworth und Coleridge die für die englische Romantik grundlegende und wegweisende Sammlung *Lyrical Ballads*. Insbesondere Coleridge lieferte einige unheimliche Gedichte des Übernatürlichen, die zum Prüfstein der literarischen Imagination wurden: die Ballade vom alten Seemann und dessen verfluchter Schiffsreise (*The Rime of the Ancient Mariner*) sowie das erzählende Gedicht über die verzauberte und in Liebe erblühte Christabel. Im Jahr 1801 verfasste ein Freund von Coleridge, der radikalpolitische Dichter John Thelwall, ein langes Drama, in dem er die Legenden um König Artus ausschmückte: *The Fairy Tale of the Lake: A Dramatic Romance*. Darin kommen eine Zauberin und die gütige Heldin vor, des Weiteren ein »Gefolge aus Elfen« (»train of fairies«), »Riesen des Frostes« (»Giants of Frost«) sowie »Incubus, ein erstarrter Dämon« (»Incubus, a frozen Demon«). Einige Jahre später (1813) vermischte Percy Bysshe Shelley Shakespeares Elfenkönigin Queen Mab mit der Königin der Elfen, Titania, um in seinem langen, politischen Gedicht »Queen Mab« himmlische Visionen zu entwerfen. Für diese Autoren sind die romantischen Feengestalten die mächtigen Stimmen der Imagination, und sie sind imstande, von »unerhörten« Dingen zu sprechen, über die man nicht offen sprechen kann. Coleridges *Christabel* inszeniert ein Drama über die lodernde Liebe zwischen Frauen, während der Traum von Keats' Ritter in der Ballade *La Belle Dame sans Merci* mit rätselhaften erotischen Bildern aufgeladen ist.

Die Menschen des viktorianischen Zeitalters übertrafen den Enthusiasmus der Romantiker noch, was die Beschäftigung mit Mär-