

Ruth Neubauer-Petzoldt

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

E-Mail: rneubauer@hotmail.de

Nostalgie, Utopie und Spiel in Märchenerzählungen der deutschen Gegenwartsliteratur

ABSTRACT

Nostalgia, utopia and play in fairy tales of contemporary German literature

Fairy-tale motives and narratives seem to be more up to date than ever and are employed and updated in a wide variety of mode in the German literature of the 20th and the 21st century. M.L. Kaschnitz' *Der alte Garten* – a tale between idyll and apocalypse – offers an utopian concept of human life in harmony with nature, addressing men's moral responsibility. Wit and irony, parody and gender play structure K. Duve's fairy-tale-novel *Die entführte Prinzessin* and her 'corrections' of the KHM-pretexts in *Grrrimm*. Very different again is M. Lüder's *Aminas Restaurant* using elements of oriental fairy tales as escape routes from reality. These and many other examples employ fairy-tale elements as collective survival narratives in – or even especially in – times of modern and postmodern crises.

Keywords / Anahtar Sözcükler: Parody, gender play with fairy-tale motives, utopian concept, correction of Grimm-pretexts, escapist function, collective survival narratives in crises.

Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie – alles Poetische muß märchenhaft sein.
Novalis, *Magische Fragmente*

Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen.
Walter Benjamin, *Der Erzähler*

Denn mit den Wäldern [...] sterben die Märchen aus.
Günter Grass, *Die Rätin*

Dann macht, daß alles gut wird.
Karen Duve, *Die entführte Prinzessin*

Echoraum Märchen

Märchen sind auch in der deutschen Gegenwartsliteratur als intertextueller Echoraum und als tradiertem Erzähltypus der ‚einfachen Form‘ mit feststehendem Ablauf und Personal präsent und erfahren auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Intentionen Aktualisierungen, die sich oft weit von der ursprünglichen Form des ‚Volksmärchens‘ entfernen.

Dieser Beitrag will in der detaillierten Analyse von drei Erzählungen: Marie Luise Kaschnitz' *Der alte Garten. Ein modernes Märchen* (1977, posthum erschienen), Karen Duves *Die entführte Prinzessin. Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern* (2005) und Michael Lüders' *Aminas Restaurant. Ein modernes Märchen* (2006) und kurzen Ausblicken auf weitere Märchenadaptionen des beginnenden 21. Jahrhunderts zeigen, wie das Märchen hier zu einem gattungstypologischen Prätext wird, und wie sich überzeitlich ‚existentielles‘ Erzählen und die Aktualisierung in einem produktiven Spannungsverhältnis befinden. Diese „noch kaum gewürdigte[n]“ (Mayer/Tismar 1997: 135) Märchen sind zum einen für die typischen Adaptionen besonders aussagekräftig, zum anderen hochaktuell wie etwa Karen Duves *Grrrimm* von 2012, denn in diesem Jahr inspirierte die Autoren (bzw. Verlage) außerdem das Jubiläum des 200. Geburtstages des Erscheinens der *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) der Brüder Grimm.

Typische Elemente des Märchens werden nicht nur als Versatzstücke, sondern als vieldeutige und neu zu deutende Traditionsmuster eingesetzt: Zwischen Idylle, Gefährdung und Nostalgie entwickelt etwa Kaschnitz die Utopie eines harmonischen Lebens des Menschen in der Natur, das in der Erzählung selbst dem Muster der Bewährungsprobe im Märchen folgt: der Garten wie das Märchen selbst sind in ihrer Existenz gefährdet und werden zuletzt von den Kindern, die ihn zunächst zerstören wollen und nach einer Reise zur Mutter Erde selbst verwandelt sind, gerettet. Stereotype und tradierte ‚märchenhafte‘ Geschlechterrollen werden in Duves Roman ironisch unterlaufen, und zugleich erweisen sich Märchen mit ihren bekannten Mustern als eines von mehreren möglichen Modellen der Liebes- und Geschlechterbeziehung, die mit Elementen aus dem deutschen Volksmärchen ebenso wie aus der griechischen Mythologie, aus den *Erzählungen aus tausendundeiner Nacht* oder der Sage um Beowulf mit dem Kampf gegen Grendel spielen. In Lüders' modernem Märchen knüpft das Erzählen von Märchen an die Funktion von Literatur an, die eigene Identität zu reflektieren und Orientierung und sinnlich ästhetische Flucht(träume aus einer rigiden Realität zu bieten; seine Erzählung vermittelt letztlich über die Kulturen hinweg ein tolerantes Menschenbild, da alle Menschen zu allen Zeiten Märchen erzählen und hören wollen.

Gerade in Krisensituationen, wenn das Subjekt sich als gefährdet, als orientierungslos erfährt, die bisherigen sozialen Verbindlichkeiten sich aufzulösen beginnen, werden vertraute ‚große Erzählungen‘ des kollektiven Gedächtnisses zu anschaulichen, vieldeutigen, ‚wahren‘ und daher auch in säkularisierter Form transzendierenden Erklärungsmustern, zu einem Symbolsystem, so Cassirer, auf das zeitlos zurückgegriffen werden kann, das dann jedoch jeweils konkret funktionalisiert und aktualisiert wird.¹ In einem zweiten, abstrakteren Schritt kann in der Literatur durch die Anthropomorphisierung und die Projektionen des Menschen und seiner Seelenzustände in die Natur diese sowohl zu einem Spielraum des Erzählten und Imaginierten wie auch zu einem Spiegel-Bild des Selbst und seiner jeweiligen Emotionen und seiner Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Fremden werden. Diese Reflexion von Psyche und Natur, von subjektivem Erleben und Naturerfahrung führen die Kunstmärchen der Romantik als poetisches Programm vor – und stellen es zugleich in einen zeitlos mythischen Rahmen; die Zeichen und Metaphern, die die Welt des Kunstmärchens vieldeutig und anspielungsreich durchdringen, weisen eine deutliche Analogie zum magischen Weltverständnis auf, in dem die Dinge und die Natur beseelt sind und der Mensch mittels magisch-ritueller Handlungen und ‚Zauberworte‘ versucht, Einfluss zu nehmen und seine Ohnmacht zu überwinden.²

Volksmärchen und Kunstmärchen, Mythos und phantastische Erzählung stehen hier in einem produktiven Rezeptionsverhältnis gegenseitiger Beeinflussung, Kunstmärchen zeichnen die „Geschichte produktiver Volksmärchen-Deutungen“ (Klotz 1985, 9) nach und das Kunstmärchen reflektiert trotz seines Anspruchs auf ‚Natürlichkeit‘ der archaischen Gattungsvorlage seine ‚Gemachtheit‘ und inszeniert diese Künstlichkeit metapoetisch (vgl. Mayer 2004). Vorbild und Vorlage sind die – bekanntlich bereits von ihren Herausgebern ‚poetisierten‘ – ‚Volksmärchen‘ (seien

¹ Vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Form*. Bd. 2 Das mythische Denken, Darmstadt 1994.

² Vgl. meinen Aufsatz: „Von Bräuten, Holunderbäumen und Hieroglyphen. Mythos, Ritual und Raum in der Romantik.“ In: *Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Bd. 68/69, 2008/2009, S. 137-156.

es von L. Bechstein, Johann K. A. Musäus, J. und W. Grimm)³ und die Kunstmärchen, deren ironisch satirisches Potential bereits Charles Perrault in seiner Sammlung von (Kunst-)Märchen *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye* von 1697 demonstriert, die für ein höfisch-bürgerliches Publikum verfasst wurden. Auch die hier vorgestellten Märchen zielen auf ein erwachsenes Lesepublikum ab, das aber die Märchen seiner Kindheit als Echoraum und Teil des kulturellen Gedächtnisses⁴ abrufbar hat.

Zum Märchen, ‚Volks-‘ oder ‚Kunstmärchen‘, gehören: eine Mangelsituation, der Aufbruch aus dem Alltag, der profanen Welt, und die darauf folgende Prüfung bzw. Bewährungsprobe, die durch Wunder, Wunderdinge und Mentoren bzw. Helferfiguren unterstützt wird, bis hin zu einem glücklichen Ende, der Reifung – oder auch dem Scheitern des Helden als Identifikationsfigur an dieser Welterfahrung.⁵ Gerade die hier behandelten Märchen zeigen einen paradoxen Umgang mit Wundern, denn in ihrer märchenhaften Welt werden diese zu Alltäglichkeiten wie etwa die Existenz von Drachen oder sprechenden Tieren, die wie im Volksmärchen als selbstverständlich hingenommen werden.

Das ‚Märchen‘ als nur scheinbar einfaches, ‚naives‘ Genre hat gerade auch deshalb ein großes Potential und provoziert durch den Kontrast zwischen seinen markanten ‚einfachen‘ Vorbildern und der Originalität der Neuadaptionen. Diese märchenhaften Erzählungen changieren zwischen zwischen nostalgischer und ironischer Wiederbelebung und rückwärtsgewandter Utopie, die im Märchen einen Idealzustand

³ Vgl. den Kommentar von Heinz Rölleke zu den Eingriffen und Bearbeitungen der KHM in der Ausgabe: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Ausgabe (1837), Heinz Rölleke (Hg.), Frankfurt Am Main. 1999.

⁴ Die Handexemplare der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm im Kasseler Museum wurden 2005 in das Weltregister „Memory of the World“ der Unesco aufgenommen.

⁵ Vgl. Kümmerling-Meibauer 1991: S. 14-30. Eine Unterscheidung in Struktur, Sprache, Form und Aussage zwischen Volks- und Kunstmärchen (‚anonyme‘, mündliche Überlieferung/schriftliche Fixierung durch einen Autor; formelhaftes Erzählen, ‚Naturpoesie‘/poetisch anspruchsvollere ‚autonome‘ Gestaltung) ist natürlich möglich, aber nicht immer produktiv, bzw. offenbart auch die Konstruiertheit des ‚Volksmärchens‘, vgl. Mayer /Tismar 1997: 1-12 zu Definitionsproblemen des Genres. Stefan Neuhaus’ Märchenanalysen (2005) stellen nicht nur Kunstmärchen und Märchensammlungen von *Tausendundeiner Nacht* bis zur Gegenwart vor, sondern konzentrieren sich im 20. Jahrhundert auf von Märchen inspirierte Kinder- und Fantasyliteratur, von C. S. Lewis *Chroniken von Narnia* (1950-56) bis zu Cornelia Funkes *Tintenherz* (2003).

imaginiert, indem sich spätestens zum Ende hin alle Konflikte auflösen sollten. Die Parodie und die satirische Aktualisierung, die die formelhafte Sprache und die Rollenmuster als gute/böse Figuren des Märchens als Geschlechterklischees aufnehmen, unterlaufen im poetisch inszenierten Spiel die Lesererwartungen, die metatextuell thematisiert, unterlaufen oder ‚übererfüllt‘ werden.

Rückwärtsgewandte Utopie: Marie Luise Kaschnitz' *Der alte Garten*

Dieses ‚moderne Märchen‘⁶, so der Untertitel, erzählt episodisch in 17 Kapiteln die Reise des Helden bzw. der Helden, hier Geschwister, als Prototypen der Menschheit. Sie unternehmen – verwandelt in zwergenhaft kleine Wesen, die schon hierdurch einen grundsätzlichen Perspektivenwechsel erleben, – ein Jahr und alle Jahreszeiten umspannend eine alle Grenzen überschreitende Reise durch die Natur, an mythische Orte der Unterwelt und durch die Luft zur Sonne, die an alte Schöpfungsmythen anknüpft. Bruder und Schwester, neun und acht Jahre alt und von unterschiedlichem Temperament, müssen sich auf dieser Abenteuerfahrt bewähren, nachdem sie sich selbst durch ihr gravierendes Fehlverhalten aus der harmonischen Ordnung ausgeschlossen haben und ihnen die Autoritäten des alten Gartens, den sie fast zerstört haben, die alte Buchenfrau, die Familien der getöteten Insekten, der schwarze Schwan (als traditioneller Todesbote), mit der Todesstrafe drohen. Dies knüpft an die Motive in Selma Lagerlöfs *Wunderbare Reise des Nils Holgerson mit den Wildgänsen* (1906/1907) an, erinnert in seinem moralischem Impetus auch an Hans Christian Andersens Märchen *Die Schneekönigin* (1840 in deutscher Übersetzung erschienen). In diesem sucht die kleine Gerda in traumartigen Szenerien nach dem geliebten Kay, nachdem dieser durch die teuflischen Spiegelscherben ‚böse‘ und von der Schneekönigin in ihr kaltes Reich entführt wurde. Durch einen Traum wird auch Kaschnitz' Märchen gerahmt, wenn die Kinder zunächst aus der alltäglichen naturfeindlichen Welt der Stadt in den Garten einbrechen, aber dann am Ende zuhause aus einem Traum erwachen. Kaschnitz amalgamiert in dem titelgebenden Ort ihres Märchens verschiedene Topoi: ‚der Garten der Kindheit, das

⁶ Kaschnitz verfasste die Erzählung 1939, doch wurde sie auf ihren Wunsch erst 1977 posthum veröffentlicht.

Paradies, der *locus amoenus* – der Liebesgarten, der *locus terribilis* – der Garten des Todes, der Garten als Ort des Denkens, der Garten als Menschenleben, der Garten als das Immerwährende“ (Wolting 2009: 98), als imaginiertes Ort exemplarischer Lebensreise. Der *alte Garten* wird als ‚Zwischenraum‘ zwischen Natur und Kultur und als Lebensraum des Menschen vorgeführt, der sich aber selbst auch als Teil des Kosmos zu verstehen und darin einzuordnen hat.

So transzendieren Anspielungen auf Archetypen wie die große Mutter, das ewige Kind, auf mythisch archaische Göttergestalten wie die Quellfrau oder Helios die Ereignisse. Die Begegnungen mit grotesken Figuren der Flora und Fauna wie schon die Miniaturisierung der beiden Helden spielt – ohne die Absurditäten fortzuführen – auf den 1865 erschienenen Roman für Kinder und Erwachsene *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll an; aber auch anschaulich ‚naive‘ Vorstellungswelten werden aufgerufen, die an Sibylle von Olfers Bilderbuchklassiker *Etwas von den Wurzelkindern* (1906) erinnern.

Seitenlange Beobachtungen zum Beispiel des Liebes-Wettstreits der Grashüpfer (Kaschnitz 1990: 114ff.), die Konfrontationen mit der düsteren Moorhexe (161) und mit dem todbringenden Winter im 15. und 16. Kapitel, mit „nichts als stummes Leiden und laute Verzweiflung, Angst und Jammer des Windes“ (Kaschnitz 1990: 171), die Begegnung mit Sagengestalten wie dem wilden Heer und der Besuch beim „Turm der Winde“ (Kaschnitz 1990: 172) machen die Ambivalenz der Natur anschaulich. Im Turm wohnt der Vater mit seinen neun Wind-Söhnen von ganz unterschiedlichem Charakter, die aus ihrer Perspektive und als ständige Begleiter und ‚Vehikel‘ der Kinder diese Reise noch einmal in Versen zusammenfassen. Die Kinder folgen ihrem Weg durch die Elemente, begegnen Vulkanus, der sie hoch in die Luft fliegen lässt, um sie das Ergebnis seiner Vulkanausbrüche prüfen und berichten zu lassen, dass diese nicht nur zerstörerisch sind, sondern für besondere Fruchtbarkeit sorgen. Korrekte biologische Informationen, wie die detaillierte Entwicklung der Kaulquappen (Kaschnitz 1990: 70f.) oder dass die alte Bienenkönigin mit dem halben Schwarm den Stock verlässt und für die neue Königin ihren Platz räumt, werden mit ätiologischen Sagen wie dem goldenen „feurige[n] Gespann“ (Kaschnitz 1990: 106) des Sonnengottes und mit kurzen exemplarischen Erzählungen von der

Hybris des Menschen kombiniert. Durch die souveräne Verflechtung mythisch ätiologischer Erzählmotive, der märchenhaften Handlung und Rahmung sowie biologisch fundierter Details bannt Kaschnitz jede Gefahr klischeehaften oder kitschigen Entgleisens.⁷

Kaschnitz verbindet auf unnachahmliche Weise mythisches und wissenschaftlich aufklärendes Erzählen über die komplexe Welt der Natur, indem sie Personifikationen der Natur wie die archaische Erdmutter und den Meervater einführt, die Kinder mit exemplarischen ‚Individuen‘, etwa dem Lachs, der auf dem Weg zu seinen Laichplätzen Stromschnellen überwindet, vertraut macht und ihnen so Respekt, Empathie und Verständnis für die Zusammenhänge beibringt, dass nichts hier nur ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ ist, dass das Wasser etwa Leben spenden und Tod bringen kann. So werden die Jahreszeiten nach dem Modell der eleusischen Mysterien im fünften Kapitel mit dem Mythos von der Entführung und Rückkehr der Persephone aus der Unterwelt erklärt (ohne die Mythen oder Namen dezidiert zu nennen) und für die Kinder entspricht die Reise einer Initiation. Sie sehen, wie aus einem Engerling ein Marienkäfer, ein „Siebenpunkt“ (Kaschnitz 1990: 50) schlüpft und verfolgen immer wieder, welche Metamorphosen sich in der Natur ereignen, wie Werden und Vergehen in einem zyklischen Kreislauf ineinander münden und hier ‚alles mit allem‘ zusammenhängt.

Die Abgrenzung von Märchen und Mythos als ‚reinen‘ Gattungen ist – wie bei den Genres Volks- und Kunstmärchen – möglich, aber oft wenig sinnvoll bzw. die synkretistische Gattungsmischung zeigt besonderes Potential. Ähnlich wie in der *Odyssee* oder in Ovids *Metamorphosen* als Mythen mit märchenhaften Elementen, etwa der Lebens-Irrfahrt oder dem Gang in die Unterwelt als Konfrontation mit Verlust und Tod, werden hier existentielle Erzählformen der Märchen und Mythen und traditionelle

⁷ Die narzisstischen Entwicklungs-‚Märchen‘ etwa von Kristiane Allert-Wybranietz (*Regenbogen der Gefühle. Geschichten und Märchen*, 1996) oder auch einige Szenen in Hermann Hesses Märchen, die seine individuellen Krisen spiegeln, sind davor nicht gefeit, aber sprechen auch gerade deshalb vor allem jugendliche Leser in ihren pubertären Sinnkrisen und in ihrer Suche nach der eigenen Rolle zwischen Nonkonformismus und Anpassung an.

Motive synkretistisch und poetisch kreativ gemischt.⁸ Die Erzählung verfolgt eine existentielle Auseinandersetzung des bzw. der Helden, eine Erlösungsutopie oder den Lebensweg als Prüfung, wie dies Joseph Campbell in seiner paradigmatischen Heldenreise beschreibt und die nicht zuletzt als Muster all dieser Bewährungsproben dient.⁹

Die realistische Einbettung des abgeschotteten, fast vergessenen alten Gartens mitten in einer städtischen Siedlung wird in einen überzeitlichen Kontext gehoben, denn der Garten steht hier selbst symbolisch für das Märchen an sich, das trotz aller neuen Medien, konsumorientierter Verführungen und massenmedialen Ablenkungen ein Residuum der wahren Humanität und der Natur mit ihren Elementargeistern in ihrem ewigen Rhythmus von Werden und Vergehen bleibt, zu dem auch der Mensch gehört, den hier die Kinder ohne Namen als exemplarische Individuen repräsentieren. Das Märchen ist hier wie der alte Garten ein überzeitliches Konstrukt, in dem der Mensch seinen ihm gemäßen Platz und seine ihm gemäße Geschichte finden soll. Doch scheint er den Stadt-Kindern zunächst so fremd, dass er aggressive Reaktionen, ja die Vernichtung des Anderen, des Unbekanntes, des scheinbar Unterlegenen provoziert. Anknüpfend an ‚uralte‘ Überlieferungen wird so ein an neuere ökologische Theorien anknüpfendes Lebensmodell entworfen, dass die Koexistenz von Mensch und Natur möglich machen soll.

Keine solche positive Utopie, sondern vielmehr ein überraschendes, ironisches Spiel mit vertrauten Versatzstücken des Märchens, mit Drachen und Prinzessinnen, der Suche nach der einzigen wahren Liebe, die wie der Titel suggeriert selbst ‚ungeheuerlich‘ sein kann, bietet Karen Duves Roman *Die entführte Prinzessin. Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern* (2005).

⁸ Beide, Märchen wie Mythos, spiegeln „das Bild einer Kollektiverfahrung“ (Benjamin 1977: 455) und gehören zum ureigensten Repertoire des Erzählers. Märchen und Mythen teilen als Erzählformen des mythischen Denkens Funktionen, wie zum Beispiel als ätiologische, kosmogonische und anthropogonische Erzählungen, sie prägen das kollektive Gedächtnis einer Gruppe, dienen der Sinnstiftung, der Orientierung in einer chaotisch erfahrenen Welt und illustrieren existentielle Grunderfahrungen. Vgl. meine 2013 abgeschlossene Studie: *Von verbotener Neugier und grenzüberschreitendem Wissen. „Blaubart“ als neuer Mythos und Daseinsmetapher*, und Almut-Barbara Renger (2006): *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*. Stuttgart, Weimar.

⁹ Vgl. Joseph Campbell (1953): *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt am Main, sowie Christopher Vogeler (1998): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, Frankfurt am Main.

Ironie, Witz und Spiel mit Klischees als ‚Märchenkorrektur‘

Die spielerisch parodistische Neuerzählung vertrauter Märchen und Märchenmotive für Kinder und Erwachsene (so genannte *All Ages-Literature*), etwa *Janosch erzählt Grimm's Märchen* (1972) oder Paul Maar's *In einem tiefen dunklen Wald* (2000) mit der arroganten Prinzessin Henriette-Rosalinde-Audora, die ihre eigene Entführung von einem Drachen inszeniert, um von einem Prinzen gerettet (und geheiratet) zu werden (doch nur Simplinella, Prinzessin von Lützelburgen, ist schließlich in der Lage, den Drachen zu besiegen), sind beliebte Adaptionen, die sich mehr oder weniger eng an konkrete Märchen anlehnen und immer wieder die Codierung von Geschlechterrollen in Frage stellen.

Karen Duves Ritter- und Prinzessinnen-Geschichte lebt von dem witzigen Kontrast zwischen ‚idealisierter‘ Märchenfolie und der radikalen alltäglichen Herabstimmung ihrer Helden, die hungrig sind und frieren, sich mit Drachenzucht und Rollenerwartungen, Stereotypen als Ritter und Hoffräulein und ihren eigenen Wünschen und Widersprüchen herumschlagen müssen. Mehrere wechselnde Erzählstränge imaginieren eine komplexe Märchenwelt: um Abenteuer der Ritter Bredur Wackerthun aus dem Nordland und Prinz Diego aus dem südlichen Reich der Baskaren, die um Prinzessin Lisvana, Tochter des Nordlandkönigs konkurrieren; diese kann sich lange nicht zwischen den beiden entscheiden und verweigert sich als Entführungsoffer am baskarischen Hof voller Trotz, während es dem selbstbewussten klugen Zwerg Pedsu gelingt, Hoffräulein Rosamonde zu erobern. Die hier anschaulich vorgeführten Klischees von Rittertum und Vorstellung vom Leben einer Prinzessin, die sich als Geschlechterstereotype erhalten haben und immer noch für entsprechende (unironische) Inszenierungen in Hollywoodfilmen geeignet sind, werden hier bis zum bitteren oder zuletzt guten Ende durchgespielt und entlarven die egoistischen Interessen der Beteiligten und die Oberflächlichkeit nachgeahmter Vorbilder. Als Frau zwischen zwei Männern hat sich Lisvana nicht nur zwischen Bredur und Diego zu entscheiden, sondern auch zwischen proklamierten Idealen oder den tatsächlichen Gefühlen, die diesen womöglich widersprechen. Die Angst vor dem Gesichtsverlust der Prinzessin, die sich in ihren Entführer nicht verlieben ‚darf‘, führt sie

in die paradoxe Situation, dem Nicht-Geliebten ihre Liebe vorzuspielen und so fast den eigentlich Geliebten zu verlieren.

Witzige Anachronismen bereichern die Erzählung: etwa der Kontrast zwischen dem rustikalen, von isländischen Sagen inspirierten Königshof des Mittelalters im nebelreichen Nordland und der exaltierten Künstlichkeit und dem Luxus eines ‚Sonnenkönigs‘ am Hof des reichen Baskarenherrschers – mit seiner Gattin als fanatischen Gärtnerin und ihrem Zwergenhofstaat als grotesker Imitation. Der Drache Grendel ist eine nicht ganz gelungene Züchtung und lebt als wachsamer Hausdrache beim Zauberer der Große Gaspajori; er scheitert in einem Drachenwettkampf schmäählich und fackelt schließlich – eher aus Versehen – die Burg seines Herrn ab – und parodiert damit alle Abenteuer und Kämpfe gegen Ungeheuer. Die Binnenerzählung, eine Episode Ritter Bredurs, den es auf eine Jungfraueninsel und in die Arme der orientalischen Prinzession Sarilissa verschlägt, spielt mit den erotischen Motiven orientalischer Märchen und pervertiert diese, indem nach ihrem tödlichen Sturz auf den Kopf Bredur selbst die Rolle der Prinzessin übernehmen muss, denn, so Usar, „die erste Leibwächterin der Soldanstochter“: „Fasse Dich [...] Des Menschen Geschick steht in den Nähten seines Schädels verzeichnet. Es gibt keine Auflehnung gegen das Schicksal. Prinzessin Sarilissa war es bestimmt, daß ihr zustoßen sollte, was ihr letzte Nacht zustieß. Und dir war auf die Stirn geschrieben, daß du sie töten wirst.“ (Duve 2005: 279ff.). Es folgt die sich langatmig wiederholende und drastische Beschreibung der drohenden Folter, so dass Bredur erleichtert zustimmt, Sarilissas Platz einzunehmen, aber schließlich doch von Prinz Diego, der unter falschem Namen reist, befreit wird.

Das von historischen Versatzstücken inspirierte und zugleich phantastische Ambiente, die witzigen pointierten Dialoge und die parodistischen Züge der Märchenadaption spielen mit den Rezipientenerwartungen, die unterlaufen bzw. in ihrer Klischeelastigkeit vorgeführt werden, indem irritierende Wendungen und metareflexive Kommentare der Figuren die märchenhafte in sich geschlossene Welt des Romans doch wieder hinterfragen.

Noch deutlicher wird dies in den Neuerzählungen der Märchen der Brüder Grimm in Duves Band *Grrrimm* (2012), die vom Perspektivenwechsel

und von Einblicken in die Psyche ihrer – zum Teil im Märchen eher randständigen – Helden leben. So erweist sich etwa der siebte Zwerg aus „Schneewittchen“ in der grotesk entlarvenden Erzählung „Zwergenidyll“ als egoistisch und pragmatisch, da er nur seine eigenen Interessen verfolgt, ihm Schneewittchens aus dem Märchenprätext zitierte Aussagen völlig unplausibel erscheinen und er sie als zwar naive, aber trotzdem versierte Lügnerin überführt; er versucht sogar, sie zu vergewaltigen, rettet ihr aber dann auch durch Zufall das Leben; nicht einmal dieser unsympathische Zwerg ist ‚nur‘ böse.

Besonders witzig ist die Kombination von Zitaten, etwa direkten Übernahmen der Rede aus der Märchenvorlage, die aber in einen neuen Kontext gerückt werden. Hier lässt sich eine intentionale Märchenkorrektur durch die Umdeutung und Pervertierung von Charakteren bzw. der vergleichsweise eindimensionalen Märchenfiguren und die Entlarvung vertrauter Märchenformeln beobachten, wenn etwa in der Rotkäppchen-Adaption „Grrrimm“ sich die Großmutter als Werwolf entpuppt. Diese Korrektur in „Zwergenidyll“ ist hier auf den siebten Zwerg fokussiert, aus dessen Ich-Perspektive erzählt wird und der nicht etwa der kleinste, sondern in entsprechender Zwergenordnung der größte „mit einem Meter zweiundvierzig“ (Duve 2012: 9) ist und der sich auch sonst als komplexer und ziemlich ‚perverser‘ Charakter entpuppt. In die Nähe des Anti-Märchens rückt diese Erzählung durch den für Schneewittchen wenig glücklichen Schluss, der durch das disharmonische, ja dystopisch desillusionierende Ende dem Märchengenre zuwider läuft und damit die Bezeichnung als ‚Antimärchen‘ durchaus rechtfertigt: lapidar wird der Schluss des Grimmschen Märchens mitgeteilt und kommentiert:

Die Stiefmutter hatten sie [der Prinz und Schneewittchen] dann auch zur Hochzeit eingeladen, aber nur, um sie bei der Gelegenheit mit glühenden Pantoffeln zu Tode zu foltern. Es hat eben jeder eine andere Vorstellung davon, was ein gelungenes Hochzeitsfest ausmacht.

Ein Jahr später hat sich der Prinz wieder scheiden lassen. Er ist deswegen sogar zum Papst geritten, hat ihm erzählt, er könne nicht bei einer Frau liegen, die wochenlang mit sieben Männern, noch dazu Zwergen, in einer Hütte im Wald zusammengelebt hätte, das müsse jeder einsehne. Danach

war Schneewittchen die Geliebte des jüngeren Bruders des Prinzen, und danach die Geliebte des Oberstallmeisters, und nicht lange, und sie wurde von einem zum anderen weitergereicht. Niemand weiß, wo sie gerade steckt. (Duve 2012: 31)¹⁰

Diese Märchenkorrektur lässt sich analog zum bereits eingeführten Begriff der Mythenkorrektur verstehen: sie basiert auf einer Akzeptanz des Märchens, das ausgehend von einem ‚Prätext‘ eine Aktualisierung, eine Bearbeitung erfährt, die unterschiedliche Intentionen verfolgen kann.¹¹ Unter Umständen kann diese Arbeit am Märchen so gravierend ausfallen, dass der Bestand oder der Ablauf in sein Gegenteil verkehrt wird, dass eine Umdeutung der Charaktere, ihrer Motive oder märchenimmanenten Erfahrung oder des Verlaufs stattfindet. Dies ist die präzisere Charakterisierung der hier vorliegenden Märchenadaption, als grundsätzlich von einem ‚Anti‘-Märchen¹² zu sprechen.

Während sich Duves Roman *Die entführte Prinzessin* mehrerer Märchen und zugleich der berühmtesten, traditionsbildenden Vorlagen, von *Tausendundeiner Nacht* bis zu *Beowulf* und den *Kinder- und Hausmärchen*, als Gattungsprätexte bedient und mit reichhaltigen intertextuellen Anspielungen arbeitet, sind ihre *Grrrimmschen* Adaptionen

¹⁰ Dies erinnert an Robert Walsers Schneewittchen-Adaption, 1901 in der Zeitschrift „Die Insel“ publiziert und später von Heinz Holliger als Oper vertont, das sich auf die Irritationen und die Gefühlsverwirrung der Heldin nach der eigentlichen Märchenhandlung konzentriert, als sie von ihrem Prinzen zurück zur Königin gebracht wird und hier lernen muss, der bösen Stiefmutter wie dem vereinnahmenden Vater zu verzeihen, um weiter leben zu können. Die Aktualität des Märchen zeigt sich in zwei Hollywood-Filmbearbeitungen im Jahr 2012, dem Fantasy-Film *Mirror, Mirror* von Tarsem Singh mit sieben frechen, räuberischen Zwergen und der Emanzipationsgeschichte *Snowwhite and the Huntsman* von Rupert Sanders und dem von beiden Filmen provozierten ‚mock-buster‘ *Grimm’s Snow White* unter der Regie von Rachel Goldenberg.

¹¹ Vgl. die Einleitung in: Martin Vöhler, Bernd Seidensticker (Hg.) (2005): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, New York, S. 1-18; die Hrsg. stellen fest, dass der wieder erkennbare Kern einer jedoch nicht als ‚Urmythos‘ rekonstruierbaren mythischen Erzählung jeweils unterschiedliche formale und funktionale Bearbeitungen, implizite und explizite Korrekturen erfährt.

¹² Das ‚Anti-Märchen‘ bzw. mit Vogt besser ‚perviertes Märchen‘ (Vogt 1985: 340) zielt darauf ab, dass die vertrauten Motive, Strukturen und Figurenkonstellation ‚umgedreht‘, neu gedeutet und als ‚überholt‘ entlarvt werden und in ein Scheitern des Märchenhelden münden. Vgl. meinen Aufsatz: Desillusionierte Sehnsucht und soziale Utopie: Der Umgang mit Dämonen, Märchen und Mythen bei Heinrich Heine, Georg Büchner und Bettina von Arnim. In: Wolfgang Bunzel, Uwe Lemm (Hg.): *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Bd. 19, Berlin 2007, S. 57-81, der sich unter anderem mit dem Anti-Märchen Büchners und seinen Vorlagen beschäftigt.

Bearbeitungen konkreter und wohlbekannter Märchen, die korrigiert werden und hier ebenfalls Geschlechterstereotype, Klischees und falsche unrealistische ‚Märchen‘-Vorstellungen im poetisch versierten Spiel mit Motiven, Charakteren und Plots entlarven und zuletzt eine Persiflage auf die heile Welt des Märchens vorführen. Im Gegensatz dazu ist in *Aminas Restaurant* noch eine weitgehend intakte Märchenwelt erzählbar und führt das ‚moderne Märchen‘ seine Protagonisten zu einem *happy end*.

Das Märchen als interkulturelles und eskapistisches Erzählen

Die Kunst der orientalischen und erotischen Märchenerzählung motiviert in Michael Lüders' *Aminas Restaurant. Ein modernes Märchen* (2006) die Binnenerzählung und prägt den atmosphärischen Rahmen. Das verführerische Muster männlicher, weiblicher wie diätetischer Sinnlichkeit demonstriert Michael Lüders Liebesgeschichte, in der der Bremer Student Alexander verzaubert ist von Jasmina, der Tochter der wunderbaren Köchin Amina und ihres Mannes Sid Mohammed. Dieser unterhält seine Gäste – und die Romanleser – allabendlich mit Geschichten aus seinem Leben wie aus *Tausendundeiner Nacht*, die auch die hierfür typischen *cliffhanger* der Fortsetzungsgeschichten aufweisen.

Die relativ klischeehafte Zeichnung des aus Marokko stammenden Ehepaares scheint durch die Genreanknüpfung an das Märchen und seine eher stereotypen Figuren und den von Max Lüthi für das Volksmärchen analysierten flächenhaften und „abstrakte[n] Stil“ (Lüthi 1992: 25ff.) ‚entschuldigt‘. Die jeweiligen Paare, vor allem Alexander und Jasmina, aber auch Alexanders sich gerade trennenden Eltern sowie Sid Mohammed und Amina im Exil suchen den ihnen jeweils angemessenen Lebensort, auch wenn „Sid Mohammed die treibende Kraft des ganzen Unternehmens [war], aber ohne Amina wäre er gescheitert. Ihre Rollenverteilung konnte klarer nicht sein.“ (Lüders 2008: 16). Vor allem die wunderschöne, melancholische, aber auch selbstbewusst kritische Jasmina ist zwischen den Kulturen, als Marokkanerin im kalten Bremen, auf der Suche, und über den Verlust der maghrebinischen Heimat können sie auch Alexander und seine sich entwickelnden Kochkünste nicht hinweg trösten. Es werden auch erzählerische ‚Überraschungen‘ geboten, denn als Störenfriede in der sich abzeichnenden gastlichen Idylle treten nicht etwa rassistische

Deutsche auf, sondern religiöse Fanatiker: ein islamistischer Verein versucht mit allen Mitteln das Restaurant und seine offene Präsentation arabischer Kultur zu unterminieren und zerstört schließlich fast die Erzählfreude und -kraft seines Besitzers. Auch dessen erotisch-abenteuerliche Erzählungen zeigen keine Scheherazade, sondern Sid als intrafikционаler Protagonist, sein *Alter Ego*, den er als der „größte Esel aller Zeiten“ (Lüders 2008: 46 u.ö.), bezeichnet, erzählt in der dritten Person sein Leben. Dieser „Sohn Sid Allawis“ (Lüders 2008: 47), dessen Vater fälschlich des Bücherdiebstahl beschuldigt wird und der selbst unschuldig eingesperrt wird, ‚erkauft‘ sich seine Freiheit aus dem Gefängnis, indem er eine langjährige Beziehung mit der Frau des Gefängnisdirektors und der des Gouverneurs eingeht, die vom Alter her seine Mütter sein könnten; die Beziehungen speisen sich zunächst aus seinen phantastischen Erzählungen, dann aber vor allem aus sexuellen Begegnungen. Diese narrativen und erotischen Kunstfertigkeiten, die einander bedingen und verstärken, retten ihn aus dem Gefängnis und ihm damit letztlich sein Leben. Aus diesem ihn schließlich deprimierenden Netz kann er sich – so auch die Vereinbarung mit seinen Gönnerinnen – lösen, als er seine große Liebe Amina kennenlernt und heiratet. Zuvor hat sich für ihn als phantasievolle und zugleich paradoxe Flucht aus der unerträglich fremdbestimmten Existenz die Lektüre der Aufzeichnungen *Reise durch Marokko* (1868) des deutschen Forschers Gerhard Rohlfs (1831-1896) erwiesen; diese motivierten ihn, Deutsch zu lernen, ja sich in die deutsche Sprache und seine Vorstellungen eines gerechten Deutschland zu verlieben. Schließlich wandert er mit Frau und Tochter in seine ideale Wahlheimat aus, um hier mit Amina als allseits anerkannter Bürger Bremens zu bleiben, auch als das Restaurant abbrennt. Zum Schluss landen die beiden jungen Liebenden Alexander und Jasmina in der ‚Märchenstadt‘ Marrakesch „bunt, grell, lebendig, sinnenfroh, eine endlose Kakophonie“ (Lüders 2008: 159), so dass sich der Kreis für beide Generationen wieder schließt und jedes Paar sein ‚Traumland‘ findet.

Auch in diesem Roman werden Vorstellungen und Stereotype, die Bilder von Fremdheit in ihrer Ambivalenz als exotisches Faszinosum, als gefährliche Versuchung, als feindliche Welt, und als eskapistische Alternative präsentiert; der Erzähler nimmt jedoch keine ironisch spielerische Haltung wie in Duves Märchenadaptionen ein, sondern das märchenhafte Fabulieren

erweist sich in seiner intrafikcionalen Inszenierung als idealer Zugang zu Welt, sei sie fremd oder vertraut, als Flucht aus unerträglichen Bedingungen, als Spiegelung der Erfahrungen oder als Imaginationsraum für Neues und für alternative Lebensmöglichkeiten, denn „mit Hilfe der Sprache erschuf er eine neue Wirklichkeit“ (Lüders 2008: 36). Dies wird noch durch den exotisch orientalischen Kontext verstärkt:

Die fremden Welten stellen immer einen Gegenentwurf zur eigenen Welt dar [...] das Leben, insbesondere das Alltagsleben von Menschen anderer Orte und anderer gesellschaftlicher Gruppen, wird zum informativen und konfrontativen Entwurf, an dem das eigene Leben, die eigenen Normen, Vorstellungen und Problembewältigungsstrategien gemessen werden können. (Keitel 1998: 99)

Die Selbst- und Fremdbilder werden in diesem Roman jedoch kaum reflektiert, sondern durch die personale Erzählerperspektive Alexanders festgelegt, der ganz klar nach Freund und Feind, in Gut und Böse unterscheidet; letztlich bleiben sie jeweils ‚Märchenfiguren‘, die sich auch nur marginal weiterentwickeln, etwa wenn Alexander feststellt, bei der ersten Begegnung sieht Sid Mohammed aus „wie Omar Sharif in jüngeren Jahren“ (Lüders 2008: 5) und später kleidet dieser sich „wie der Sarotti-Mohr“ (Lüders 2008: 43); der Geschichtenerzähler erfüllt hier gezielt die Erwartungen seines deutschen Publikums in jeder Hinsicht und jedes Klischee betreffend oder will diese sogar übertreffen.

Die hier ausführlich beschworene Sinnlichkeit über den Genuss des Kochens und Essens knüpft an bekannte Vorbilder an, die inzwischen ein eigenes Subgenre mit integrierten Rezepten bilden.¹³ Dies bedient letztlich ein interkulturelles Geschlechterstereotyp, denn vor allem südamerikanischen und orientalischen Frauenfiguren werden neben ihrer tradierten Rolle als Odaliske und Verführerin die sinnlichen Genüsse ihrer Kochkünste zugeschrieben, denen kein Mann und schon gar kein ‚Nordländer‘ widerstehen kann.

¹³ Etwa Laura Esquivels mexikanischer Roman *Bitterstüße Schokolade* (orig. 1989, Frankfurt a. M. 1992), Isabel Allendes Rezept- und Erzählsammlung *Aphrodite. Eine Feier der Sinne* (1997, Frankfurt am Main. 1998) bis hin zu Roman *Das persische Café* der Iranerin Marsha Meran (engl. Orig. 2005, deutsch München 2005). Auch am Ende von Lüders Roman sind Rezepte „aus Aminos Küche, zum Nachkochen“ (163) abgedruckt.

Schluss: Märchen-Erzählen als kulturelle Überlebenstechnik

Der Bezug zum Märchen wird in allen drei Texten schon prominent im Titel aufgerufen und zeigt einerseits, dass das Märchen ‚modernisiert‘ und aktualisiert werden muss, um lebendig zu bleiben. Andererseits beweist es die Zeitlosigkeit dieser populären Gattung, die als eine archaische und wohl letztlich zum Menschen als Kulturwesen gehörende Form des Erzählens auch in postmodernen Zeiten präsent bleibt. Das Märchenerzählen selbst wird zum anthropologischen Programm, zur metapoetisch vorgeführten Überlebenstechnik für die Protagonisten, vor allem für Mohammed Sid in *Aminas Restaurant*, wenn er sich in Marokko mittels Reiseliteratur als orientalischer Don Quichotte (Lüders 2008: 32) nach Deutschland träumte und hier ein narratives Residuum aus orientalisches erotischen Geschichten aufbaut, in das er und seine Zuhörer sich flüchten können.

Heinrich Steinfest lässt in der „Hänsel und Gretel“-Adaption *Das himmlische Kind* (2012) die Geschwister in modernem und realitätsnahem Gewand auftreten, und das Mädchen Miriam rettet – ohne dass ein märchenhaftes Wunder geschieht, sondern allein durch das Wunder ‚Märchen‘ an sich – durch ihr Geschichtenerzählen und das Wissen um die Struktur von ‚guten‘ Geschichten ihrem kleinen Bruder das Leben, erzählt ihn durch einen schweren Fieberanfall hindurch mittels ihrer Geschichten zurück ins Leben. Die aus dem Märchen bekannten Mutter- und Hexenfiguren treten in unterschiedlichen Funktionen auf: die depressive Mutter will in einem erweiterten Selbstmord ihre Kinder mit in den Tod nehmen und ertrinkt, während diese sich retten können; die Großmutter des spiegelbildlichen Geschwisterpaares, das die beiden findet und zu sich nach Hause bringt, nimmt die Kinder zuletzt bei sich auf. Die aus dem Märchen bekannte Bewährung in einer schwierigen, existentiell bedrohlichen Situation, die Helferfiguren wie der Rehbock, der aber keine Wunder vollbringt oder spricht, sondern allein durch seine Anwesenheit, seinen Blick dem Mädchen Vertrauen vermittelt, die kindlichen ‚Glücksbringer‘, magisches Denken und rationale, pragmatische Handlungswiesen wie Feuerholz sammeln, Schnee schmelzen, Ameisen und eine Amsel kochen und essen, dies Alles wird aus der Perspektive Miriams berichtet. Ein allwissender, bereits mit der Zukunft der Protagonisten vertrauter Erzähler kommentiert die Handlung und sympathisiert deutlich mit seinen beiden kindlichen Helden. Aber am

wichtigsten und letztlich lebensrettend ist das Erzählen selbst, für die kritisch helllichtige Erzählerin, die zwölfjährige Miriam, und für ihren Zuhörer, den fünfjährigen Elias, indem die Phantasie lebensrettende Alternativen aufzeigt, dem sinnlos erscheinenden Abgrund der Erfahrung einen transzendierenden, sinnstiftenden Überbau und Hoffnung geben kann und gerade auch diese Ambivalenz zulässt. Nur wer tot ist, kann nicht mehr erzählen.

Märchen sind Überlebenserzählungen¹⁴, behandeln existentielle Probleme und die Bewährung moderner Helden auch in der gegenwärtigen Welt bzw. zeigen Utopien ‚besserer‘ Welten oder alternative, ‚fremde‘ Lebensmodelle auf, sie entlarven verspielt Stereotype und erzählen vertraute Plots zu einem neuen Ende. So wird die immer wieder aktuelle Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Fremden zu einem wichtigen Thema moderner Märchen, sei es als die entfremdete Natur des alten Gartens, sei es als die Neugierde hervorrufende Fremdheit des anderen Kulturkreises. Die Erzählungen können auf ironisch verspielte Weise ökologische, interkulturelle und individuelle Konflikte thematisieren und mehr noch als ein ‚Therapeutikum‘, das Durchspielen alternativer Lebenswege ermöglichen, als (nachträgliche) Sinnstiftung im Erlebten, das in märchenhaft mythische Muster eingepasst wird, einen Ausweg zeigen, wie Marie Luise Kaschnitz’ Märchen eine moderne Parabel über Empathie, Freundschaft, Verantwortung, Solidarität und Dialogbereitschaft als zentrale Werte inszenieren und zugleich die moralische Schärfe durch den Märchentön versöhnlich gestalten. Kunstmärchen, wie Goethes *Märchen* oder jene der Romantiker zeigten einen gestörten Weltzustand, der wieder in eine alte oder neue Ordnung zurückgeführt werden soll, indem das Märchen Gegensätze versöhnt, Extreme ausgleicht, Liebe und Verantwortung als symbolische Brücke in eine glückliche Zukunft zeigt und das Prinzip der Verwandlung als Reifung des/der Helden veranschaulicht, dessen Erkenntnisgewinn Individuum und Gesellschaft in Einklang bringen. Auch wenn die Märchen am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit diesem glückverheißenden Pathos vorsichtiger sind, und ein ironischer Erzähler in Duves Roman und Märchenadaptionen die Erwartungen an ein *happy end* unterläuft, so beweisen Kaschnitz’ und Lüders’ „moderne

¹⁴ Vgl. Ette (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin, und Wolfgang Asholt / Ottmar Ette (2010): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft*, Tübingen.

Märchen“ die Möglichkeit solchen Erzählens, denn, so Walter Benjamin, „der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf die mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplexität mit dem befreiten Menschen. Diese Komplexität empfindet der reife Mensch nur bisweilen, nämlich im Glück“ (Benjamin 1977: 458).

Literaturverzeichnis

- Allende, Isabel** (1999): *Aphrodite. Eine Feier der Sinne*, Frankfurt am Main.
- Allert-Wybranietz, Kristiane** (1996): *Regenbogen der Gefühle. Geschichten und Märchen*, München.
- Asholt, Wolfgang / Ette, Ottmar** (2010): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft*, Tübingen.
- Benjamin, Walter** (1977): Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows, in: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. II.2. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Frankfurt am Main, S. 438-465.
- Campbell, Joseph** (1953): *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt am Main.
- Cassirer, Ernst** (1994): *Philosophie der symbolischen Form*. Bd. 2 Das mythische Denken, 9. Auflage, Darmstadt.
- Duve, Karen** (2005): *Die entführte Prinzessin. Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern*, Frankfurt am Main.
- Duve, Karen** (2012): *Grrrimm*, Berlin.
- Esquivel, Laura** (1992): *Bittersüße Schokolade*, Frankfurt am Main.
- Ette, Ottmar** (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, Berlin.
- Grimm, Jacob und Wilhelm** (1999): *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Ausgabe (1837), Heinz Rölleke (Hg.), Frankfurt am Main [erstmalig 1812].
- [Janosch]** (1972): *Janosch erzählt Grimm's Märchen*, Mit Illustrationen von Janosch, Weinheim, Basel.
- Kaschnitz, Marie Luise** (1943): *Griechische Mythen*, Hamburg.
- Kaschnitz, Marie Luise** (1990): *Der alte Garten. Ein modernes Märchen*, München.
- Keitel, Evelyn** (1998): *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*, Darmstadt.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina** (1991): *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*, Köln.

- Klotz, Volker** (1985): *Das europäische Volksmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart.
- Lagerlöf, Selma** (1906/07): *Nils Holgerssons underbara resa genom sverige*, (dt. *Wunderbare Reise des Nils Holgersson mit den Wildgänsen*), Stockholm.
- Lüders, Michael** (2008): *Aminas Restaurant. Ein modernes Märchen*, 2. Auflage, Reinbek.
- Lüthi, Max** (1992): *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 9. Auflage, Tübingen.
- Maar, Paul** (2000): *In einem tiefen dunklen Wald*, Mit Illustrationen von Verena Ballhaus, Hamburg.
- Mayer, Mathias** (2004): Natürliche und künstliche Nachtigall. Zum Verhältnis von Volksmärchen und Kunstmärchen, in: *Märchenwelten. Das Volksmärchen aus der Sicht verschiedener Fachdisziplinen*, Kurt Franz (Hg.), Baltmannsweiler, S. 33-45.
- Mayer, Mathias / Tismar, Jens** (1997): *Kunstmärchen*, 3. Auflage Stuttgart, Weimar.
- Meran, Marsha** (2005): *Das persische Café*, München.
- Neubauer-Petzoldt, Ruth** (2007): Desillusionierte Sehnsucht und soziale Utopie. Der Umgang mit Dämonen, Märchen und Mythen bei Heinrich Heine, Georg Büchner und Bettina von Arnim, in: Wolfgang Bunzel / Uwe Lemm (Hg.): *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Bd. 19, Berlin, S.57-81.
- Neubauer-Petzoldt, Ruth** (2013): *Von verbotener Neugier und grenzüberschreitendem Wissen. „Blaubart“ als neuer Mythos und Daseinsmetapher* (im Druck).
- Neuhaus, Stefan** (2005): *Märchen*, Tübingen, Basel.
- Olfers, Sibylle von** (1906): *Etwas von den Wurzelkindern*, Eßlingen, München.
- Perrault, Charles** (1697): *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*, o.O.
- Renger, Almut-Barbara** (2006): *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Stuttgart, Weimar.
- Steinfest, Heinrich** (2012): *Das himmlische Kind*, München.
- Vogeler, Christopher** (1998): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, Frankfurt am Main.
- Vöhler, Martin / Seidensticker, Bernd** (Hg.) (2005): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, New York.
- Wolting, Monika** (2009): *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch*, Wrocław.