

## Die immer mögliche Verwandlung

### 1) Ein kurzes Plädoyer für die Beschäftigung mit Märchen

Als die Brüder Grimm im Jahre 1811 mit Unterstützung ihres Freundes Clemens Brentano öffentlich dazu aufriefen, Volksliteratur zu sammeln, sahen sie sich durchaus genötigt, dieses Unternehmen im Kreise der Gebildeten zu rechtfertigen. Denn in der Umgebung der feinsinnigen Literaten hatte das Märchen keinen guten Klang, was wohl mit seinem sozialen Ort und den gesellschaftlichen Schichten, denen das Märchen entstammte, zu tun hatte. Ermutigt zu diesem Projekt hatte sie wohl der große Erfolg, den Achim von Arnim und Clemens Brentano mit ihrer Sammlung deutscher Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ kurz zuvor erzielt hatten. Allerdings fanden die von der Aufklärung geprägten Leser weit mehr Gefallen am Kunstmärchen. Sie waren nämlich fasziniert vom Gedanken, sich durch Bildung zu befreien; das Volksmärchen mit seinen wundersamen und fantastischen Wendungen erschien ihnen nur als plumpe Verlegenheitserlösung, die sich vor der rationalen Welterklärung ins Wunder flüchtete und somit als kindisch galt. So urteilte noch einer der Väter der romantischen Bewegung, August Wilhelm Schlegel: *„Was nun die Ammenmärchen betrifft, so wollen wir sie keineswegs geringschätzen ... Jede gute Wärterin soll ihr Kind unterhalten oder wenigstens beruhigen und einschläfern; leistet sie dies durch ihre Geschichtchen „Es war einmal ein König“ usw., so ist weiter keine Forderung an sie zu machen. Wenn man aber die ganze Rumpelkammer wohlmeinender Albernheit ausräumt und für jeden Trödel im Namen der „uralten Sage“ Ehrerbietung begehrt, so wird in der Tat gescheiterten Leuten allzu viel zugemutet.“*

Wenn ich Ihnen nun in der folgenden Stunde diesen alten Trödel doch um die Ohren schmeiße, dann nicht, weil ich hoffe, hier noch auf einen kleinen Rest weniger Gebildeter zu treffen, denen man diese Ammenmärchen zumuten könnte, auch nicht, weil ich Sie frühmorgens bereits wieder einschläfern möchte, sondern in der Hoffnung, in der folgenden Stunde doch manches von dem vermitteln zu können, was der Schweizer Märchenforscher Max Lüthi meinte, als er die Märchen als zwar kleine, aber durchaus formvollendete epische Kunstform bezeichnete. Das Märchen, so Lüthi, sei ein getreuer Spiegel menschlichen Daseins und seiner Möglichkeiten, es sei in seiner Darstellungsweise zwar nicht wirklich, zeige aber in seinen Aussagen ein wahres Menschenbild, wenn auch in wunderbarer Verfremdung.

Das Thema der Verwandlung ist dabei im Märchen zentral. Etwa die Hälfte der 200 Märchen der Gebrüder Grimm dürften in irgendeiner Weise das Motiv der Verwandlung aufgreifen. Das

Märchen ist jene Literaturgattung, in der das Wunderbare und damit auch der Gestaltwandel eine geradezu selbstverständliche Rolle spielt. Ein „richtiges“ Märchen zeichnet sich landläufig gerade dadurch aus, dass in ihm seltsame Wesen wie Hexen, Riesen und geheimnisvolle Männchen auftreten oder sprechende und hilfreiche Tiere. Selbst die Reise zum Himmel oder zur Hölle hinunter ist für den Märchenhelden kein Problem, ja nicht einmal schwierig. Das Märchen wird geradezu identifiziert mit solchen Elementen. Max Lüthi erzählt dazu folgende Episode:

*Ein Schulbub empfängt am Morgen die Lehrerin mit den Worten: „Nicht wahr, Sie erzählen uns heute eine Geschichte! Aber bitte eine richtige! – „Was heißt: eine richtige?“ – „Nun, eine mit Zauber oder mit Räubern oder so.“ Als die Lehrerin dann von Jorinde und Joringel erzählt (in dieser Geschichte wird die Jungfrau Jorinde von einer Hexe in eine Nachtigall verzaubert), sieht sie, wie der Junge sich zum Banknachbar hinüberbeugt und begeistert flüstert: „Es ist eine richtige!“*

Wenngleich die Romantik und vor allem das bürgerliche Interesse des Biedermeiers an einer sinnvollen und nützlichen Kinderlektüre den Märchen in entsprechender pädagogischer Bearbeitung zu mehr Ansehen und Verbreitung verhalf, blieb deren Rolle immer wieder umstritten, so dass noch selbst in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts Bruno Bettelheim einen kleinen Kreuzzug führen musste, um dem Märchen angesichts der Dominanz der realistischen Kinderliteratur zu seinem Recht zu verhelfen. Vom praktischen Nutzen, vom psychischen Sinn der Verzauberung sprach er und wies darauf hin, dass die abenteuerlichen Wendungen im Märchen für Kinder eine adäquate und ideale Sprachform für unbewusste Sachverhalte darstellen und ihnen so bei der Bewältigung ihrer Reifungsprozesse und der damit verbundenen psychischen Probleme helfen. Auch wenn sich Bettelheim um die Renaissance der Märchen große Verdienste erworben hat, scheint mir sein Ansatz zu eng gefasst, da hier das Märchen nicht mehr als Literatur, sondern lediglich in seiner entwicklungspsychologischen Funktion gewürdigt wird.

Der scharfsinnige Polemiker G. K. Chesterton, Autor der Pater-Brown-Detektivgeschichten, brachte bereits 1908 ein überzeugendes demokratisches Argument für die Beschäftigung mit Märchen vor. In seinem Essay „Orthodoxie“ widmete er sich auch den Märchen und hob deren Überlegenheit gegenüber der modernen Weltanschauung hervor: In der Tradition formuliere sich nicht irgendeine vereinzelte oder willkürliche Quelle, in ihr komme das Erbe und damit die gemeinsame Überzeugung einer ganzen Kultur zum Ausdruck. Daher ist *die Volksüberlieferung*, so Chesterton, *normalerweise von der Mehrzahl geistig gesunder Menschen im Dorf geschaffen, während das Buch im Zweifelsfall von dem einzigen Menschen im Dorf geschrieben wird, der verrückt ist.* Aus meiner alltäglichen

beruflichen Erfahrung mit Autoren und Autorinnen muss ich einräumen, dass dies für mich das schlagkräftigste Argument für die Beschäftigung mit Märchen ist, und dass die Chancen insofern groß sind, dass die Märchen vielleicht weit vernünftiger sind als vieles, das sonst geschrieben wird, und dass man hier vor den Idiosynkrasien und dem Wahnsinn einzelner Autoren gänzlich gefeit ist. (Zwar gibt es auch in den Märchen Wahnsinn, dieser folgt jedoch gewissen Regeln und entspricht der Logik der Gefühle und wird von unserer Gesellschaft tagtäglich ohne Anstrengung übertroffen.)

Das Märchen liebt Umwege, und das hat schon ein wenig auf mich abgefärbt: Bevor ich mich nun den Einzelmärchen nähere, möchte ich auf vier außerliterarische „Verwandlungen“ im Zusammenhang der Grimmschen Märchen hinweisen, Verwandlungen, die eine Reaktion auf Publikumswünsche, Lesegewohnheiten und Marketingargumente darstellen. Auch wenn meine Ausführungen darauf zielen, dass Verwandlungen einen Ausdruck für innere, psychische Veränderungen darstellen und menschliche Entwicklungsschritte anzeigen, soll nicht außer Acht gelassen werden, dass sie auch eine kommunikative Funktion erfüllen: Sie wollen Begegnung ermöglichen und Plausibilität herstellen oder stellen schlicht eine Reaktion auf eine Veränderung der Lebensweise dar.

## **2) Außerliterarische „Verwandlungen“**

- 1) Als die Brüder Grimm zum Märchensammeln aufriefen, dachten sie vor allem an Pfarrherrn und Volksschullehrer als Zuträger. Auf den Plan traten jedoch andere. Es waren bürgerliche und adelige höhere Töchter, die diese Märchen sammelten und von ihnen entzückt waren. Nur einmal machte Wilhelm Grimm den Versuch, einer echten Märchenerzählerin „Stoff“ zu entlocken, er besuchte sie im Spital, jedoch, so schrieb er: „Das Orakel blieb stumm.“ Dafür wurde im Nachhinein ein wenig retuschiert. Die jungen Töchter aus besserem Hause passten nicht so recht zu den Vorstellungen, die man so hat, wenn man an die Retter der deutschen Volkstradition denkt. Erschwerend kam hinzu: Manche der Zuträgerinnen sprachen vornehmlich französisch, was zwar die überraschenden Gemeinsamkeiten mit den französischen Märchen erklärt, aber nicht publikumswirksam ist, wenn man deutsche Tradition sammeln und verkaufen möchte. Zweifellos konnten die Grimms diesem Element durchaus auch positive Seiten abgewinnen, Wilhelm Grimm heiratete später eine von diesen Damen, nach außen hin wurden jedoch andere Damen herausgestellt, die besser ins Konzept passten: alte, weise Frauen aus dem einfachen Volk.

2) Ursprünglich handelte es sich bei den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm um ein wissenschaftlich-philologisches Werk. Es sollte durchaus kein „sogenannt unterhaltendes Buch sein, sondern vielmehr ein gänzlich gelehrtes ernstes Ziel vor Augen haben“. Dieses ernste Ziel hat sich jedoch nur sehr zaghafte verkauft, so dass sich der Erfolg der Grimmschen Märchen erst mit einem kleineren Auswahlband und einer immer stärkeren „kindgerechten“ Umformulierung einstellte. Diese Umformulierung zielte auf ein bürgerliches Publikum des Biedermeiers, das in den Geschichten auch eine Erziehungshilfe sah. Weit erfolgreicher als die Grimmschen Märchen wurden daher im 19. Jahrhundert die stärker moralisierenden Märchenfassungen von Ludwig Bechstein.

3) Im Zuge dieser Bearbeitung hat Wilhelm Grimm störende oder befremdliche Elemente, wie Sexualität oder Gewalt, teilweise entfernt. Aus der bösen Mutter wurde durchgehend die böse Stiefmutter. Mehr als ein dezenter Kuss war dem glücklichen Märchenhelden nicht mehr gegönnt. Während in der ursprünglichen Fassung der Rapunzel (KHM 12) das freudige Leben von Prinz und Rapunzel durchaus wörtlich zu nehmen war und unübersehbare Folgen zeitigte: *„Sie lebten lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kam nicht dahinter, bis Rapunzel anfing: Sag sie mir doch, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen“*, so ist in der späteren Fassung von einer Schwangerschaft der Rapunzel keine Rede mehr. Dort verplappert sich Rapunzel, weil sie der Zauberin gesteht: *„Sag sie mir doch, sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge König.“* Der Märchenforscher Heinz Rölleke spricht hier von einer wahrlich an den Haaren herbeigezogenen Textänderung.

4) Die Sammeltätigkeit der Brüder Grimm stellte eine Reaktion auf das Verschwinden der Märchen und ihres sozialen Ortes dar. *„Unter ehrsamem Handwerkern, still wirkenden Bergmännern, den grünen freien Jägern habe sich manche Sitte erhalten, welche zu versammeln hohe Zeit ist, bevor völlige Auflösung erfolgt“*; nannte Jacob Grimm als Ansporn seiner Sammeltätigkeit. In der Tat, in Zeiten allgemeiner Schulpflicht und beginnender Industrialisierung stand der Abbruch der mündlichen Tradition und die Auflösung einer ganzen Erzählkultur unmittelbar bevor. Es war nicht nur das romantische Interesse am eigenen Volk und der Volkskultur, es waren nicht nur die Auswirkungen der Französischen Revolution und die Soldaten Napoleons, die Europa überschwemmten und es nötig machten, das deutsche Wesen in der Geschichte wieder zu entdecken, sondern es war auch eine soziale Verschiebung im Gange, die dem Märchen seinen Lebensort entzog und ihm nur ein Überleben als Buchmärchen sichern konnte.

### 3) Grundtypen der Verwandlung im Märchen

Eine erste Unterscheidung kann zwischen Selbstverwandlung und Fremdverwandlung vorgenommen werden.

#### 3.1. Die Selbstverwandlung

Das Märchen ist humanistisch orientiert oder sogar zentriert: In seinem Mittelpunkt steht der einzelne Mensch. Da bleibt nur wenig Platz für die Selbstverwandlung. Im Gegensatz zur Sage, die vor allem an geheimnisvollen Vorgängen, numinosen Mächten und seltsamen Gestalten interessiert ist, ist das Märchen klar und konkret. Die Gefahr hat im Märchen ein deutliches Gesicht und sie ist an einen Ort gebannt, etwa das Haus der Hexe. Deshalb kann man der Gefahr auch entkommen. Es gibt im Märchen keine geheimnisvollen, schädlichen Mächte, sondern „nur“ konkrete böse Mächte wie die Hexe. Während in den Wäldern meiner Heimat der Klushund sein Unwesen treibt und auf den heimatlichen Almen verzauberte Sennerinnen herumstehen, erzählt das Märchen ganz real vom armen Müllersbursch, von der bedrängten Stieftochter, von der schönen Prinzessin. Seltsame Gestalten haben im Märchen nur am Rande Platz; sie springen dem Helden bei oder stellen ein Hindernis dar, sie haben aber meist nur dramaturgische Funktion: Sie halten die Handlung in Gang.

Das Märchen sieht die Welt mit menschlichen Augen, ohne dass dies zu einer Abwertung der Natur führen würde. Es holt diese nur näher an den Menschen heran. Das Märchen wirkt wie ein Teleobjektiv, es verwandelt die Natur, indem es ihr ein menschliches Antlitz gibt. Sogar die fernen Sterne sitzen auf Stühlchen und die hilfreichen Tiere erweisen sich nachträglich als verzauberte Prinzen. Somit rationalisiert und sanktioniert die Verwandlung nachträglich eine mysteriöse Begegnung zwischen Mensch und Tier. Paradoxerweise entzaubert gerade die wundersame Verzauberung eine seltsame Begegnung im tiefen Wald, weil sie ein Ereignis aus der fremden Welt in den menschlichen Bereich der Begegnung hereinholt. Die Verwandlung rückt das Tier näher an den Menschen heran. Umgekehrt aber entzieht sie auch das Tier dem Menschen. Man weiß nämlich nicht mehr, was in ihm steckt. Die Natur ist nicht mehr berechenbar. Die immer mögliche Verwandlung sorgt dafür, dass alles wertvoll wird. Auch die kleinen Tiere, die der Held vor dem Verderben schützt, die Ameise, die Biene, sie alle können später in einer Form nützlich werden.

Das Bedürfnis, sich in ein Tier zu verwandeln, wie es Wilhelm Hauff im „Kalif Storch“ schildert, existiert im Märchen nicht. Wozu?- müsste man fragen, denn Märchenhelden haben soetwas

nicht nötig. Sie empfinden keine Fremdheit oder Andersartigkeit. Das Märchen kennt nur eine Dimension, es zeigt uns eine einzige Fläche, in der alle Wesen nebeneinander auf gleicher Stufe stehen. Das Tier ist dem Menschen benachbart, es ist Partner und Helfer. Selbst die jenseitigen, übernatürlichen Mächte sind im Märchen benachbart, sie leben dann als altes Männchen oder böse Hexe draußen im Wald.

Es ist geradezu das Merkmal des echten Helden, dass er genauso an die Tiere denkt wie an die Menschen. Im Märchen vom Waldhaus (KHM 172) ist es eine Voraussetzung für die Erlösung, dass das Mädchen zu Tier und Mensch gleich lieb ist. Es gibt hier auch keine Verständigungsprobleme. Das Leben kann aufs engste mit dem Tier verbunden sein, ja geradezu in Form einer Schicksalsgemeinschaft mit ihm verflochten sein.

*„Ducks, du hast mit uns gegessen,  
du hast mit uns getrunken,  
du hast uns alle wohl bedacht,  
wir wünschen dir eine gute Nacht.“*

Auch für die Fortbewegung sind Tiere uninteressant, aus einem für die Märchen ganz charakteristischen Grunde: Der Märchenheld erfährt ständig, dass ihm geholfen wird. Alles wird ihm geschenkt. Er ist im wörtlichsten Sinne ein „Begabter“, nicht einer, der alles kann, aber einer, dem alles geschenkt wird: ein Wünschring da, ein dienstbereiter Riese dort, hier ein Zauberschwert, dort eine Glückshaut bereits bei der Geburt. Selbst in der Not genügt es völlig, dass er weint ... und schon erscheint ein kleines Männchen mit Eierkuchen. Der Märchenheld ist zwar isoliert, völlig allein, benachteiligt und ausgestoßen, aber er ist auch ein kontaktfreudiges Wesen, das überall Freunde findet. Hierin unterscheidet sich das Menschenbild des Märchens grundlegend vom modernen Konzept eines Homo Faber, der sein Schicksal in die Hand nimmt und souverän selber bewältigt, ebenso wie von Kinohelden im Stil eines James Bond oder eines Bruce Willis, die immer noch einen Trick aus dem Ärmel schütteln. An die Stelle von individueller, persönlicher Macht setzt das Märchen universale Sympathie. Es sind die Geschenke der Sterne und der Tiere, die letztlich weiterhelfen.

Die Selbstverwandlung ist daher im Märchen gar nicht nötig und den „Jenseitigen“, fremden Wesen wie Hexen oder Zauberern vorbehalten.

- Eine Vorstufe stellt die **Verkleidung** dar, die meist dazu dient, jemandem eine Falle zu stellen, etwa bei Schneewittchen oder dem Rotkäppchen, wo der Wolf sich als Großmutter verkleidet. Die Verkleidung kann in seltenen Fällen auch Schutzfunktion haben.

Die äußere Gestalt ist für das Märchen verschiebbar, ablösbar wie eine Folie oder austauschbar wie Kegelfiguren. Sie ist nicht wesentlich. Getrennte Liebende und verloren gegangene Familienmitglieder erkennen sich nie an ihrer Gestalt, sondern anhand der Erinnerung an erlösende Hilfe, im Vorzeigen von Ringen und anderen Symbolen der Zusammengehörigkeit oder allenfalls durch ein spezielles körperliches Erkennungszeichen wie ein Muttermal. Dies hat mit der Vorliebe des Märchens für den Zwiespalt von Sein und Schein zu tun: Der Augenschein hilft oft nicht weiter, sondern führt geradewegs in die Irre. Die äußere Gestalt hat zwar einen gewissen Signalcharakter, um das wahre Wesen zu ergründen, braucht es jedoch schon verfeinerte Wahrnehmungsmechanismen. Das macht die Wahl der richtigen Braut so schwierig: Ein Beispiel dazu aus dem Märchen „Die Bienenkönigin“ (KHM 62).

*Die dritte Aufgabe war die schwerste, aus den drei schlafenden Töchtern des Königs sollte die jüngste und die liebste herausgesucht werden. Sie glichen sich aber vollkommen und waren durch nichts verschieden, als dass sie, bevor sie eingeschlafen waren, verschiedene Süßigkeiten gegessen hatten, ... die jüngste einen Löffel voll Honig. Da kam die Bienenkönigin und versuchte den Mund von allen dreien.*

- **Auf die Verkleidung folgt die echte Selbstverwandlung zur Demonstration der eigenen Macht bzw. als Wettstreit der Zauberer**

Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die Episode aus dem „Gestiefelten Kater“. Dieses Märchen wurde von den Gebrüder Grimm aufgrund der zu starken Anlehnung an die französische Vorlage von Charles Perrault ausgeschieden. Der arme Müllerssohn hat als dritter Sohn den geringsten Erbteil gezogen, einen „unnützen“ Kater. Nun ist natürlich im Märchen etwas Lebendiges immer wertvoller als irgendwelche Schätze oder Gegenstände. Ich vermute, das ist einer der „unvernünftigen“ Elemente des Märchens, die G.K. Chesterton dazu veranlassten, im Märchen das Vernünftigste überhaupt zu sehen. Jedenfalls, der Kater erweist sich als sehr listig und macht sich daran, für seinen Herrn Reichtum zu erobern. Dazu möchte er dem großen Zauberer dessen Ländereien abluchsen. Er schmeichelt dessen Eitelkeit und fordert ihn zu einem Machtbeweis heraus.

*Der Zauberer stand als ein Löwe vor dem Kater. Das ist unglaublich und unerhört, dergleichen hätt ich mir nicht im Traume in die Gedanken kommen lassen. Aber noch mehr als alles andere wäre es, wenn du dich auch in ein so kleines Tier, wie eine Maus ist, verwandeln könntest. Das wird dir doch zu hoch sein ... Oh ja, liebes Kätzchen, das kann ich auch.*

und damit ist es um den Zauberer auch schon geschehen.

Das Märchen spielt hier sehr reizvoll mit einem eigenen Stilprinzip, dem „Achtergewicht“, demzufolge die dritte Aufgabe immer die schwerste ist und die größte Besonderheit aufweist. Es ist also keineswegs nur Dummheit, wenn der Zauberer sich vor der Katze in eine Maus verwandelt. Im Märchenland ist die dritte Aufgabe immer die schwierigste, dass man hier nicht mehr aufhören kann, entspricht völlig der emotionalen Logik. Es ist geradezu charakteristisch für die Bösewichter im Märchen, dass sie mit aller Gewalt nur noch ein Ziel verfolgen, auch wenn sie dabei selber draufgehen.

- **Das Motiv der „Magischen Flucht“:**

Eine Form des Wettstreits ist das Motiv der „Magischen Flucht“. Im Märchen vom Fundevogel (KHM 51) flüchten zwei Kinder vor der Köchin, die eine Hexe ist. Sie möchte den Buben mit Namen Fundevogel in heißem Wasser kochen. Lenchen, die Stiefschwester, verrät den Plan und flüchtet mit ihrem Bruder. Als die Kinder von den Knechten der Hexe verfolgt werden, tarnen sie sich. Sie verwandeln sich in eine Kirche mit einer Krone und später in einen See mit einer Ente darauf. Um die Ente zu erwischen, will die Hexe den See austrinken, wird dabei aber von der Ente in den See gezogen und ertrinkt.

Die Verwandlung der Kinder erfolgt mithilfe einer Beschwörungsformel. Andere, jenseitige Dimensionen kommen im Märchen meist in gereimter Sprache oder in Formeln zum Vorschein. Das gebundene, geformte Wort verleiht Macht über die Natur und es erinnert an mittelalterliche Zaubersprüche.

*„Fundevogel, verlässt du mich nicht, so verlass ich dich auch nicht.“*

*Fundevogel sagte: „Nie und nimmermehr.“*

und damit ist die Verwandlung vollzogen.

Die Verbindung der beiden Kinder bildet sich nochmals in der Verzauberung ab: Die Kinder verwandeln sich in Kirche und Krone, in See und Ente. Damit bringt das Märchen präzise zum Ausdruck, dass es die Beziehung der Kinder ist, die sie vor der Hexe schützt. Die Freundschaft der Kinder erzeugt einen Ring, der die Macht der Hexe bricht. (Denn Hexen müssen ihr Objekt normalerweise berühren können, um ihm zu schaden).

Dass die beiden Kinder die Hexe, die auch noch über Knechte verfügt, besiegen können, überrascht, passt aber zur Logik des Märchens, die meist den Schwachen und Verachteten zum Sieg verhilft. Die Hexe unterliegt gerade deshalb, weil sie nur auf ihre eigene Macht vertraut. So rennt sie blind ins Verderben, denn sie hat zwar willfährige Knechte, aber keine hilfreichen Freunde, die ihr zeigen, wie sie aus ihrer Situation einen kreativen Ausweg findet. Die Macht liegt

im Märchen nicht in den Machtmitteln, sondern in der Beziehungsfähigkeit des Helden begründet.

Von den Zauberern und Hexen abgesehen, braucht es für die Verwandlung in eine Tierexistenz Beschwörungsformeln oder andere Instrumente. Dies zeigt, dass das Märchen keineswegs auf einer naiven oder sogenannten primitiven Ebene steht, für die Tier und Mensch auf derselben Stufe stehen, sodass die Verwandlung in ein Tier keine besondere Sache sei. Das Märchen ist gedanklich bereits entfernt von einer naiven Identität von Mensch und Tier: Der Gedanke ursprünglicher Kulturen, denen zufolge die Verwandlung in ein Tier auch etwas Positives sein kann und Stärke oder Macht symbolisiert, ist dem Märchen fremd.

### 3.3. Fremdverwandlungen

Unter den Fremdverwandlungen bilden die Tierverwandlungen den Schwerpunkt. Zunächst möchte ich jedoch kurz auf das Motiv der Verwandlung als **Belohnung** hinweisen. Für das Märchen ist dieser Aspekt allerdings nicht so wichtig, denn im Ablauf des Märchens stellt die Belohnung oft das Ende der Geschichte dar und besteht dann in der schönen Prinzessin. Die ist so vollkommen schön, dass es nichts mehr zu verwandeln gibt. Frühere Belohnungen sind nur dort nötig, wo man den Helden aufmuntern, rehabilitieren oder vorantreiben muss, wenn der Held in einer absoluten Notlage steckt oder gar nicht weiß, was in ihm steckt. Dies kommt etwa dort zum Tragen, wo ein Körperteil des Helden vergoldet wird, so im Aschenputtel oder im Eisenhans.

Das Märchen zeigt uns keine Personen oder Individuen, sondern bloße Figuren, meist ohne emotionales Erleben. Da es über keine seelische Tiefe verfügt, muss es seine Figuren äußerlich charakterisieren, über Handlungen oder Aussehen, indem es sie gleichsam anmalt. Die goldene Farbe bedeutet dann den Wert einer Figur, gar nicht unbedingt in moralischer Hinsicht, sondern primär als Auserwählung.

In gewisser Weise ist das Märchen eine apokalyptische Literaturform. Apokalyptisch verstehe ich hier nicht im populären Sinne einer Weltuntergangsstimmung, sondern im biblisch-theologischen Sinne. Das griechische Wort meint das Enthüllen des Verborgenen, d.h. es geht um das Aufdecken des Zukünftigen. Die Apokalypse spielt in einer Zeit der Bedrängnis, sie bringt jedoch unaufhaltsam die eigentliche Wahrheit an den Tag. Ähnlich zeigt die Goldverwandlung diese zukünftigen, noch verborgenen Qualitäten an; es wird sich eben offenbaren, was im Helden steckt. Das Gold symbolisiert dabei die Besonderheit dieser Person. Es stellt die Übereinstimmung von innerem Wert und äußerem Anschein her, die in der Welt normalerweise nicht gegeben ist, aber eine Zielform des Märchens darstellt.

In der Geschichte von der Goldenen Gans wird aus einem Aschenkuchen ein feiner Eierkuchen, als dieser geteilt wird. Frau Holle überschüttet die brave Tochter mit Gold, damit diese zuhause ein gutes Leben hat und von der Stiefmutter akzeptiert wird. Eisenhans lässt den jungen Prinzen am Goldbrunnen Wache halten. Aus Unachtsamkeit bekommt dieser dabei goldene Haare. Diese goldenen Haare signalisieren in der Folge in allem sozialen Elend, das der Junge durchmachen muss, seine Verbindung zu dem mächtigen, aber verborgenen Eisenhans. Sie erinnern somit an seine königliche Herkunft und ermöglichen ihm auch den sozialen Aufstieg. Sie verweisen auf seine verborgene Macht, die in der Freundschaft mit Eisenhans besteht.

### **Die Tierkinder**

Eine andere Art Erinnerung, eine negative jedoch an eine grundsätzliche und von Anbeginn an bestehende Beschädigung, stellt die Existenz der Tierkinder dar. Es handelt sich um Mischwesen von Tier und Mensch, die nach langer Kinderlosigkeit der Eltern doch noch geboren werden. Bald nach ihrer Geburt sehnen die Eltern den Tod des Kindes herbei, um von ihm erlöst zu werden.

Hier ist vor allem auf „Hans, mein Igel“ (KHM 108), der es als Hahnreiter zur Titelfigur von Heidelbachs Märchensammlung gebracht hat, und „Das Eselein“ (KHM 144) zu verweisen. Ungeachtet dieser schlechten Ausgangsposition gehen die beiden unverdrossen ans Werk. Sie folgen ihren musikalischen Neigungen und bringen es darin zu einer gewissen Meisterschaft. Zudem demonstrieren sie gerade durch ihre künstlerische Tätigkeit ihre besondere Menschlichkeit. Es ist ihr Handeln, das ihre Gestalt widerlegt. Mithilfe der Musik erwirbt sich das Eselein eine hervorragende gesellschaftliche Stellung, so dass ihm zum Schluss sogar die Königstochter angetragen wird. Im Brautgemach wirft er die Eselshaut einfach ab und erweist sich als schöner Prinz. Nach der Hochzeitsnacht offenbart die Braut dem Vater, dass sie ihren Mann behalten möchte, denn „sie habe ihn so lieb, als wenn er der allerschönste wäre“. Die Eselsgestalt motiviert hier lediglich das Weggehen des Esels, ansonsten lässt sie sich nach der Hochzeit leicht abstreifen und verbrennen. Die Eselsgestalt dient lediglich als Hülle, die verbirgt, „was für einer dahintersteckt“.

Bei „Hans, mein Igel“ äußert die Braut angesichts beginnender Intimitäten zwar gewisse Bedenken, jedoch kann auch er schließlich seine Tiergestalt ablegen. Die Tierkinder stellen eine Variante zu den Geschichten vom Dummling oder vom benachteiligten Sohn dar. Das Motiv für die Tiergestalt ist unwichtig; das Märchen denkt nicht kausal; in seiner Logik ist das Problem lediglich der Ausgangspunkt für die Handlung, für die Suche nach Erlösung, die der Held in der Fremde findet. Die Tiergestalt entspricht der Vorliebe des Märchens für Polaritäten und extreme

Gegensätze oder Entwicklungen: Sie ist nicht etwas Wesenhaftes, sie stellt nur eine zusätzliche Schwierigkeit für den gesellschaftlichen Aufstieg dar und betont die Diskrepanz von äußerem Anschein und innerem Wesen.

- **Die Tierverwandlung**

Eine wichtigere Rolle als die Tierkinder spielt die Tierverwandlung: In seltenen Fällen kann die Tierverwandlung eine Schutzfunktion ausüben. Sie dient dann als Bild für die Freundschaft eines mächtigen Wesens oder steht für eine intellektuelle Überlegenheit und zeigt, dass man sich in einer schwierigen Situation zu helfen weiß. Im Märchen vom Teufel mit den drei goldenen Haaren (KHM 29) erhält ein Glückskind den Auftrag, drei goldene Haare vom Teufel herbeizuschaffen, wobei die Haare ein Symbol für die Kraft und Weisheit eines Wesens darstellen. Tatsächlich hat das Glückskind Glück, denn die Großmutter des Teufels hilft ihm. Sie verwandelt ihn in eine Ameise, versteckt ihn in ihrem Rock und verschafft ihm so die nötigen drei Haare.

Gravierender im Verhältnis zu diesen kurzfristigen Verwandlungen, die ja nur für eine Probe oder eine List andauern und wo sofort wieder die Rückverwandlung erfolgt, sind jene, in denen die Tierverwandlung dauerhaft ist.

**Verwandlung als Strafe oder aufgrund von Versagen:**

Im schon genannten Märchen von der Bienenkönigin werden die zwei älteren Brüder in Stein verwandelt, weil sie die Aufgaben nicht lösen können. Die Verwandlung besiegelt, dass sie die Erlösung nicht bewerkstelligen konnten und nun ebenfalls der Macht des Zauberers unterliegen. Da im Märchen alles über Handlung und Begegnung geschieht, ist die Versteinering die strengste Bestrafung und mit dem (allerdings nur formal existierenden) Tod gleichzusetzen.

**Verwandlung aufgrund von Verwünschung oder Verdrängung:**

Hier liegt meist ein Geschwisterkonflikt oder das böse Wirken einer Hexe zugrunde.

Die sieben Brüder werden in Raben verzaubert (KHM 25), weil der Vater sie verwünscht, als sie das Wasser für die Nottaufe des Schwesterchens nicht rechtzeitig herbeischaffen. Drastischer ist der Sachverhalt in der ähnlichen Geschichte „Die zwölf Brüder“ (KHM 9) dargestellt: Das dreizehnte Kind ist das vom König lang ersehnte Mädchen. Die Brüder sollen sterben, damit das Mädchen das ganze Erbe erlangt. Der König lässt bereits die Särge anfertigen, da wird der Plan entdeckt und die Brüder flüchten in den Wald. Nach zehn Jahren erfährt die Schwester jedoch von der Existenz der Brüder, als nämlich bei der großen Wäsche die Hemden der Brüder mit dabei sind. Logisch gesehen ist es natürlich Unsinn, die Hemden der vertriebenen Brüder zu

waschen. Auch hier übersetzt das Märchen emotionale Vorgänge in Konkretes und Sichtbares. Die Brüder lassen sich nicht völlig verdrängen, sie sind zumindest in Form der Hemden gegenwärtig. In der Parallelfassung von den sieben Raben erfährt das Mädchen durch das Gerede der Leute von der Existenz ihrer Brüder. Das Bild mit der Wäsche ist jedoch viel eindringlicher und sinnlicher. Das Märchen ist sinnenfällig und konkret. Letztlich ist es die Vorliebe der Märchen für solche Situationsbilder, die ihre Individualität und ihre Attraktivität ausmachen. Rein von der Struktur her und auch von den Motiven nämlich sind die Märchen begrenzt und wiederholen sich rasch. Trotz des eher sparsamen und knappen Erzählstils verfügen sie jedoch über eine reichhaltige „elementare Ikonographie“, wie es Volker Klotz genannt hat. Er bezeichnet damit charakteristische Situationsbilder, in denen sich wie in einem Brennspeigel die Stimmung eines kompletten Märchens konzentriert, so dass sich die unverwechselbare Atmosphäre eines Märchens und damit seine Identität in einem einzelnen Bild ausdrückt: Das betrogene Rumpelstilzchen, das aufstampft und sich zerreißt; Rapunzel, die durchs Turmfenster ihre Haare herunterlässt, die Prinzessin, wie sie als Gänsemagd mit ihrem enthaupteten Pferd Falada spricht; das jüngste Kind, das die schon angefertigten Särge aufstöbert. In der Verwandlung konkretisiert sich ähnlich wie in diesen Situationsbildern das emotionale Geschehen eines Märchens. Ein solches Element ersetzt langwierige epische Schilderungen. Zum Vergleich sei auf folgende Textpassage aus einem großen Roman des 20. Jahrhunderts hingewiesen:

*Die Strafe beginnt. Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten, los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht ...*

So schildert Alfred Döblin in „Berlin Alexanderplatz“ die Seelenwelt seiner Hauptfigur Franz Biberkopf. Das Märchen würde die Straßenbahn einfach in einen Feuer speienden Drachen verwandeln und damit wäre alles gesagt, ohne dass man Zahnarzteerinnerungen bemühen müsste. Andererseits: Was Döblin hier an emotionalem Geschehen ausführlich schildert, müssen erwachsene Leser von Märchen im Kopf hinzudenken, wenn das Märchen mehr sein soll als ein erstarrtes Klischee oder ein nacktes Skelett.

Zurück zu den sieben Raben: Die Erlösung vollzieht sich in einer langen Suchwanderung oder durch eine lange Prüfungszeit. Im Parallelmärchen von den sechs Schwänen (KHM 49) sitzt das Mädchen im Wald auf einem Baum und muss für die Brüder ein neues Gewand nähen. Da sie während dieser Zeit nicht sprechen darf, irgendein dahergelaufener König sie jedoch vom Baum pflückt und zur Königin macht, gerät sie in eine schwierige Situation und soll schließlich auf

Betreiben der Schwiegermutter als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden. Erst im letzten Moment ist die Frist abgelaufen und die erlösten Brüder retten sie. Die Familiengeschichte des Mädchens wirkt also massiv in ihre Ehe hinein und bedroht letztlich sogar ihr Leben selbst. So schnell wird man die Herkunftsfamilie eben nicht los. Erst nach der Erlösung ihrer Brüder kann die Schwester mit ihrem König in Freuden leben - Strukturen, die sich auch in modernen psychotherapeutischen Theorien zur Familiensituation wiederfinden.

Diese Verwünschung kann jedoch auch **aus Unachtsamkeit** geschehen. Im Märchen „Die Rabe“ (KHM 93) erfolgt die Verwandlung, weil das Mädchen der Mutter auf die Nerven geht. Bruno Bettelheim vermutet hier ein *„zugrunde liegendes unaussprechbares, unannehmbares, instinkthafes sexuelles Verhalten des Töchterleins, da normales Kindergeschrei wohl kaum zu einer derartigen Verwünschung Anlass geben könne“*. Mir hingegen erscheint Kindergeschrei als Auslöser solcher Verwünschungen durchaus plausibel. Möglicherweise liegt es aber auch an meiner eingeschränkten sexuellen Phantasie, dass ich mir nicht vorstellen kann, was für ein unaussprechlich-unanständiges sexuelles Verhalten ein Kleinkind an den Tag legen könnte, das noch auf den Armen herumgetragen werden muss. Da das Märchen sich eigentlich nie für Motive interessiert, stellt sich die Frage, ob es legitim und sinnvoll ist, diese Leerstellen mit rein spekulativen Annahmen aufzufüllen.

Einen eigenen Typus stellen die Märchen mit einem **Tierbräutigam** dar.

Beispiele hierfür sind „Das singende, springende Löweneckerchen“ (KHM 88) oder „Die Alte im Wald“ (KHM 123). Im Extremfall handelt es sich nicht einmal um ein Lebewesen, sondern gar um einen Prinzen, der in einen Eisenofen verwandelt ist (KHM 127). Verständlicherweise hat hier dann die Prinzessin einige Bedenken: *„Lieber Gott, was soll ich mit dem Eisenofen anfangen.“* Vorrangig zeigt sich, dass es sich bei der Annäherung des Liebespaares um einen langen und schwierigen Prozess handelt, dass man den Geliebten eventuell sogar erst freischrapen muss und dass das geliebte Wesen sich vorerst im Einflussbereich einer fremden Macht befindet oder zumindest als wesenhaft anders erfahren wird. Seelischen oder geistigen Abstand zeigt das Märchen räumlich oder gestaltnäßig. Wiederum liegt Bruno Bettelheim falsch, wenn er meint: *„So verschieden diese Geschichten (vom Tierbräutigam) im Einzelnen sind, eines haben sie alle gemeinsam, dass nämlich der Sexualpartner zunächst als Tier erlebt wird.“* Zwar wird der Bräutigam zunächst von seiner Gestalt her als Tier wahrgenommen, während der Nacht und im Schlafgemach jedoch ist er immer der schönste Prinz, und sofern die Prinzessin das einmal verstanden hat, setzt sie alles daran, ihren verzauberten Prinzen zu erhalten oder zu erlösen. Im Gegensatz zu Bettelheim ist es gerade die Sexualität, wo der Tierpartner als Mensch erfahren wird. Allfällige Theorien, denen

zufolge Frauen sich – völlig unbewusst – nach tierischen Sexualpartnern sehnen, lassen sich also mit den Märchen nicht belegen.

Meines Erachtens spielt es bei der Ausbildung dieses Typs eine Rolle, dass das Märchen, obwohl es im Allgemeinen keine besonders engen oder stereotypen Geschlechterrollen transportiert, für Prinzessinnen schlechthin kein allzu großes Handlungsrepertoire bietet: Für den männlichen Helden ist die Aufgabenstellung klar: den Drachen besiegen oder sonst etwas Außerordentliches leisten und sich damit die Königstochter als Belohnung verdienen. Weil nun die Prinzessinnen in der Regel selten auf der Straße zu finden sind, die Helden im Märchen aber fast notwendig Wandernde sind, muss das Märchen hier zu dramaturgischen Tricks greifen und das Drehbuch entsprechend verändern, wenn es das Schicksal von weiblichen Heldinnen thematisieren will. Hier gibt es im Prinzip nur vier Möglichkeiten:

1. Das Standardmodell: Die Prinzessin wartet auf ihre Eroberung.
2. Die Steigerung dieses Modells: Die Königstochter macht sich künstlich wertvoll, indem sie sich hochmütig als Männerfeindin outet und äußerst schwierige Aufgaben erfindet. In diesem Fall säumen die Leichen hingemetzelter Männer den Aufgang zum Schloss.
3. Die dritte Version - persönlich unangenehm, aber effektiv - schickt die Prinzessin ins Exil: Die Königstochter wird vertauscht und zur Gänsemagd, oder sie erhält eine neue Stiefmutter und muss flüchten.
4. Die Version vom Tierbräutigam, den man zähmen und erlösen muss, ist zumindest in epischer Hinsicht die Luxusvariante: Die Prinzessin widmet sich jahrelang der oft schwierigen Zähmung. Mit dramatischen Rückfällen muss hier gerechnet werden; ist der schöne Prinz erst mal frei gelegt und voll entwickelt, verfällt er in der Regel ohne Überlegung dem nächstbesten weiblichen Wesen und die Suche beginnt von vorn. Viel Dulden und langes Warten ist angesagt, dennoch bietet keine andere Rolle den weiblichen Heldinnen ein ähnlich großartiges Feld, um ihre Qualitäten zu beweisen. Die Geschichte vom Tierbräutigam ist quasi das weibliche Pendant zur männlichen Drachentötung oder dessen unblutige und Ressourcen schonende Ablöse. Der männliche Held köpft den Drachen und nimmt die Prinzessin, die weibliche Heldin zähmt den Löwen und gewinnt damit einen Prinzen.

#### Der letzte Typ: **Verwandlung als Zuflucht**

Das Märchen kennt streng genommen keinen Tod, es kennt auch keine Zeit, überhaupt kein Wachsen und Werden. Von daher existiert das, was wir normalerweise als Verwandlung bezeichnen, im Märchen nicht: Es gibt dort kein Altern, es gibt auch keine prägenden

Erlebnissen, die sich im zerfurchten Antlitz widerspiegeln. Weil die Personen im Märchen nur über eine Oberfläche verfügen, haben sie kein Innenleben. Nun erobert paradoxerweise das Innenleben die Außenfläche: Die äußere Verwandlung wird zum Indikator innerer Veränderungen und Vorgänge.

So übersetzt das Märchen innere Gefühle in Handlung. Der Mord wird dabei zum Ausdruck der Verdrängung eines Rivalen, wobei der Gemordete eine vorübergehende Zuflucht in einer anderen Gestalt finden kann. Die Ermordeten können als Geist, als Wiedergänger auftreten, so etwa in „Brüderchen und Schwesterchen“ (KHM 11), oder eben als Tier ... und sie offenbaren sich wiederum durch ihren Sprechgesang als Jenseitige:

*„Was macht mein Kind? Was macht mein Reh?*

*Nun komm ich noch einmal und dann nimmermehr.“ (Brüderchen und Schwesterchen)*

Im Märchen von den drei Männlein im Walde (KHM 13) vollzieht die neidische Stiefmutter einen kaltblütigen Mord:

*Als die Stiefmutter von dem großen Glücke gehört hatte, so tat sie, als wollte sie einen Besuch machen ... packte die Königin und warf sie zum Fenster hinaus in den vorbeifließenden Strom.*

Das Märchen hat kein so intellektuelles Konzept wie die Vorstellung von der Seele und es kennt auch kein Jenseits. Seinem Gerechtigkeitsinn jedoch entspricht es, dass die Gemordeten nicht vergessen werden und deren Schicksal nicht vertuscht werden kann. Mehr noch: Innerhalb einer knappen Frist können die Lebenden die Toten zurückholen, wenn es eine Person gibt, die den Toten im Leben hält, dh. wenn der Tote noch eine „Aufgabe“ hat und die Zurückgebliebenen für den Toten ansprechbar bleiben.

So taucht die ermordete Königin in der Nacht wieder als Ente auf, sie schwimmt auf dem Fluss daher, um sich nach dem Zustand von König und Kind zu erkundigen.

Eines der extremsten Beispiele für eine solche vorübergehende Zuflucht im Tierreich liefert das plattdeutsche Märchen „Von dem Machandelbaum“ (KHM 47). Aufgrund seines grauenhaften Inhalts nimmt es eine Sonderstellung ein. Die Brüder Grimm rechneten ausgerechnet dieses bizarre Gruselmärchen zu den Musterbeispielen eines Märchens, denn formal ist es in der Tat sehr übersichtlich und klar.

Der Machandelbaum ist der Wacholderbaum und das Märchen nimmt seinen Anfang mit einer wundersamen Geburt. Nach langer Kinderlosigkeit genießt eine Frau Wacholderbeeren, diese gelten als Fruchtbarkeitssymbol. Die folgende Schwangerschaft ist nun eingebettet in eine Erneuerung der gesamten Natur, die eindrucksvoll im Aufblühen des Wacholderbaums dargestellt wird. Bei der Geburt des Kindes stirbt die Mutter. Die Stiefmutter bringt das ungeliebte Kind um, damit das Erbe der eigenen Tochter bleibt. Nun möchte die Stiefmutter in einem klugen Komplott die Schuld auf ihre Familienmitglieder abwälzen: Sie flickt das tote Kind notdürftig zusammen und setzt es an die Türe. Die Tochter berichtet nun, dass ihr Stiefbruder etwas seltsam aussieht:

*„Moder“, säd Marleenken, „Broder sitt vör de Döbr un süht ganß witt uut un bett enen Appel in de Hand, ik heb em beden, he schull my den Appel gewen, awerst he antwöörd my nich, do wurr my ganß grolich.“*  
*„Gab nochmaal hen“, säd de Moder, „ un wenn he dy nich antworden will, so gif em eens an de Oren.“*

Man kann sich ausmalen, was passiert: Marlenchen kommt wenig später in die Küche zurück:

*„Ach, Moder, ik hebb mynem Broden den Kopp afslagen“, un weend un weend un wull sik nich tofreden gewen.*  
*„Marleenken“, säd de Moder, „wat best du dahn! Awerst swyg man still, dat et keen Mensch maarkt, dat is nu doch nich to ännern; ny willen em in Suhr kaken.“*

Auch wenn mir die genaue Bedeutung des Wortes „Suhr“ unbekannt ist, ist das lautmalerische Verständnis doch einigermaßen hinreichend. Der Bruder wird nun zu einer Art Eintopf verarbeitet und dem hungrigen Vater vorgesetzt, wobei sich folgendes Gespräch ergibt:

*„Wo is denn myn Sähn?“*  
*„Ach“, säd de Moder, „he ist äwer Land gaan, he wull door wat blywen.“*  
*„Wat dait he denn door? Un heft my nich maal Adjüüs sechd! ... Dat is doch nich recht, he hadd my doch Adjüüs sagen schullt.“ ... „Ach, Frau“, säd he do, „wat smecket my dat Äten schön? Gif my mehr!“ Un he eet un eet, un de Knakens smect he all ünner den Disch.*

Da geht Marlenchen nun her, nimmt die Beenkens und Knakens und nimmt auch noch seidenen Faden und flickt den Bruder wieder zusammen und legt ihn unter den Wacholderbaum. Ähnlich wie der Christbaum ist der Wacholderbaum mit seinen immergrünen Zweigen Symbol der Lebenskraft und des ewigen Lebens. Es beginnt zu nebeln und ein schöner singender Vogel entspringt dem Baum. Dieser Vogel fliegt nun zum Goldschmied, zum Schuster und zum Müller, singt überall sein Lied, in dem er die Schandtät der Stiefmutter offenbart. Er erhält dafür

Geschenke und kommt anschließend zurück, beschenkt Vater und Schwester mit seinen Gaben und erschlägt die Mutter mit dem Mühlrad des Müllers. Der Vogel verwandelt sich zurück in den Sohn und alle leben glücklich und zufrieden.

Die Ermordung des Stiefsohnes zielt auf eine Manipulation des Familiengefüges und der Beziehungen untereinander. Die Mutter will den Stiefsohn eliminieren und Vater und Tochter zu Komplizen machen, erreicht aber schließlich nur ihre eigene Hinrichtung. Es entspricht der Logik des Märchens, dass die schlechten Taten auf den Täter selbst zurückfallen. Für den ermordeten Sohn eröffnen sich gerade in seiner neuen Existenz als Vogel – bezeichnenderweise durch den Gesang – Machtmittel, die ihm sonst nicht zur Verfügung stehen, da er nun als schöner Vogel die Unterstützung verschiedener Dorfbewohner erhält.

Trotz aller Gewalt und Brutalität: Die Macht böser Kräfte ist im Märchen immer beschränkt. Zu gegebener Zeit kommt deren unheilvolles Handeln an den Tag und sie verschwinden sang- und klanglos. Insofern weicht Nikolaus Heidelbach, der in seinem Bilderbuch „Die dreizehnte Fee“ in Anlehnung an Dornröschen eine breite Vielfalt an menschlichen Ängsten und seelischen Grausamkeiten entfaltet, vom Märchen ab, denn das Märchen thematisiert nicht die abgründigen Ängste, sondern das erfolgreiche Handeln des Helden. Für das Märchen besteht das Ziel der Geschichte darin: schön und gut zu werden. Letzlich entspricht Heidelbach jedoch dem Grundzug des Märchens, indem er als dreizehnte Fee die „gute“ Lehrerin auftreten lässt, die die bösen Kräfte in Schach hält, so dass die Geschichte schließlich positiv mit dem Bild der Schmutzmantelfee endet.

Die Verwandlung im Märchen erscheint als Ausdruck der wunderbaren Möglichkeiten, die dem Helden offen stehen. Im Vorausblick auf das gute Ende, auf die zu erlangende Prinzessin und das zu gewinnende Königreich steht die Verwandlung für die grenzenlose Veränderbarkeit, für traumhafte Aufstiegschancen und letztlich für die phantastische Erlösung. So entwirft das Märchen eine radikale Utopie: Es setzt auf das Erlangen der vollendeten menschlichen Gestalt und bewahrt einen starken Vorbehalt gegenüber der Wirklichkeit. Es beharrt darauf, gut und schön zu werden, während das Böse verwandelt oder vernichtet wird.

Diese Abkehr von der oberflächlich sinnhaften Realität und ein gewisses Misstrauen gegenüber unserer alltäglichen Wahrnehmung sind auch charakteristisch für das Werk der österreichischen Schriftstellerin Ilse Aichinger. In ihrem Gedicht „Winterantwort“, das ich an das Ende meiner Ausführungen stellen möchte, nimmt sie auf Märchenmotive Bezug. Diese nämlich sind es, die unseren Blick über die gewohnten Grenzen hinausführen und der engen definierten Realität die unaufhörliche Suche im Wald des Lebens gegenüberstellen: Erst jenseits aller sinnlichen

Wahrnehmung erfolgt die Überschreitung aller vordergründigen Grenzen. Der Himmel ist erst in der Undeutlichkeit des geheimnisvollen Waldes zu finden.

#### *Winterantwort*

*Die Welt ist aus dem Stoff,  
der Betrachtung verlangt:  
keine Augen mehr,  
um die weißen Wiesen zu sehen,  
keine Ohren, um im Geäst  
das Schwirren der Vögel zu hören.  
Großmutter, wo sind deine Lippen hin,  
um die Gräser zu schmecken,  
und wer riecht uns den Himmel zu Ende,  
wessen Wangen reiben sich heute  
noch wund an den Mauern im Dorf?  
Ist es nicht ein finsterer Wald,  
in den wir gerieten?  
Nein, Großmutter, er ist nicht finster,  
ich weiß es, ich wohnte lang  
bei den Kindern am Rande,  
und es ist auch kein Wald.*

#### Literatur:

Ilse Aichinger, verschenkter Rat. Gedichte. Frankfurt am Main 1978.

Bruno Bettelheim, Kinder brauchen Märchen. 23. Auflage, München 2001.

Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Nach der Großen Ausgabe von 1857, herausgegeben von Hans-Jörg Uther. München 1996.

Brüder Grimm, Alte Märchen der Brüder Grimm. Ausgewählt von Helga Gebert nach der Ausgabe von 1812 bzw. 1815, Weinheim 1985.

Gilbert K. Chesterton, Die Ethik des Elfenlandes. In: Ders., Orthodoxie. Eine Handreichung für die Ungläubigen. Frankfurt am Main 2000, S. 95 – 132.

Nikolaus Heidelbach, Die dreizehnte Fee. Weinheim 2002.

Verena Kast, Märchen als Therapie. Olten 1986.

Volker Kotz, Das europäische Kunstmärchen. Stuttgart 1985.

Max Lüthi, Es war einmal ... Vom Wesen des Volksmärchens. 8. Auflage, Göttingen 1998.

Max Lüthi, Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Neunte Auflage, Stuttgart 1996.

Max Lüthi, Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie. Düsseldorf 1975.

Heinz Rölleke, Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. 3. Auflage, Bonn 1992.